

Johann Jacob Schillinger (1750–1821)

Studien zu Leben und Werk eines hohenlohischen Hofkünstlers

VON CLAUDIA NEESEN

1. Einleitung

Der Titel dieser Arbeit – Johann Jacob Schillinger (1750–1821). Studien zu Leben und Werk eines hohenlohischen Hofkünstlers – erweckt den Eindruck, es handle sich hierbei um eine rein kunsthistorische Untersuchung, die zudem einem sogenannten »kleineren Meister« gewidmet ist, also einem Künstler, dessen Geltung und Werk einer gewissen regionalen und damit begrenzten Bedeutung unterworfen ist. Der (landes)geschichtliche Kontext scheint einzig in dem Bezug auf den hohenlohischen Raum zu bestehen. Daß diese einseitige Sichtweise nicht angestrebt wird, und daß sich diese Arbeit gleichermaßen als eine kunstgeschichtliche als auch historische begreift, soll im folgenden erläutert werden.

Wenn auch die – heutige – geringe Bekanntheit des Künstlers Johann Jacob Schillinger schon im Vorfeld der Untersuchungen nahelegen könnte, daß es sich bei ihm nicht um einen der epochemachenden – und deshalb der wissenschaftlichen Bearbeitung nicht notwendigen – Maler handelt, so darf man dennoch nicht verkennen, daß es im hohenlohischen Raum im 18. bzw. beginnenden 19. Jahrhundert sicher keinen anderen Künstler gab, der seine Geltung erreicht hätte, was sich allein schon am Urteil der Zeitgenossen offenbart¹. Anhand des künstlerischen Schaffens Schillingers, des in der damaligen Zeit bedeutendsten Exponenten seiner Zunft also, kann so eine Kunstgeschichte für den hohenlohischen Raum, die für die Zeit des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts noch nicht existiert, mit ihren spezifischen Besonderheiten exemplarisch nachgezeichnet werden. Viele der Schillingerschen Werke sind bisher noch nicht archivalisch und kunsthistorisch aufgearbeitet worden. Max Friedländer liefert einen weiteren Aspekt, der die Beschäftigung mit den »kleineren Meistern« rechtfertigt. »Das Studium der Kleinen fördert die Kenntnis des Niveaus, des Zeitstils; wir lernen die Startlinie des Großen kennen und sehen sie sich leuchtend abheben von dem dunklen Fond des durchschnittlichen Tuns«². In bezug auf den Öhringer Maler soll dies keineswegs abwertend verstanden werden, sondern vielmehr als eine Aufforderung, die Werke Schillingers nicht isoliert von den zeitgenössischen großen Strömungen und Entwicklungen in der Kunst zu betrachten.

Aber Kunstgeschichte existiert nicht für sich selbst, sondern ist immer ein Produkt

1 Immerhin reiht ihn Juncker bereits 1789 »unter die größten Maler – wenigstens des fränkischen Kreises« ein. *Juncker*: Johann Jacob Schillinger, S. 7.

2 *Friedländer*: Von Kunst und Kennerschaft, S. 134.

ihrer Zeit und derjenigen Voraussetzungen, unter denen sie gedeiht. Ein historischer und sozialer Kontext ist also immer gegeben. Bei Schillinger, der als Hofkünstler am Hof des Fürsten von Hohenlohe-Oehringen angestellt war, bedeutete dies ein Eingebundensein in die höfische Ordnung und deren Vorgaben, die durch vielfache Kriterien – und nicht zuletzt durch die finanzielle Leistungskraft des Herrschers – geprägt wurden. Fragen, wie die nach dem Zusammenhang herrschaftlicher und von dem Streben nach Repräsentation geprägter Kunstvorstellungen und inwiefern bei deren Umsetzung künstlerische Freiheiten möglich waren, liegen nahe. Ferner stellt sich die Frage nach der sozialen Stellung als Künstler an einem recht kleinen Hof ebenso wie die nach den Arbeitsmöglichkeiten und dem Aufgabenbereich des Hofkünstlers ganz allgemein. Aber Johann Jacob Schillinger war nicht nur Hofmaler, sondern unterrichtete auch als Zeichenlehrer am Öhringer Gymnasium. Die Intentionen, die mit der Einrichtung einer Zeichenschule in der Provinz verbunden waren, sollen ebenso beleuchtet werden wie die Möglichkeiten von deren Umsetzung und die sich hieraus ergebende Wirksamkeit. Als ein Aspekt davon soll in einem Einzelkapitel das Augenmerk auf diejenigen Schillinger-Schüler gerichtet werden, die den Beruf des Künstlers ergriffen. Hier läßt sich besonders gut beobachten, welche Existenzmöglichkeiten dieser Berufsstand in den kleinen hohenlohischen Fürstentümern hatte.

Interessant ist aber vor allem auch der Zeitraum, der dieser Untersuchung zugrunde liegt, da in ihn die Französische Revolution fällt, deren tiefgreifende Auswirkungen im gesellschaftlichen Bereich auch deutliche Spuren im kunstsoziologischen zur Folge hatte. Ganz allgemein wird dieses Ereignis als eines betrachtet, das eine deutliche Grenze zur organisierten Hofkunst zieht, die von einer bürgerlichen Kultur abgelöst wird. Von den »Rhetoren der Französischen Revolution« wurden »mit eindrucksvoller Konsequenz die fünf Jahrhunderte höfischer Kulturorganisation als eine einzige Blockveranstaltung despotischer Unterdrückung und Manipulation hingestellt, durch die Tugenden und Talente mißbraucht worden seien«³. Auf der anderen, der neuen Seite steht der Prozeß der Verbürgerlichung der Kunst, den Jürgen Habermas treffend mit dem Begriff der »Profanierung« des Kunstwerkes umschreibt. Diese hat ihren Ausgangspunkt in der Loslösung von einem einzigen Auftraggeber und der Herstellung der Kunst für den Markt: »als Waren werden sie im Prinzip allgemein zugänglich. Sie bleiben nicht länger Bestandteile der Repräsentation kirchlicher wie höfischer Öffentlichkeit; genau das ist mit dem Verlust ihrer Aura, mit der Profanierung ihres einst sakramentalen Charakters gemeint«⁴. Insbesondere die Malerei war eine Kunst »für die sachverständigen Sammler des Adels« gewesen, »bis die Künstler auch hier sich schließlich genötigt sahen, für den Markt zu arbeiten. Im gleichen Maße emanzipieren sich die Maler von den Bindungen der Zunft, des Hofes und der Kirche; aus dem

3 Warnke: Hofkünstler, S. 309.

4 Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied/Berlin ²1965, S. 48.

Handwerk wird eine *ars liberalis*«⁵. Auch Klaus Lankheit betont diesen gesellschaftlichen Wandel mit seinen besonderen Auswirkungen auf das Kunstschaffen: »Der Zusammenbruch des Ancien régime bewirkte eine tiefgreifende Umgestaltung der sozialen Organisation. Er drohte die Grundlagen des künstlerischen Schaffens zu vernichten. Schon seit dem 18. Jahrhundert vollzogen sich der Wechsel von paternalistischen zu sozialen Kontrollen und die Kommerzialisierung der Beziehungen zwischen Auftraggeber und Künstler. Dessen Rolle wandelte sich vom Handwerker, Diener und Hofbeamten zum freien Künstler«⁶. Schillingers Schaffen fiel nun sozusagen in beide Epochen, die »alte« höfische und die »neue« bürgerliche. Uns soll daher auch die Frage bewegen, ob sich Einflüsse dieses strukturellen Wandels der Öffentlichkeit auch in seinem Schaffen und Leben bemerkbar machen.

Zur Beantwortung dieser Fragestellungen ist eine umfassende Aufarbeitung und Darstellung der Biographie wie des – künstlerischen – Schaffens Schillingers Voraussetzung. Vorarbeiten in der Literatur gibt es hierzu kaum⁷. Daher muß man den Fragestellungen in erster Linie durch archivalische Untersuchungen näherkommen. Die Schwierigkeiten bei solchen Forschungen liegen einerseits darin, daß man hier natürlich nicht auf einen geschlossenen Archivalienbestand zurückgreifen kann, sondern die unterschiedlichsten Akten auf Hinweise überprüfen muß. Andererseits können die Quellenstudien nicht auf ein einziges Archiv beschränkt bleiben, da Schillinger nicht nur für den Öhringer Hof arbeitete, sondern auch Aufträge von außerhalb annahm. Ein Großteil des Quellenmaterials befindet sich, wie Schillingers Stellung als hohenlohischer Hofkünstler nahelegt, im Hohenlohischen Zentralarchiv in Neuenstein. Als Hauptquellen dienten mir hier vor allem die Rechnungsbücher der verschiedenen hohenlohischen Linien, die Öhringer Stiftsrechnungen, die kontinuierlich geführten Schreibkalender insbesondere des Kirchberger und des Öhringer Fürsten, deren sogenannte »private Rechnungsbücher«, in denen die vom Privatbudget bestrittenen Ausgaben aufgelistet sind, sowie teilweise auch deren private Korrespondenz. Weitere Aufschlüsse zu Schillingers Ausbildungszeit in Ludwigsburg und seiner Teilnahme an der ersten Kunstausstellung in Stuttgart 1812 lieferten verschiedene Bestände des Hauptstaatsarchives in Stuttgart. Erkenntnisse zu Schillingers Tätigkeit als Zeichenlehrer am Öhringer Gymnasium konnten vor allem aus den dort aufbewahrten Unterlagen gewonnen werden. Daneben gab es auch mehrere archivalische Nachforschungen – so im Fürstlich Leiningenschen Archiv in Amorbach, im Stadtarchiv Bad Wimpfen und im Stadtarchiv Stuttgart –, deren einziges »Ergebnis« eben darin bestand, daß sich von Schillingers Arbeiten nichts mehr nachweisen ließ.

Die schriftlichen Quellen bilden die eine Seite einer solchen Untersuchung. Ebenso wichtig sind auch die von Schillinger geschaffenen Kunstwerke, da sie ebenfalls

5 *Habermas*: Strukturwandel der Öffentlichkeit, S. 51.

6 *Lankheit*: Revolution und Restauration, S. 8–9.

7 Siehe Kap. 3.1.

Hinweise zu den eingangs erläuterten Fragestellungen liefern. Da die Werke des Öhringer Künstlers bisher in der Literatur äußerst wenig Beachtung gefunden haben und bei manchen auch seine Urheberschaft gar nicht bekannt war, ist es naheliegend, daß natürlich auch kein Verzeichnis seiner Werke existierte, wodurch ein Auffinden seiner Arbeiten sich wesentlich mühsamer gestaltete. Hinzu kommt, daß kaum Abbildungen seiner Werke vorhanden sind, weshalb es notwendig war, von vielen Objekten vor Ort Aufnahmen anzufertigen.

Nur in wenigen Fällen – so etwa bei der Kirche St. Martin in Döttingen (Gemeinde Braunsbach) – konnte beiden Quellengattungen Genüge getan werden, da hierzu sowohl Archivalien als auch das Kunstwerk selbst noch existieren. In solchen Fällen lassen sich Fragestellungen wie die nach der fürstlichen Einflußnahme auf das Kunstwerk eher nachvollziehen.

Obwohl manches aufgrund nicht mehr vorhandener Archivalien oder Werke nicht präzisiert werden konnte, ergab sich ein solcher Materialreichtum, daß zu den eingangs erläuterten Aspekten weitere hinzugewonnen werden konnten, die im Kontext der Darstellung angesprochen werden sollen.

2. Schillingers fürstlich-hohenlohische Hauptauftraggeber

Um das historische Umfeld und die Rahmenbedingungen, die Schillingers Arbeiten bestimmten, besser beurteilen zu können, ist eine genauere Betrachtung der hohenlohischen Fürsten, die zu Lebzeiten des Künstlers wirkten, hilfreich, weshalb im folgenden drei Kurzbiographien derjenigen hohenlohischen Fürsten geliefert werden, für die Schillinger nachweislich häufig arbeitete. So stehen hier die finanziellen Gegebenheiten bzw. Möglichkeiten und künstlerischen Interessen der einzelnen Fürsten im Vordergrund; beide Gesichtspunkte bilden Voraussetzungen, von denen Schillingers Schaffen wesentlich abhängig war.

Deshalb liegt der Schwerpunkt der Lebensbetrachtungen der Fürsten nicht in historischer und politischer Sichtweise, sondern – insoweit man das aus den Quellen erschließen kann – in der Frage nach deren Stellung und Beziehung zur Kunst und Kultur. Aus diesem Grund sollen auch immer Johann Jacob Schillinger und seine Arbeitsmöglichkeiten für diese fürstlichen Häuser im Auge behalten werden.

2.1 Ludwig Friedrich Carl von Hohenlohe-Oehringen

An der Größe seines Landes gemessen – sein Gebiet umfaßte sieben Zwölftel der Hauptlinie Neuenstein, das war mehr als ein Viertel des Gesamthauses Hohenlohe und damit auch der größte hohenlohische Landesteil⁸ –, wäre Ludwig Friedrich Carl (1723–1805) als der bedeutendste hohenlohische Fürst der zweiten Hälfte des

8 Schenk: Öhringer Regentenfamilie, S. 158.

18. Jahrhunderts zu bezeichnen. Adolf Fischer widmet ihm jedoch in seiner umfassenden zweibändigen hohenlohischen Geschichte kein spezielles Lebensbild, wie das teilweise sogar bei anderen Mitgliedern der hohenlohischen Linien, die nicht einmal an die Regentschaft gelangt waren, geschehen war. Das lag wohl vor allem daran, daß dieser Öhringer Fürst über seine Landesgrenzen hinaus – politisch – keine Wirksamkeit besaß. Für Schillinger aber war Ludwig Friedrich Carl sicherlich der wichtigste fürstliche Auftraggeber, war er doch von ihm 1780 zum hohenlohisch-öhringenschen Hofmaler ernannt worden.

Das Leben dieses Fürsten verlief alles andere als spektakulär⁹. Er wurde 1723 als Sohn des Grafen Johann Friedrich II. von Hohenlohe-Neuenstein und der Dorothea Sophia, Landgräfin von Hessen-Darmstadt, geboren. Über seine Jugendzeit, die er höchstwahrscheinlich vorwiegend in Öhringen verbrachte, ist kaum etwas bekannt. 1743 nahm Ludwig Friedrich Carl ein Studium in Leipzig auf; hier besuchte er hauptsächlich Vorlesungen in Jura, nahm aber auch Unterricht in Mathematik, Geschichte, Reiten, Fechten und Tanzen. Die Literatur, die er während dieser Zeit erwarb, war fachbezogen und läßt auf keine literarischen, geisteswissenschaftlichen oder künstlerischen Neigungen schließen¹⁰. 1745 schloß sich, nachdem er drei Semester studiert hatte, die für einen Fürstensohn obligatorische Kavalierstour an, die Ludwig Friedrich Carl durch Mittel- und Norddeutschland nach Holland und von dort nach Hause führte. Auch dem preußischen Königshof und einigen kleineren Residenzen stattete er damals seinen Besuch ab. Dies blieb übrigens die einzig größere Reise, die der Öhringer Fürst zeit seines Lebens unternahm. Kleinere Reisen führten ihn später des öfteren an die süddeutschen Höfe und in die größeren Städte. Beispielsweise besuchte er 1782 die *Markgräfin in Karlsruhe*, wo er, wie er ausdrücklich in seinem Schreibkalender vermerkte, *auch das Bilderzimmer im Schloß angeschaut*¹¹ hat. Sicher diente eine solche Besichtigung auch dazu, sich auf dem Laufenden zu halten, was an anderen Höfen in künstlerischer Hinsicht geboten wurde; schließlich gab es einen aktuellen Anlaß, solche Erkenntnisse in die Tat umzusetzen: den Umbau und die Neuausstattung des Öhringer Schlosses. Einzig seine Reise in die Schweiz im Jahr 1775 dauerte ein paar Wochen; möglicherweise brachte er von dort die damals weit verbreiteten, als touristische Erinnerungsbilder geschaffenen Stiche nach Ansichten schweizerischer Gegenden mit, wodurch sich solche Motive in Schillingers Œuvre erklären ließen. Nachweisen läßt sich eine solche Vermutung allerdings nicht.

1749 heiratete Ludwig Friedrich Carl die Herzogin Caroline von Sachsen-Hildburghausen; das einzige aus dieser Ehe hervorgegangene Kind, Carl Ludwig Friedrich, starb bereits ein Jahr nach der Geburt 1755. Daher setzte Ludwig

⁹ Bei der Biographie Ludwig Friedrich Carls stütze ich mich in erster Linie auf das Lebensbild, das Wolfram Fischer in »Das Fürstentum Hohenlohe im Zeitalter der Aufklärung« zeichnete und wegen der archivalischen Grundlagen – abgesehen von einigen unsachlichen Wertungen – als zuverlässig zu gelten hat.

¹⁰ Vgl. hierzu: *Wolfram Fischer*, S. 20.

¹¹ HZAN, Schreibkalender Ludwig Friedrich Carl, 1782 (A. Ö unverzeichnet).

Friedrich Carl in seinem 1784 verfaßten Testament seinen Neffen Friedrich Ludwig von Hohenlohe-Ingelfingen zu seinem Erben ein.

1782 kaufte er den waldenburgischen Teil der Stadt Öhringen; der Kaufvertrag bedeutete eine wesentliche Vereinheitlichung und Verbesserung der Verwaltung der Stadt Öhringen, aber auch die herrschaftlichen Einkünfte fielen nun voll an den neuen Gesamtstadtherren. Der im selben Jahr stattfindende Umbau des dortigen Schlosses, der Baubeginn der Karlsruhstadt sowie die bereits zwei Jahre zuvor erfolgte Ernennung Schillingers zum Öhringenschen Hofmaler sind im Zusammenhang mit dem damit steigenden Repräsentationsbedürfnis zu sehen. 1796 wurde der Öhringer Fürst Senior des Gesamthauses. Die Mediatisierung seines Landesteiles mußte er nicht mehr erleben; im Juli 1805 starb er in Öhringen in seinem Palais in der Karlsruhstadt.

Das Leben Ludwig Friedrich Carls resümiert Wolfram Fischer treffend: »Was man tut, wenn man ein deutscher Fürst des 18. Jahrhunderts ist, das tut Ludwig Friedrich Carl. Er jagt, weil Jagen ein standesgemäßer Zeitvertreib ist. Er pflegt seinen Marstall, weil ein guter Marstall zu einem repräsentativen Hof gehört. Er läßt Konzerte geben und freut sich, wenn die Damen und Herren des Hofes Theater spielen [...]. Natürlich wird an seinem Hof gebaut«¹². Durch die unter Ludwig Friedrich Carl vollzogene Erweiterung des Hofes war die Zahl der Bedienten auf weit über 100 gestiegen. Der Hofstaat des Öhringer Fürsten soll so »stattlich und farbenprächtig« gewesen sein, daß er sogar die Bewunderung des verwöhnten Herzogs Karl Eugen von Württemberg auf sich gezogen haben soll¹³. Trotzdem hatte alle Prachtentfaltung finanzielle Grenzen: Der Kauf des waldenburgischen Teils von Öhringen hatte weit über 200000 fl. gekostet, die Hofhaltung selbst beanspruchte hohe Summen, und außerdem waren die Schulden, die der Weikersheimer Schloßbau einst mit sich gebracht hatte, immer noch nicht abgetragen¹⁴.

In diesem Spannungsverhältnis des Hofes von fürstlichem Repräsentationsbedürfnis einerseits und den eingeschränkten Möglichkeiten der Realisation andererseits befand sich auch Johann Jacob Schillinger mit seiner Anstellung als Hofkünstler in Öhringen.

2.2 Christian Friedrich Karl von Hohenlohe-Kirchberg

Das Fürstentum Kirchberg hatte nicht mehr Einwohner als die Residenzstadt Öhringen allein. 1784 zählte das Kirchberger Seelenregister nämlich 42 Schloßbewohner, die Stadt selbst hatte tausend Einwohner und das ganze Fürstentum viertausend¹⁵. Trotzdem wurde in keiner anderen hohenlohischen Stadt des

12 Wolfram Fischer, S. 21.

13 Vgl. Wolfram Fischer, S. 18f.

14 Wie sehr Ludwig Friedrich Carl mit der Verschuldung seines Landesteiles zu kämpfen hatte, ist ausführlich bei Wolfram Fischer, S. 53–64, beschrieben.

15 Wolfram Fischer, S. 30.

18. Jahrhunderts soviel gebaut, sowohl für die Fürsten als auch für die Kirchberger Bürger. Und hier begegnet uns auch der Künstler Johann Jacob Schillinger erstmals bei einer Arbeit für Christian Friedrich Karl (1729–1819), als er bei der Neuausstattung des Kirchberger Schlosses das Musikzimmer ausmalte¹⁶. Christian Friedrich Karl wurde 1729 als erster Sohn des Fürsten Karl August von Hohenlohe-Kirchberg und einer Gräfin von Wolfstein-Sulzbürg geboren. 1730 wurde in Kirchberg, um die Existenzfähigkeit des Landes zu sichern und es durch weitere Teilungen nicht zu sehr zu schwächen, schließlich die Primogeniturordnung eingeführt, die im Juni 1761 ihre kaiserliche Bestätigung erfuhr. Christians Vater war übrigens in dritter Ehe mit einer Öhringer Prinzessin verheiratet, wodurch die ohnehin regen Beziehungen der hohenlohischen Höfe untereinander, insbesondere zum Öhringer, weiter vertieft wurden¹⁷. Daher verwundert es auch nicht, daß sich Christian Friedrich Karl bei Bedarf den Öhringer Künstler Schillinger »auslieh«.

Erbprinz Christian studierte in Straßburg, seine Brüder schlugen allesamt die militärische Laufbahn ein. 1760 heiratete er eine Langenburgische Prinzessin, ein Jahr nach deren Tod dann 1778 eine Gräfin zu Isenburg-Philippseich¹⁸. Von seinem Leben und seinem Tagesablauf erfahren wir vor allem in seinen Tagebüchern, die er seit den 1770er Jahren kontinuierlich führte¹⁹. Aufschlußreich sind auch die zahlreich erhaltenen Rechnungsbücher über das Privatbudget des Fürsten, die u. a. einen deutlichen Eindruck vermitteln, welche Künstler er für sich arbeiten ließ, aber auch, daß er sich regelmäßig über die »aktuelle Kunst« informierte.

Nach dem Tode seines Vaters im Mai 1767 übernahm Christian Friedrich Karl die Regentschaft, die er über fünfzig Jahre innehaben sollte. Wolfram Fischer schildert den Kirchberger Fürsten als einen in vielen Gebieten bewanderten Mann mit vielseitigen Interessen und einem aufgeschlossenen Charakter²⁰, Gustav Bihl sagt über ihn, daß er sich mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln begnügt und vorausschauend gewirtschaftet habe²¹. Beispielsweise revanchierte sich Christian Friedrich Karl für seine Besuche bei »höchsten Herrschaften« nicht zu gleicher Zeit, um sich nicht der Gefahr des finanziellen Ruins auszusetzen²². Ferner leistete er sich, im Gegensatz zu seinem Vater, keinen eigenen Hofmaler mehr, was die häufige Tätigkeit Schillingers am Kirchberger Hof erklärt²³.

16 Vgl. hierzu: Kap. 4.2.1.

17 Karl August heiratete 1749 Karoline Sophie Prinzessin von Hohenlohe-Neuenstein-Oehringen.

18 Mit Luise Charlotte Prinzessin zu Hohenlohe-Langenburg (1732–1777) hatte er zwei Kinder, mit seiner zweiten Frau Philippine Sophie Ernestine Gräfin zu Isenburg-Philippseich (1744–1819) sechs Kinder.

19 Auf der Basis dieser Tagebücher entstand der in den WVjH 1884 abgedruckte Aufsatz von Bihl über den Kirchberger Hof im späten 18. Jahrhundert.

20 Wolfram Fischer, S. 33ff.

21 Bihl: Die fürstliche Herrschaft Hohenlohe-Kirchberg bis zu ihrer Mediatisierung, S. 154.

22 Bihl, S. 153; bei Bihl (S. 76 und 152) sind auch die von Christian Friedrich Karl häufig besuchten Höfe aufgezählt.

23 Ganz exemplarisch soll dies ein Blick auf seinen Schreibkalender aus dem Jahr 1781 verdeutlichen (HZAN, A. Kbg. N. Bd. 75). Im Mai verbrachte der *Portraitmahler Schröder v. Erfurth* einige Zeit am

Die Bautätigkeit seines Landes zu unterstützen, lag ihm besonders am Herzen. Seine fürstlichen Bauprojekte waren zwar zahlreich, aber nicht sehr umfangreich. Persönlich kümmerte er sich um diese Vorhaben, »denn ich will allemal wissen, was jede Arbeit gekostet hat, Confusion ist verdächtig und schädlich«²⁴.

Daß Christian Friedrich Karl sich aber durchaus mit den aktuellen Kunsterzeugnissen seiner Zeit versorgte, soll ein cursorischer Blick in seine privaten Rechnungsbücher deutlich machen. So erwarb er 1797 von einem – übrigens auch in Öhringen seine Waren verkaufenden – Bilderhändler Blätter, die den Vesuv und den Ätna, ferner den Rheinfall bei Schaffhausen zeigten, durchaus gängige Motive, die auch Schillinger zum Gegenstand seiner Darstellungen nahm. Auch aquarellierte Blätter mit *Schweizerische[n] Prospekte[n]*, die von den Malern Bleuler und Feuerthaler – zwei bekannten Schweizer Kleinmeistern der Landschaftsmalerei – gefertigt waren, fehlen nicht. Solche Ansichten wurden damals in außerordentlich großen Mengen produziert und fanden weite Verbreitung. Regelmäßig bezog er die Hefte der *Hohenheimer Prospekte*, die die gestochenen Ansichten des Hohenheimer Gartens mit seinen antiken Tempelchen, Ruinen und Wasserfällen zeigten. Die Hefte des *Mode Journal* tauchen ebenfalls in steter Regelmäßigkeit in seinen Privatrechnungen auf²⁵. Auch wichtige Kunstliteratur, wie *Hagedorns Betrachtungen über die Malerei*, wurde besorgt²⁶. All dies bezeugt ein Interesse und die Kenntnis des Fürsten über die aktuelle Kunst und Mode. Es ist davon auszugehen, daß diese Informationsquellen den Maßstab des jeweiligen Geschmacks des Fürsten bildeten, nach dem sich die Künstler zu richten hatten; die häufigen Umbau- und Renovierungsarbeiten im Kirchberger Schloß in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lassen sich wohl vor allem damit erklären, daß das Interieur und die Ausstattung auf den jeweilig neuesten Stand der Zeit gebracht werden sollten.

Auf die Anfang des 19. Jahrhunderts beginnende tiefgreifende territoriale Umwälzung des deutschen Südwestens, von der auch Hohenlohe betroffen war, reagierte Christian Friedrich Karl gelassen. Er gab die alten Rechte seiner Familie auf und stellte sich unter das Regiment des Königs von Württemberg, der von Hohenlohe Besitz ergriff²⁷. Bereits seit 1805 war er Senior des Fürstlichen Gesamthauses, seit 1809 Erbreichsmarschall der Krone Württemberg und kaiserlicher Kammerherr. Im August 1819 verstarb Christian Friedrich Karl fast neunzigjährig in Kirchberg.

Kirchberger Hof, im August ließ sich der Fürst von dem Mahler Reinhold mit Wasserfarben auf Papier ein Profil portraituren und im November reiste der Mahler Stain, welcher im August hirher gekommen ist u. s. prospecte gemahlet hat wieder ab.

²⁴ *Grünenwald*: Schloß Kirchberg, S. 221.

²⁵ Grundlage für diese kurze Auflistung sind die privaten Rechnungsbücher des Fürsten aus den Jahren 1797 bis 1805. HZAN, A. Kbg. N. Bü 355 und Bü 356.

²⁶ HZAN, A. Kbg. N. Bü 352. *Christian Ludwig von Hagedorn*: *Betrachtungen über die Malerey*, 2 Teile, Leipzig 1762. Dieses zweibändige Werk von Christian Ludwig Hagedorn trug »in Deutschland Entscheidendes zur Geschmacksbildung durch die Vermittlung hauptsächlich der französischen Kunstliteratur bei.« Ihm ging es vor allem darum, »die Zurücksetzung der Landschaftsmalerei gegenüber der Historienmalerei zu reduzieren«. *Bätschmann*: *Entfernung der Natur*, S. 262.

²⁷ *Wolfram Fischer*, S. 34; siehe auch: Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons, Ausst. Kat. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Bd. 2, Stuttgart 1987.

2.3 Friedrich Ludwig von Hohenlohe-Ingelfingen

Zu den schillerndsten und bekanntesten Persönlichkeiten des hohenlohischen Hauses gehört zweifelsohne Friedrich Ludwig von Hohenlohe-Ingelfingen (1746–1818)²⁸. Sein Vater Heinrich August, der gemeinschaftlich mit seinen Brüdern regierte, residierte in Ingelfingen, einer »Stadt von 276 Haushaltungen oder 1430 Seelen«²⁹. 1774 führte er für das Fürstentum Hohenlohe-Ingelfingen die Primogeniturordnung ein. Er hatte eine militärische Karriere eingeschlagen und war Reichsfeldmarschall des Fränkischen Kreises und Generalfeldzeugmeister, was sicherlich auch auf die »Berufswahl« seines Sohnes Friedrich Ludwig Einfluß gehabt hatte³⁰.

Dieser wurde 1746 als erster Sohn des Heinrich August und der Wilhelmine Eleonore Prinzessin zu Hohenlohe-Neuenstein-Oehringen, der Schwester Ludwig Friedrich Carls, in Ingelfingen geboren. Dort wuchs er in eher bescheidenen Verhältnissen auf; sein Vater soll sogar, um die Erziehung seiner Kinder finanzieren zu können, Schulden gemacht haben³¹. Bereits Mitte der 1750er Jahre hielt sich Friedrich Ludwig zur weiteren Erziehung bei seinem Onkel am Öhringer Hof auf. Daß auch Johann Jacob Schillinger an dessen Erziehung lebhaften Anteil genommen und ihm sogar Zeichenstunden gegeben haben soll, entspricht kaum den Tatsachen³².

Schon bald begann der Eintritt in die militärische Laufbahn. 1759 hatte Friedrich Ludwig eine Hauptmannsstelle bei einem fränkischen Kreisregiment übernommen, die er altersbedingt – er war gerade einmal dreizehn Jahre alt – nicht aktiv ausübte. Bereits zwei Jahre später aber änderte sich dies, als er nun aktiv in einem Kreisregiment diente. Seine eigentliche Karriere aber sollte mit dem Eintritt in preußische Militärdienste beginnen, wo er 1766 eine Stelle als Major antrat. Der Vollständigkeit halber seien die folgenden Stationen seines Werdegangs kurz aufgelistet: 1775 Obristleutnant, 1778 Oberst, 1786 berief ihn Friedrich der Große zum Generalmajor und Inhaber eines Infanterieregiments, das in Infanterieregiment »Hohenlohe« umbenannt wurde, und 1788 schließlich wurde er Generalinspekteur der schlesischen Füsilierbataillone mit ständigem Sitz in Breslau. Außerdem war er seit 1792 Gouverneur von Bayreuth und Breslau. Friedrich Ludwig

28 Seine Person regte daher auch immer wieder zu tendenziös gefärbten Lebensbildern an (vgl. auch: Wolfram Fischer, S. 25, Anm. 26). Adolf Fischers umfassende Biographie des Fürsten hat doch apologetische Züge, abgesehen davon, daß sich auch sachliche Fehler eingeschlichen haben. Wolfram Fischer dagegen zeichnet ein Lebensbild Friedrich Ludwigs, das auf den ersten Blick negativ erscheint, aber angesichts des archivalischen Materials dem Fürsten wohl eher entspricht.

29 *Bundschuh*: Lexikon von Franken, Bd. 3, S. 18–19.

30 Übrigens kämpfte Heinrich August als Reichsgeneral des fränkischen Kreises gegen preußische Truppen und geriet nach der Schlacht von Leuthen 1757 sogar in Gefangenschaft, die er auf der Festung Magdeburg verbüßen mußte. Sein Sohn dagegen sollte sich als preußischer Feldherr einen Namen machen.

31 *Adolf Fischer*, II. Tl. (1871), S. 284.

32 Daß Schillinger dem Ingelfinger Fürsten Zeichenunterricht gegeben haben soll, berichtet zumindest *Adolf Fischer* (II. Tl. [1871], S. 285). Friedrich Ludwig jedoch stand bereits in militärischen Diensten, als Schillinger noch als Zimmermannsgehilfe seines Vaters arbeitete.

hielt sich, wie die Auflistung seiner militärischen Ämter deutlich macht, also recht selten in seiner Heimat auf.

Bestimmend für künstlerische Neigungen und Interessen war wohl, abgesehen von einem sich aus seiner Stellung ergebenden ausgeprägten Repräsentationsbedürfnis, die Heirat mit der Gräfin Marianne von Hoym zu Droissig im Jahr 1782. Die in den Jahren 1780 bis 1782 erfolgte Renovierung des Schlosses in Ingelfingen, bei der auch Schillinger beteiligt war³³, ist wohl im Zusammenhang mit dieser Vermählung zu sehen. Marianne von Hoym jedenfalls wird nicht nur als sehr geistvolle Frau mit vielen künstlerischen Neigungen beschrieben³⁴, sie brachte auch Besitzungen in Oberschlesien und Sachsen sowie sehr viel Geld mit in die Ehe, wodurch manche Pläne des aufstrebenden Fürsten zur Verwirklichung gelangen konnten. Seit 1782 wurde beispielsweise in Ingelfingen die nach seiner Gattin benannte Mariannenvorstadt angelegt, die, in erster Linie von Handwerkern und Künstlern³⁵ bewohnt, vor allem Handel und Gewerbe Impulse verleihen sollte. Hierfür stellte das Fürstenpaar nicht nur Bauplätze zur Verfügung, sondern ließ auch den Bauwilligen beträchtliche Summen zukommen. Ein anderes Projekt war die Einrichtung einer Zeichenschule, um »die vorhandenen Arbeitskräfte zu vervollkommen, den Sinn für Kunst und Gewerbsthätigkeit überhaupt in der Bevölkerung zu wecken« und den Kunstsinn und Gewerbefleiß der Jugend zu aktivieren³⁶. Ingelfingen rückte in seiner allgemeinen Bedeutung durch die Bemühungen des Fürsten um einiges nach vorn und nahm »nach Öhringen, der heimlichen Hauptstadt aller hohenlohischen Lande, [...] den zweiten Rang«³⁷ unter allen Städten des gesamten Fürstentums Hohenlohe ein.

Trotz alledem hielt sich Friedrich Ludwig die meiste Zeit in Breslau auf, wo im November 1784 auch Erbprinz August geboren wurde. Dort besaß er ein Stadtpalais und einen Landsitz in Scheitnig; in beiden war Schillinger 1804 mit Ausstattungsarbeiten betraut³⁸. Aber auch andere Künstler ließ er dort für sich arbeiten, beispielsweise den Maler Sebastian Weygand³⁹, den er 1806 als Hofmaler nach Breslau berief. Sein Haus in Breslau wird damals als das führende in dieser Stadt bezeichnet⁴⁰, und seine dortigen Kunstsammlungen »verdienen [es.] gesehen zu werden«⁴¹.

33 Zumindest 1781 hielt sich Schillinger in Ingelfingen auf, wo, wie Heinrich August in seinem Schreibkalender notierte, am 10. Juni *der Mahler Schillinger [...] ein Fall v. Gerüst* (HZAN, Schreibkalender Heinrich August zu Hohenlohe-Ingelfingen, 1781 [unverzeichnet]) hatte. Zur Frage, inwiefern Schillinger mit den Malereien im Schloß in Verbindung zu bringen ist, vgl. Kap. 4.3.

34 Vgl. *Wolfram Fischer*, S. 28/29.

35 Friedrich Ludwig sorgte u. a. dafür, daß sich sein späterer Hofmaler Christian Friedrich Wagner 1792 dort niederließ. Vgl. hierzu Kap. 3.5.

36 *Adolf Fischer*, II. Tl. (1871), S. 311.

37 *Rausser*: Ingelfinger Heimatbuch, S. 34.

38 Vgl. Kap. 4.2.5.

39 *Thieme-Becker*, Bd. 35 (1942), S. 482.

40 *Adolf Fischer*, II. Tl. (1871), S. 312; *Cohn*: Scheitniger Park, S. 118, schreibt ferner: »Sie machten das größte Haus in Breslau. Feste aller Art, Bälle, Concerte und Komödien ergötzten die vornehme Gesellschaft, die sich in der Scheitniger Villa zusammenfand.« Zu den Besuchern zählten beispielsweise König Friedrich Wilhelm II., der Herzog Karl August von Weimar und auch Goethe.

41 *Johann Georg Meusel*: Archiv für Künstler und Kunstfreunde, Bd. 2, H. 4, Dresden 1807/08, S. 58.

Die Herrschaft in Ingelfingen übernahm Friedrich Ludwig nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1796. Dieser hatte ihm zwar nur ein »kleines, doch geordnetes Besitztum« hinterlassen. In nur wenigen Jahren aber überhäufte er es so mit Schulden, »daß es für seinen Nachfolger nur noch eine Last darstellte, die ihn seines Lebens nicht mehr froh werden ließ«⁴². 1805 erbt er nach dem Tod Ludwig Friedrich Carls auch noch Hohenlohe-Oehringen. Nachdem Friedrich Ludwig Anfang des 19. Jahrhunderts auf der Höhe seines Ansehens angelangt war, mußte er innerhalb kurzer Zeit mehrere Schicksalsschläge einstecken: 1804 ließ sich die Fürstin von ihm scheiden, im Juli 1806 wurde das Fürstentum Ingelfingen mediatisiert und im Oktober desselben Jahres wurde durch die Niederlage gegen die napoleonischen Truppen bei Jena und der anschließenden Kapitulation von Prenzlau auch seinen militärischen Ambitionen ein jähes Ende gesetzt. Noch im selben Jahr resignierte er und übertrug die Herrschaft über Hohenlohe-Oehringen, wie die beiden Teile Ingelfingen und Öhringen seit ihrer Vereinigung 1805 genannt wurden, seinem Sohn August. Als Kriegsgefangener wurde Friedrich Ludwig nach Öhringen gebracht, wo er bis zu seiner Abschiebung nach Schlesien im Herbst 1808 bleiben mußte. Seit Anfang 1809 bis zu seinem Tode 1818 lebte er nun im schlesischen Slawentzitz. Der völlige ökonomische Ruin war schließlich 1811 über ihn hereingebrochen, infolgedessen auch alle mobilen Gegenstände seiner Breslauer Wohnungen versteigert werden mußten.

Die besonderen Lebensumstände Friedrich Ludwigs boten dem Hofmaler Schillinger nur wenig Arbeitsmöglichkeiten. Da Schillinger an Öhringen als Hofmaler und Zeichenlehrer gebunden war, waren längere auswärtige Aufenthalte wie 1804 in Breslau durchaus nicht üblich. Der Ingelfinger Fürst kaufte zwar auch einige Gemälde und Bilder von Schillinger, doch hatte er ja mit Wagner und Weygand eigene Hofmaler, so daß er natürlich häufig auch auf diese zurückgriff. Im ganzen gesehen führte Schillinger für seinen eigentlichen »Arbeitgeber« Fürst Ludwig Friedrich Carl und den Kirchberger Fürsten damit wesentlich häufiger Aufträge und umfangreichere Arbeiten aus.

3. Johann Jacob Schillinger:

Das Leben eines Hofmalers im ausgehenden 18. Jahrhundert

Berichte über Johann Jacob Schillingers Leben in der Literatur sind selten. Hinzu kommt, daß alle Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts sich auf einen Bericht stützten, der bereits zu Lebzeiten des hohenlohischen Künstlers entstanden ist; es handelt sich hierbei um den Aufsatz des Kunstkenners Carl Ludwig Juncker, der 1789 in dem von Johann Georg Meusel herausgegebenen »Museum für Künstler

⁴² Wolfram Fischer, S. 28; auch Adolf Fischer (II. Tl. [1871], S. 323) schreibt, daß Friedrich Ludwig bereits im Sommer 1806 280000 fl. an Privatverbindlichkeiten gehabt habe.

und Kunstliebhaber«⁴³ erschien und nach seinen Angaben im 37. Lebensjahr Schillingers geschrieben wurde⁴⁴. Juncker, der seit 1778 als Diakon in Diensten des Fürsten Christian Friedrich Karl von Hohenlohe-Kirchberg stand⁴⁵, für den ja auch Schillinger häufig arbeitete, hat den Künstler sicherlich persönlich kennengelernt und sehr wahrscheinlich seinen Bericht nach Schillingers eigenen Angaben angefertigt. Der Aufsatz des Diakons ist relativ detailreich, hält allerdings genauer archivalischer Überprüfung nicht in jeder Einzelheit stand. Außerdem war Carl Ludwig Juncker von Schillingers Kunst persönlich so begeistert – er besaß sogar ein Ölgemälde der »Virginia, von ihrem Vater ermordet«⁴⁶ von diesem Künstler –, daß es ihm bei der Beurteilung der Werke teilweise an Objektivität mangelte. Mit überschwenglichen Worten leitete er auch seinen Aufsatz ein, indem er Schillinger »unter die größten Maler – wenigstens des fränkischen Kreises«⁴⁷ zählte.

Für die ersten knapp vierzig Lebensjahre des Künstlers bildet Juncker allerdings die einzige ausführlichere Informationsgrundlage, da auch in Archivalien kaum ein Hinweis über die Jugendzeit Schillingers zu finden ist. Eine solche Grundlage – bei aller kritischen Distanz, die man dem Bericht entgegenbringen muß – fehlt für die zweite Lebenshälfte des Künstlers völlig. Juncker selbst hatte zwar die Absicht, die Berichterstattung über den von ihm so geschätzten Künstler fortzusetzen⁴⁸, starb aber lange vor Schillinger, so daß dieses Vorhaben unrealisiert bleiben mußte. Daher muß man Johann Jacob Schillingers Leben und Werk seit den 1790er Jahren ausschließlich anhand von Archivalien erschließen. Das bringt es zwangsläufig mit sich, daß relativ wenig über Schillingers private Lebensumstände bekannt ist, und seine Biographie vor allem anhand seiner künstlerischen Arbeiten fixiert werden muß.

43 *Juncker*: Johann Jakob Schillinger, S. 121–130; im folgenden wird aus diesem Aufsatz anhand des im »Intelligenz=Blatt der Oberamts=Stadt Oehringen, Nro. 2 (1826), 7–8; Nro. 5(1826), 21–22« erschienenen Nachdruckes zitiert. – Die nach Juncker entstandene Literatur – v. a. die verschiedenen Künstlerlexika (Bénézit, Busse, Füssli, Müller, Nagel, Nagler, Thieme-Becker) – bringt bis auf wenige Details nichts Neues. Im allgemeinen übernimmt sie sogar besagten Aufsatz zu großen Teilen wörtlich. Neuere Erkenntnisse zum Wirken Schillingers findet man nur im Zusammenhang mit der Beschreibung einzelner Kunstdenkmäler, so v. a. bei Grünenwald und Himmelheber.

44 *Juncker*, S. 7; da Schillinger 1750 geboren wurde, hat Juncker seinen Aufsatz wahrscheinlich zwei Jahre vor dem eigentlichen Erscheinen (also 1787) verfaßt. Dies ist für die Datierung der nicht anhand von Archivalien nachweisbaren Werke von Bedeutung.

45 Vgl. hierzu: *Haug*: Baden-württembergisches Pfarrerbuch, Bd. II, Teil 2, Nr. 1213. Carl Ludwig Juncker (1748–1797) war ab 1778 Diakon in Kirchberg, ab 1789 Pfarrer in Döttingen, ab 1792 Diakon in Lendsiedel und von 1795 bis zu seinem Tod Pfarrer in Ruppertshofen.

46 *Juncker*, S. 22.

47 *Juncker*, S. 7.

48 *Juncker*, S. 22: »Mehr soll über ihn folgen, wenn Er mir selbst die Hand dazu bieten wird.«

3.1 Zur Biographie

Johann Jacob Schillinger wurde, wie der Eintrag in das Taufregister zeigt, am 17. Dezember 1750 in Öhringen getauft und dürfte somit wohl zwei Tage vorher, also am 15. Dezember 1750 geboren sein⁴⁹. Sein Vater war der im hohenlohischen Raum ebenfalls sehr bekannte Zimmermann Georg Peter Schillinger (1698–1774), der an vielen hohenlohischen Schloßbauten mitwirkte und ein Werk über die Baukunst, die »Architectura Civilis«⁵⁰, verfaßte⁵¹, seine Mutter Rosine Maria war eine geborene Heberlin⁵². Über die Jugend Johann Jacobs ist kaum etwas bekannt. Sehr wahrscheinlich besuchte er die deutsche Schule in Öhringen, da sein Name in den Schülerlisten des Öhringer Gymnasiums nicht auftaucht. Man kann davon ausgehen, daß er sehr bald das Handwerk seines Vaters erlernte und ihn bei seinen Aufträgen begleitete, so auch, als er mit Zimmerarbeiten beim Kirchenbau in Adelsheim bei Osterburken betraut war. Dort scheint er aufgrund eines angezettelten Streites, bei dem er unbeabsichtigt einem Mann die Hand mit der Axt abgehauen haben soll, in Schwierigkeiten geraten zu sein. Juncker schildert den weiteren Fortgang der Dinge folgendermaßen. »Kaum ist diese Geschichte ruckbar, so wird Schillinger, durch zwey Husaren, nach Borgheim, einem Mainzer Zentamt, dem Adelsheim unterworfen ist, abgeholt; sitzt daselbst 6 Wochen lang im Arrest; verschiedene Zeugen werden verhört; nach ihrem einstimmigen Zeugnis war die Sache bloß Zufall [...]. Endlich kommt Schillinger wieder los; nach dem sein Vater zuvor 36 Gulden erlegen mußte«⁵³. Sein Vater soll ihn daraufhin vom Beruf des Zimmermanns abgebracht, der Sohn sich für den Beruf des Malers entschieden haben. Der Neubau der evangelischen Kirche in Adelsheim fiel in das Jahr 1766, in welchem sich damit auch geschilderter Vorfall ereignet haben mußte⁵⁴. Was Johann Jacob in den nun folgenden fünf Jahren lernte oder arbeitete, läßt sich nicht rekonstruieren.

Schillingers Lebenslauf ist zwar auch für die folgenden Jahre nicht lückenlos nachzuvollziehen, aber anhand der existierenden Archivalien doch zuverlässiger zu klären. Johann Jacob scheint für die Malerei ein gewisses Talent gezeigt zu haben, ohne daß er einen *Lehrmeister oder Anweisung bis in sein 17.tes nunzurückgelegtes Jahralter*⁵⁵ gehabt hätte, so daß der Vater es für angebracht hielt, seinem

49 Rössler: Georg Peter Schillinger und Johann Jakob Schillinger, S. 535. Bei Rössler werden erstmals die in der vorhandenen Literatur zum Teil sehr unterschiedlich angegebenen Lebensdaten Schillingers anhand der Taufbücher der Öhringer Stiftskirche verifiziert. Jedoch gibt Joseph Albrecht, der den Künstler ja noch kannte, Johann Jacobs Geburtsdatum mit dem 11. Oktober 1750 an. HZAN, Gem. Hausarchiv Nachlaß J. Albrecht [III].

50 *Georg Peter Schillinger: Architectura Civilis*, 2 Tle, Nürnberg 1750 und 1760.

51 Rössler, S. 532.

52 HZAN, Gem. Hausarchiv Nachlaß J. Albrecht [III].

53 Juncker, S. 7–8.

54 Vgl. hierzu: Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Bd. 4: Kreis Mosbach. Teil 3: Amtsbezirke Buchen und Adelsheim, Tübingen, Leipzig 1901, S. 169.

55 HZAN, B 483 Stift Ö 15. Es ist übrigens nicht ganz klar, weshalb Johann Jacobs Alter mit siebzehn angegeben wird, da er ja zum Zeitpunkt des Entstehens des Briefes bereits zwanzig Jahre war. Möglicherweise befürchtete der Vater, sein Sohn könne zu alt für das erwünschte Stipendium sein, was im Vergleich zu den Anfängern in der Ludwigsburger Akademie auch der Fall gewesen wäre.

Sohn eine professionelle Ausbildung an einer Akademie zu ermöglichen. Da Georg Peter Schillinger allerdings nicht die notwendigen Mittel besaß, dem Sohn dies zu ermöglichen, sondern diesem sogar – wie aus seinem im Öhringer Stadtarchiv befindlichen Nachlaßinventar hervorgeht – erhebliche Schulden hinterließ, wandte er sich in zwei, im Wortlaut sehr ähnlichen Briefen vom 5. und 6. März 1771 einerseits an seinen Fürsten Ludwig Friedrich Carl von Hohenlohe-Oehringen als auch an die gemeinherrschaftliche Verwaltung der Stadt Öhringen, damit sie *aus den hiesig gemeinschaftl[ichen] Stifts und Hospital Mitteln einen gnädigsten erklecklichen Beitrag zu fliesen zu lassen geruhen*⁵⁶. Über den Ort der Ausbildung hatte Schillingers Vater recht genaue Vorstellungen: Johann Jacob sollte *diese schon so weit für sich gebrachte Kunst auf einer berühmten Zeichnungs- und Malherey Academie unter Anführung künstlicher Meister*⁵⁷ erlernen. Konkret dachte er dabei daran, daß dies *bey der berühmten Churfürstlich Bayerischen Mahler Academie zu München*⁵⁸ *entweder oder der herzogl. Württemberg[ischen] zu Stutgard*⁵⁹ geschehen solle. Die Finanzierung der Ausbildung, deren Dauer *auf etliche] Jahre*⁶⁰ veranschlagt wurde, sollte für die Geldgeber keine nutzlose Investition sein, denn Johann Jacob würde dort die Malerei *in einem solchen Grad der Vollkommenheit [...] erlernen, der ihn, wie er seit vielen Jahren der einzige im Lande, welcher ohne Unterricht so weit gekommen, Eurer Hochfürstlichen Durchlaucht [...] alsdann seine unterthänigst beflissenste Dienste zu höchsten Befehlen leisten zu dürfen würdig mache*⁶¹. Außerdem plante man von gemeinherrschaftlicher Seite Schillinger damals schon für den Beruf des Zeichenlehrers am Öhringer Gymnasium ein⁶². Die Bitte jedenfalls, Johann Jacob finanzielle Unterstützung für die gewünschte Ausbildung, die er *künftiges Ostern*⁶³ beginnen wollte, zukommen zu lassen, wurde von der gemeinherrschaftlichen Regierung gewährt.

Bereits im April 1771 wurde das Stipendium für Johann Jacob Schillinger bewilligt, damit dieser *weiter Information bei einem geschickten Maitre und in der Mahler-Academie*⁶⁴ in Stuttgart erhalte; dort sollte er *von einem derer geschicktesten Maitres [...] auf- und angenommen werden, der aber ein jährl. Kost und Lehr-Geld von 75 fl. preetendiert*⁶⁵. Ferner wurde in diesem Dekret bestimmt, *daß dieser junge Mensch würdig seye, ihm alle Hülfe und Unterstützung angedeyhen zu lassen und daß dem*

56 Zitiert nach HZAN, Gem. Reg. Wbg. Ö 438. Schreiben an Ludwig Friedrich Carl von Hohenlohe-Oehringen: HZAN, B 483 Stift Ö 15; Schreiben an die gemeinherrschaftliche Verwaltung: HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

57 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. A. Wbg. Ö 438.

58 Es handelt sich hierbei um die 1766 von Chr. Wink, R. A. Boos und F. X. Feichtmayr gegründete Zeichenschule, die 1770 als Maler- und Bildhauerakademie verstaatlicht wurde. Die Münchener Akademie genoß damals übrigens kein besonderes Ansehen; Rave/Lehmann bezeichnen sie sogar als »gewöhnliche Zeichenschule« (Sp. 253). Vgl.: Paul Ortwin Rave, Ernst Herbert Lehmann: Akademie, in: RdK, 1. Bd., Stuttgart 1937, Sp. 243–262.

59 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

60 HZAN, B 483 Stift Ö 15.

61 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

62 Vgl. hierzu: HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

63 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

64 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438. Der Beschluß ist auf den 22. April datiert.

65 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

*Jungen Schillinger 65–75 fl. jedoch dergestalten aus denen Stifts-Mitteln abzureichen [seien], daß solche nicht auf einmal, sondern auf zwey oder drey Termine zu bezahlen seyen*⁶⁶. Man wollte wohl vorsorgen, daß Schillinger mit der recht großen Summe nicht leichtfertig umginge. Wie aus den Öhringer Stiftsrechnungen hervorgeht, belief sich das von den Fürsten bewilligte Stipendium auf einen Zeitraum von drei Jahren von 1771 bis 1774⁶⁷. Jährlich erhielt Schillinger eine festgesetzte Summe zugesandt und zwar nicht, wie ursprünglich geschrieben, nach Stuttgart, sondern nach Ludwigsburg, wo sich seit 1765 die von Herzog Karl Eugen von Württemberg 1761 gegründete Académie des Arts befand⁶⁸.

Im August 1771 wurde Johann Jacob Schillinger zunächst die Unterstützung auf 2 Jahr, und zwar jährlich 50 fl. dergestalten gnädigst verwilligt, daß er sich mit der Zeit zum dienst im Vatterland gebrauchen zu lassen, schuldig und gehalten seyn solle; vor seiner Abreise wurde Schillinger dann ein Teilbetrag seines Stipendiums für das erste Lehrjahr ausgezahlt⁶⁹. Die Praxis, vom Landesherrn die (künstlerische) Ausbildung finanziert zu bekommen und dafür danach in dessen Dienste zu treten, erinnert stark an Herzog Karl Eugen und diejenigen Künstler, die ihre Ausbildung an der Hohen Karlsschule erhielten, um danach ausschließlich für ihren Förderer zu arbeiten. Der Grundgedanke dieser fürstlichen Unterstützung war, für die Zukunft eigene und im Vergleich zu den italienischen oder französischen Künstlern v. a. billigere Kräfte zur Verfügung zu haben.

Wahrscheinlich im September oder Oktober 1771, also nicht schon zu Ostern, wie ursprünglich geplant, reiste Schillinger nach Ludwigsburg ab, nachdem ihm Ende August 75 fl. zugestellt worden waren. Die zweite Rate seines Stipendiums erhielt er am 15. Oktober 1772 – nach Verfluß eines Jahres⁷⁰ – und schließlich sogar noch eine dritte, ursprünglich nicht vorhergesehene von 75 fl. am 24. November 1773⁷¹. Wer Schillingers eigentliche Lehrer während seines dreijährigen Aufenthaltes in Ludwigsburg waren, läßt sich nicht feststellen. Seit Carl Ludwig Juncker gilt er als Schüler Nicolas Guibals (1725–1784), des damals bekanntesten Künstlers am württembergischen Hof, und Giosuè Scottis (1729–1785)⁷². Beide erteilten neben ihrer Tätigkeit als württembergische Hofkünstler Lehrstunden als Professoren an der Académie des Arts in Ludwigsburg, wo sie sich im wöchentlichen Turnus mit drei weiteren Kollegen beim Unterrichten abwechselten⁷³. Man kann davon ausgehen, daß Schillinger ersteren mit ziemlicher Sicherheit kannte⁷⁴ und auch mit

66 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

67 HZAN, Öhringer Stiftsrechnungen B 483, Bde. 152–154.

68 Hierzu: *Uhland: Karlsschule*, S. 54–57.

69 HZAN, Öhringer Stiftsrechnungen B 483, Bd. 152.

70 HZAN, Öhringer Stiftsrechnungen B 483, Bd. 153.

71 HZAN, Öhringer Stiftsrechnungen B 483, Bd. 154.

72 Zu Guibal: *Uhlig: Nicolas Guibal; Nicolas Guibal (1725–1784). Zeichnungen. Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1989, Stuttgart 1989; zu Scotti: Pfeiffer: Die bildenden Künste unter Herzog Karl Eugen, S. 686; Thieme-Becker, Bd. 29 (1935), S. 410.*

73 Hierzu: *Uhland: Karlsschule*, S. 55.

74 Das ist u. a. deshalb ziemlich sicher, da Schillinger einen »Kapuzinerkopf nach Mengs« kopierte, der sich in Guibals Privatbesitz befand. Vgl. hierzu: *Juncker, S. 9.*

dessen Werken vertraut war⁷⁵; letzteren besuchte er später sogar in Mailand, um seine Malkunst zu vervollkommen. Die Behauptung Junckers, daß Schillinger Guibals und Scottis begabtester und der ihnen liebste Schüler gewesen sei⁷⁶, läßt sich allerdings nicht nachweisen; in den Unterlagen zur Académie des Arts in Ludwigsburg taucht Schillingers Name jedenfalls nicht auf⁷⁷, weder unter den Preisträgern noch unter den Antragstellern zur Aufnahme in die Académie des Arts⁷⁸. Daß er Zögling an der Académie war, ist an sich deshalb nicht sehr wahrscheinlich, weil jeder angenommene Schüler ein sogenanntes *Revers* unterzeichnen mußte, sich *den Diensten des Herzoglichen Württembergischen Hauses zu widmen und ohne darüber zu erhaltende gnädigste Erlaubnis aus denselben nicht zu treten*⁷⁹. Schillinger aber hatte sich ja schon mit der Annahme seines Stipendiums dem hohenlohischen Hause verpflichtet.

Über Schillingers Ludwigsburger Jahre kann man daher nur Vermutungen anstellen. Vielleicht arbeitete er als Gehilfe für einen der genannten württembergischen Hofkünstler und erweiterte so seine Fähigkeiten der Malerei. Das erklärte auch, daß er »die Gallerie zu Ludwigsburg« als »Privatstudio« benutzen konnte⁸⁰. Dort soll Johann Jacob damals auch eine Lucretia kopiert haben⁸¹, die heute allerdings nicht mehr existiert. Auch soll er in Stuttgart das »Hofrath Tritschlerische Haus« mit täuschend echt wirkender Perspektivmalerei bemalt haben⁸². Wenn auch die

75 Schillinger übernahm z. B. die Christus-Figur, die Guibal in seinem Deckenfresko der Schloßkapelle auf der Solitude gemalt hatte, fast detailgenau für sein 1793 entstandenes Orendelsaller Kanzelgemälde.

76 Juncker schreibt folgendes: »Keiner seiner Mitschüler besaß in dem Grad die Liebe seiner Lehrer, wie er. Keiner hatte auch so viel Uebergebung, aber so viel Fleiß, so viel Genie, so viel Bestreben, als Er; keiner derselben hatte es so weit gebracht, als Er, in den 3 Jahren seiner Lehrzeit. Daher kams auch, daß ihm Scotti noch während dieser Zeit Arbeiten anvertraute, die man wahrlich sonst keinem Lehrling zu übergeben pflegt.« Juncker, S. 8.

77 Die Académie des Arts wurde 1761 gegründet und 1764 nach Ludwigsburg verlegt. 1773 wurde sie mit der Militärakademie auf der Solitude, dem Vorgänger der Hohen Karlsschule, vereinigt und zog ebenso dorthin um. Offiziell bestand die Académie sogar noch bis 1780. Möglicherweise wurde auch durch dieses Ereignis dem Aufenthalt Schillingers in Ludwigsburg ein Ende gesetzt, da sicherlich auch die unterrichtenden Künstler die Stadt verließen. Hierzu: *Uhlant*: Karlsschule, S. 57; *Zahlten*: Die Bildenden Künste an der Hohen Karlsschule, S. 32.

78 Zur Académie des Arts: HStAS, A 21, Bü 1010 (Oberhofmarschallamt); die Aktenlage zur Académie ist insgesamt sehr dürftig, allerdings existieren mehrere Listen von Preisträgern, jedoch für Schillingers Ludwigsburger Jahre nicht vollständig. Ergänzend wurden die Akten der Militärakademie auf der Solitude, insbesondere für die Jahre 1771 bis 1774 durchgesehen: HStAS, A 272, Bü 231, 232, 239, 240 (Hohe Karlsschule). In dem sogenannten »Nationalbuch aller Zöglinge vom 3. Februar 1770 bis 4. November 1793« (HStAS, A 272, Bü 231) wird Schillinger ebenfalls nicht aufgelistet.

79 HStAS, A 272, Bü 239 (Hohe Karlsschule). Aus dieser Akte geht auch hervor, daß jeder, der dieses »Revers« nicht unterzeichnete, mit Strafen zu rechnen hatte. Zum einen mußte man die »auf ihn gewandten Unkosten« erstatten (ca. 1000 fl.), zum anderen die Académie verlassen.

80 Juncker, S. 8.

81 Das Motiv der Lucretia im Gemälde existierte damals, wie die Inventare der »Herzoglichen Mahlerey-Gallerie« von 1761, 1767 und 1774 zeigen, mehrfach. Unter den Inventarnummern 139, 639, 798, 1203, 1360 und 1491 werden Gemälde aufgeführt, die das Thema des Todes der Lucretia zum Inhalt haben, wobei die Künstler ungenannt bleiben. Man kann deshalb davon ausgehen, daß die Angabe, Schillinger habe in der Ludwigsburger Galerie kopiert, der Realität entspricht. Hierzu: HStAS, A 21, Bü 533 und Bü 534.

82 Nach einer immer wieder in diesem Zusammenhang berichteten Geschichte soll Johann Jacob Schillinger den »sonderbaren Einfall« gehabt haben, »die Gaße in das Hauß hinein zu führen! [...] Dies glückte ihm in dem hohen Grad der Täuschung, daß verschiedene Menschen, in der Meinung in der

Malerei schon lange nicht mehr existiert, so spricht diese Arbeit doch dafür, daß Giosuè Scotti, ursprünglich von Carl Eugen als Theatermaler eingestellt und daher mit der sogenannten Quadraturalmalerei in besonderem Maße vertraut, sehr wahrscheinlich auf Schillinger nicht nur als Vorbild, sondern als eigentlicher Lehrer gewirkt hat⁸³. Schillinger selbst jedenfalls bezeichnete Scotti in einem späteren Brief als seinen *gewesenen Lehrer*⁸⁴. Inwiefern Johann Jacob möglicherweise den Hofmaler Guibal, der aufgrund der nicht allein zu bewältigenden und massenhaft übertragenen Aufträge zum Dekorieren in den herzoglichen Bauten Schüler der Académie des Arts zu Hilfe nahm, unterstützend zur Hand ging, läßt sich ebenfalls nur vermuten. Auffällig ist jedoch, daß Schillingers Anfang der 1790er Jahre entstandenes Gemälde der Auferstehung Christi in der Orendelsaller Kirche im Vergleich zum Bild gleichen Themas von Guibal, das er 1766 für die Hofkapelle des Schlosses Solitude anfertigte, in der Darstellung der Christusfigur eine Kopie darstellt. Das legt natürlich nahe, daß der Öhringer Maler im Rahmen solcher Dekorationsarbeiten sich eine Skizze von Guibals Gemälde anfertigte oder vielleicht auch Zutritt zu dessen Werkstatt besaß.

Da Johann Jacob Schillinger im November 1773 letztmals Geld aus seiner Heimat erhalten hatte, muß er im folgenden Jahr nach Öhringen zurückgekehrt sein. Mögliche Ursache für die Heimreise könnte neben der Aufhebung bzw. Verlegung der Académie auch der Tod seines Vaters 1774 gewesen sein.

Für die Jahre bis 1776 existieren keine Nachrichten über den späteren hohenlohischen Hofmaler. Erst 1776 wird er wieder faßbar, als er erstmals für den Fürsten Christian Friedrich Karl von Hohenlohe-Kirchberg im Zuge der Neugestaltung der Wohnräume des Kirchberger Schlosses arbeitete. Der Fürst muß ihn zuvor in Öhringen kennen- und seine Arbeit schätzensgelernt haben, da er ihn mit der Begründung nach Kirchberg holte, daß er, *so viel ich sehe, ein fleißiger Arbeiter*

Straße immer fort zu gehen, sich, bei Abendszeit, brav die Köpfe am Hauß zerstißen.« *Juncker*, S. 8. – Bei dem Tritschlerischen Haus handelte es sich um das im Besitz des Geheimen Hofrats und schwäbischen Kreiseinnehmers Elias Benjamin Tritschler befindlichen Gebäudes in der ehemaligen Kanzleistraße 11 (heute: Willi-Bleicher-Straße), das nach seinem (1802) und seiner Frau (1814) Tode von der Museums-Gesellschaft erworben wurde. Von dem 1816 beginnenden Umbau in das »Obere Museum« existieren im Stadtarchiv Stuttgart zwar Bauakten (StadtA Stuttgart, Bauakten D 4474), die allerdings keine Aufschlüsse zu Schillingers Malerei liefern. Aller Wahrscheinlichkeit nach existierten diese damals – fast fünfzig Jahre nach ihrem Entstehen – bereits nicht mehr. Auch in der Literatur, in welcher bereits 1795 F. Nicolai in seiner Beschreibung einer im Jahr 1781 stattgefundenen Reise das Tritschler-Haus als bemerkenswert erwähnt (»Die schönste Straße ist der so genannte Obere Graben, und die vorzüglichsten Häuser, die mir in die Augen fielen, waren das Gräflich Hohenheimsche [...] und Tritschlerische Haus«), findet sich kein Hinweis auf die außerordentliche Bemalung. Literatur: F. Nicolai: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, Bd. X, Berlin, Stettin 1795, S. 6; Carl Lotter: Geschichte der Museums-Gesellschaft in Stuttgart. Zur Feier des 100jährigen Bestehens der Gesellschaft, Stuttgart, 1907, S. 22–23; Gustav Wais: Alt-Stuttgart. Die ältesten Bauten, Ansichten und Stadtpläne bis 1800, Stuttgart 1954, S. 255; Helmut Maximilian Gruber-Ballehr: Die Bauten der Museums- und Harmoniegesellschaft in Süd-West-Deutschland. Studien zum Gesellschaftsbau im 19. Jh., Diss. Tübingen 1981, S. 19–26.

83 Seit 1763 war Scotti am württembergischen Hof als Theatermaler dauernd angestellt, 1768 erhielt er die Oberleitung der Theaterdekoration. An der Académie des Arts wirkte er seit 1767, dann seit 1773 an der Militärakademie. 1777 wurde er aus herzoglichen Diensten entlassen und kehrte in seine Heimat Italien zurück. Vgl. Pfeiffer, S. 686.

84 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

ist⁸⁵. Am 19. März 1776 notierte der Fürst von Kirchberg in sein Tagebuch, daß *vormittag der Mahler Schillinger von Öhringen*⁸⁶ bei ihm angekommen sei, und am 24. Juni desselben Jahres, daß *Schillinger heute mit dem Postwagen*⁸⁷ Kirchberg verlassen habe. Während dieses Zeitraumes hielt sich der Maler ununterbrochen in Kirchberg auf und erhielt auch monatlich Abschlagszahlungen für seine Tätigkeit⁸⁸. Ein Grund für die häufigen Arbeiten für Christian Friedrich Karl war, daß dieser Fürst keinen eigenen Hofmaler beschäftigte⁸⁹.

Im Februar 1777 schloß Johann Jacob mit seinem späteren eigentlichen Arbeitgeber, dem Fürsten Ludwig Friedrich Carl von Hohenlohe-Oehringen, *einen accord von 730 fl. wegen des neuen Gartenhauses in Friedrichsruhe*⁹⁰, der sogenannten Carolinenlust, ab. Es handelte sich um eine unglaublich hohe Summe im Vergleich zu seinen späteren Einkünften als Zeichenlehrer oder Hofmaler, weshalb man davon ausgehen muß, daß darin auch die Kosten für das Material enthalten waren.

Im selben Jahr könnte er auch seinen ehemaligen Ludwigsburger Lehrer, Giosuè Scotti, getroffen haben, der sich im Juni zwei Tage in Kirchberg aufhielt⁹¹, um dem dortigen Fürsten Pläne für eine neue Auffahrt zum Schloß zu liefern⁹². Denn durch irgendeinen Anlaß muß Schillingers Vorhaben, seine Fähigkeiten der Malerei bei Scotti in Mailand weiter zu verbessern, ausgelöst worden sein, und es liegt nahe, daß Scotti selbst seinem ehemaligen Schüler den Vorschlag eines Aufenthaltes in Mailand machte. In einem Brief an die Fürsten hoffte Schillinger, wie bereits 1771 Gelder aus den gemeinherrschaftlich verwalteten Stiftsmitteln zu erhalten. U. a. schrieb Johann Jacob Schillinger: *Dieser H: Scotti hat in diesen Tagen von Meyland aus mir den Antrag gemacht, zu ihme mich zu begeben, und unter seinen augen mit den Werken der Kunst näher mich bekannt zu machen. Er verbindet mit diesem antrage die versicherung der vortheilhaftesten aussichten für meine ausbildung, und will nur die bequemste Gelegenheit darzu verschaffen. Allein da er mehr meine Wünsche als meine Armuth zu kennen scheint, wenn er zugleich an Reysen und übrigen nöthigen Kosten zu einem dreyjährigen aufenthalt in Italien wenigstens 300 fl. erfordert*⁹³. Ludwig Friedrich Carl von Hohenlohe-Oehringen unterstützte diesen

85 HZAN, A. Kgb. ⊖ 26 Mm Nr. 29.

86 HZAN, A. Kbg. N. Bd. 70.

87 HZAN, A. Kgb. N. Bd. 70.

88 Vgl. hierzu: HZAN, A. Kbg. N. Bū 350.

89 *Bihl*, S. 153.

90 HZAN, Schreibkalender Ludwig Friedrich Carl, 1777 (A. Ö unverzeichnet).

91 HZAN, A. Kbg. N. Bd. 71. Giosuè Scotti war seit 1777 aus württembergischen Diensten entlassen worden und kehrte danach seiner ehemaligen Wirkungsstätte recht unmittelbar den Rücken. *Pfeiffer*, S. 686. Am 26. und 27. Juni 1777 hielt er sich am Kirchberger Hof auf, Christian Friedrich Karl gab dem Künstler anschließend sogar ein Empfehlungsschreiben nach Mailand mit: *Ich habe Ihme auf s. begehren ein Recomendations-Schreiben an den H: Grafen v. Firmian, bevollmächtigt[er] Kayserl[icher] Ministre in der Lombardei nach Mayland mitgegeben.*

92 HZAN, A. Kbg. N. Bū 351: *Dem Theater-Mahler u. Architect Scotti vor einen Riß geschenckt 14 fl.* 40 x. Siehe auch: *Grünenwald*: Schloß Kirchberg, S. 215.

93 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

Antrag nachdrücklich und ließ Schillinger *100 Thlr. bei dortiger Camer anweißen*⁹⁴; ebenso sollten seiner Ansicht nach 100 Taler aus Stiftsmitteln zugeschossen werden, wobei *davon die eine Hälfte ihm gleich mitzugeben die andere aber ihm mehrerer Sicherheit halben nachgeschickt werden könnte*⁹⁵. Die Sache drängte, da Schillingers Abreise für Anfang November geplant war. Die Fürsten der anderen Landesteile, deren Meinung bzw. Zustimmung wie bei allen Angelegenheiten, die das gemeinherrschaftlich verwaltete Stift angingen, erst noch eingeholt werden mußte, waren von der Förderung des Malers nicht in dem Maße überzeugt wie der Öhringer Fürst. So schrieb die Schillingsfürster Seite, daß man zwar 50 Taler bewilligen, sich aber nicht auch auf eine zweite Zahlung in gleicher Höhe festlegen wolle⁹⁶. Auch wurden Bedingungen vorgeschlagen, die Schillinger nach Erhalt seines Stipendiums zu erfüllen hätte: *da man auf den Schillinger bereits so vieles verwendet, solle derselbe nach seiner Rückkunft im Land verbleiben und sich engagieren [..], demnächst zum besten der Öhringer Jugend allda gratis eine Zeichenschule errichten zu wollen, wogeg[en] demselben auch etwas gewisses wird ausgeworfen werden*⁹⁷. Es wurde also eine Idee aufgegriffen, die schon 1771 im Zusammenhang mit Bewilligung seines Stipendiums für die Académie ausgesprochen worden war. Die Fürsten selbst glaubten von der Investition in Schillingers Malkünste ebenfalls einen gewissen Nutzen zu ziehen, da sie in ihren Beschlüssen schrieben: *daß denen durchlauchtigst[en] condominis einen geschickten mahler in Öhring[en] und an der hand zu haben, angenehm sein möge ist wohlzuerachten*⁹⁸. Schillinger erhielt dann übrigens für seinen geplanten Italienaufenthalt nicht nur Stiftsmittel bewilligt, sondern er bekam sogar noch Zuschüsse von privater Hand; Christian Friedrich Karl von Hohenlohe-Kirchberg zahlte ihm nämlich als *beysteuer zu seiner Reise nach Mayland* 33 fl. aus seiner Privatschatulle – ein Zeichen dafür, daß er mit den Arbeiten des Künstlers im vorherigen Jahr recht zufrieden gewesen sein mußte⁹⁹. Über Schillingers Aufenthalt in Italien ist kaum etwas bekannt. Die ursprünglich geplante Dauer von drei Jahren konnte der Künstler jedenfalls nicht realisieren, da die finanzielle Unterstützung für einen so langen Zeitraum bei weitem nicht ausreichte. Ein von Giosuè Scotti im Sommer 1778 verfaßtes Gesuch, dem in Mailand verweilenden Öhringer Maler weitere Unterstützung zukommen zu lassen, damit er auch Rom besuchen könne, wurde von den hohenlohischen Fürsten eindeutig abgelehnt. Entweder sollte sich Schillinger seinen Rom-Aufenthalt selbst finanzieren oder andernfalls nach Öhringen zurückkehren. So hieß es in dem Antwortschreiben nach Mailand auch, *daß die weiteren Kosten von 300 fl. zu seiner Reise nach Rom zu schwer fielen, und daher der gedachte Schillinger, falls er von dem*

94 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438; Ludwig Friedrich Carl ließ Schillinger diesen Zuschuß bereits im Oktober 1777 anweisen.

95 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

96 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

97 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438. Es handelt sich hierbei um einen Vorschlag, den die Bartensteinische Regierung unterbreitete.

98 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

99 HZAN, A. Kbg. N. Bü 351. Eintragung in die privaten Rechnungsbücher des Fürsten am 23. Oktober 1777.

*Gewinn seiner eigenen Arbeit sich nicht eine Zeit lang in Rom unterhalten könnte, nach Endigung des ihm verwilligten jährigen Aufenthalts in Italien, in sein Vaterland werde zurückkehren müssen*¹⁰⁰. Auch Ludwig Friedrich Carl hatte diesmal nicht die Absicht, den jungen Maler wiederum zu unterstützen, da er *bereits Ihro Orts ein namhaftes zu dem Stiftsstipendiuo aus Ihrer Chatoull hinzugetan hätten*¹⁰¹. Ein Reisegeld ließ man Schillinger jedoch zukommen. So kehrte er ein Jahr nach seiner Abreise im November des Jahres 1777 bereits wieder nach Öhringen zurück.

Dort ließ sich der Fürst von Hohenlohe-Kirchberg am 10. Dezember 1778 von dem *von Mayland wied. zurückgekomene[n] Mahler Schillinger*¹⁰² dessen von dort mitgebrachte Zeichnungen zeigen; und vier Tage darauf besuchte er den Künstler nochmals, *um auch s. gemälde zu sehen*¹⁰³.

Daß über den Italienaufenthalt praktisch nichts bekannt ist, ist besonders deshalb bedauerlich, da es Schillingers einzige Reise war, die ihn mit »großer Kunst« in Berührung brachte. Nach Junckers Bericht hat der Öhringer Künstler die Stadt Mailand kaum verlassen, offensichtlich auch dadurch bedingt, daß er sich einen Teil seiner Lebenshaltungskosten durch Auftragsarbeiten mitfinanzieren mußte und deshalb nicht die nötigen Mittel und die entsprechende Mobilität besaß, um »an Orte [zu kommen], wo die Kunst ihre eigene Tempel hat! Rom, Florenz, Neapel, Venedig sah er nicht«¹⁰⁴. Zwei »solcher Brodarbeiten« sollen die Bemalung eines Hauses in Loretto und ein Altarblatt der heiligen Barbara für die Kirche in Lonato, zwei lombardischen Orten in der Nähe Mailands, gewesen sein¹⁰⁵. An großen Künstlern, an denen sich Schillinger durch Selbststudium und Kopieren während seines Aufenthaltes besonders schulte, werden Anthonis van Dyck, Peter Paul Rubens, Anton Raphael Mengs und Giovanni Battista Crespi genannt. Nach letzterem fertigte er eine Skizze des bekannten Altargemäldes im Mailänder Dom an, das die Taufe Augustins darstellt¹⁰⁶.

Nach Johann Jacobs Rückkehr nach Öhringen wurden auch die Pläne für den Zeichenunterricht, den er neben seiner Haupttätigkeit als Künstler abhalten sollte, präzisiert. Schillinger wurde eine *jährliche Remuneration von 50 fl. angetragen, wofür er [.] öffentlichen Unterricht im Zeichnen geben, und nach gelegenheit des Gymnasii hierzu Mittwoch und Sonabend verwenden sollte*¹⁰⁷. Allerdings war der Maler mit der vorgeschlagenen Bezahlung keineswegs einverstanden und erklärte, *daß er von 50 fl. nicht leben könne, wofern ihm nicht auch Naturalien aus dem Stift gnädigst bewilliget würden*¹⁰⁸. Dafür zeigte sich Schillinger aber auch gegenüber Ludwig

100 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

101 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

102 HZAN, A. Kbg. N. Bd. 72. Offensichtlich war Juncker über die Dauer von Schillingers Italienaufenthalt falsch informiert, da er den Zeitraum auf drei Jahre bezifferte. *Juncker*, S. 8.

103 HZAN, A. Kbg. N. Bd. 72.

104 *Juncker*, S. 9.

105 *Juncker*, S. 9.

106 *Juncker*, S. 9. Schillinger soll die Skizze nach diesem Gemälde nach seiner Rückkehr dem Fürst Friedrich Ludwig von Hohenlohe-Ingelfingen gegeben haben.

107 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

108 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

Friedrich Carl bereit, jederzeit für alle ihm angetragenen Arbeiten willig bereitzustehen. Die entsprechende Antwort aus Schillingsfürst bzw. Bartenstein zeigte sich wenig erfreut von Schillingers Forderungen, über die schließlich erst entschieden werden sollte, bis er eine Probe seiner erworbenen Fähigkeiten abgelegt hätte. Außerdem war man der Ansicht, daß es Johann Jacob wie anderen Künstlern auch möglich sein müßte, durch seine *professions exercitio ganz reichliche nahrung zu erlangen* [. . .], *und sich derley originalien gahr theyr und wohl bezahlen [zu] lassen*¹⁰⁹. Schillingers Ansinnen schien in den Augen der waldenburgischen Fürsten doch einigermaßen verwunderlich, denn: *Ist er ein geschickter mahler, wie oben gemeldet: so muß er von dem ergon und nicht von dem parergon, so der gehallt der weniglen Zeichnungs Stunden ist, reichlich leben können*¹¹⁰. Undankbarkeit warf man ihm ebenfalls vor, *da er schon um der Unterrichtung der Jugend im Zeichnen weiß nicht was vor weithere remunerat[io]n ohne angesehen der ihme schon zimlich geld vorschuß zgedachten gnad bedacht zu werd[en] desiderieret*¹¹¹.

Ab Herbst 1779 nahm Schillinger den Unterricht als Zeichenlehrer am Öhringer Gymnasium auf, wofür ihm jährlich dann doch 100 fl. aus den Stiftsmitteln bezahlt wurden¹¹². Von der geforderten Ablegung einer Probe seines Könnens ist nichts bekannt, vielleicht verzichteten die hohenlohischen Fürsten doch darauf.

Ein gutes Jahr später, am 7. November 1780, wurde er schließlich von Ludwig Friedrich Carl von Hohenlohe-Oehringen zum Hofmaler ernannt. In der Ernennungsurkunde wird dieser Schritt u. a. wegen *seiner in der Mahler-Kunst erlangten besonderen Geschicklichkeit*¹¹³ begründet. Ebenso kommt dort zum Ausdruck, daß mit der Ernennung für den Künstler ein besonderes Ansehen verbunden war: *Als ernennen und bestätigen wir denselben hiermit [. . .] zu Unserm würrklichen Hofmahler anhero und wollen daß derselbe in sothaner qualitaet von jedermänniglichen erkandt und geachtet werde*¹¹⁴. Diese mit beiden Ämtern verbundenen Pflichten ließen Schillinger in der Folge kaum noch Zeit, sich länger außerhalb Öhringens bzw. einer der anderen hohenlohischen Residenzen aufzuhalten, geschweige denn einen weiteren längeren Auslandsaufenthalt ins Auge zu fassen, dessen Finanzierung wohl allerdings auch ein Problem dargestellt hätte, da eine neuerliche fürstliche Unterstützung kaum zu erwarten gewesen wäre.

Am 8. Mai 1781 heiratete Johann Jacob Schillinger in Pfedelbach die Pfarrerstochter Eva Friederike Seybold¹¹⁵. Der Ehe entstammte ein Sohn, Christian Friedrich, der im April 1788 geboren wurde¹¹⁶.

109 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

110 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

111 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

112 Vgl. HZAN, B 483, Stift Ö 15. Schillinger wurde sogar auf seine Bitte hin ein Vorschuß auf dieses Gehalt gewährt, da er das Geld nötig zu einer *vogenomenen Reparatur in seinem Haus* brauchte.

113 HZAN, PA Ö (unverzeichnet).

114 HZAN, PA Ö (unverzeichnet).

115 Eva Friederike war die Tochter des Pfarrers Georg Christoph Seybold und seiner zweiten Gattin Susanna Elisabeth, geb. Reuß. Sie wurde am 10. Februar 1754 getauft. Zum Zeitpunkt ihrer Heirat mit Schillinger waren bereits beide Elternteile verstorben. *Haug*, S. 428–429.

116 Zu Christian Friedrich Schillinger siehe auch Kap. 3.5.

Schillingers Leben scheint seit seiner Ernennung zum Zeichenlehrer und Hofmaler in sehr regelmäßigen Bahnen verlaufen zu sein. Da, wie bereits erwähnt, Junckers Bericht über den Maler vor 1789 entstand, ist man bei der Erstellung der Biographie für die Jahre danach ausschließlich auf Archivalien angewiesen, weshalb aufgrund des vorhandenen Materials es schwierig ist, einen lückenlosen Lebenslauf zu erstellen.

Hauptsächlich war er in der Folgezeit mit Ausstattungsarbeiten in den Schlössern oder Kirchen seiner fürstlichen Arbeitgeber betraut, außer für den Fürsten von Oehringen führte er v. a. für den Kirchberger und Ingelfinger Fürsten Aufträge aus. In den achtziger und neunziger Jahren fielen seine großen Arbeiten in Döttingen, Öhringen, Orendelsall und Ingelfingen¹¹⁷. Am Hofe Christian Friedrich Karls in Kirchberg hielt er sich immer wieder längere Zeit auf, auch um weniger künstlerische Arbeiten wie Reparaturen an Gemälden und Ausstattungsarbeiten bei größeren Hoffesten, wozu u. a. auch Illuminatarbeiten gehörten, durchzuführen. Zwei solcher Anlässe waren die Vermählung der Tochter des Kirchberger Fürsten im Juni 1779 und der Besuch des Herzogs von Sachsen-Meiningen im Jahr 1788, der mit einer Nichte des Fürsten verheiratet war¹¹⁸. Aber auch der Fürst selbst pflegte zu dem Künstler engen Kontakt und besuchte ihn häufiger in *der neuen Vorstadt* – der seit 1782 erbauten Karlsvorstadt – in Öhringen, um sich *seine Gemälde zeigen*¹¹⁹ zu lassen.

Als Anfang der 1780er Jahre in Öhringen mit dem Bau dieser Karlsvorstadt begonnen wurde, erwarb auch Schillinger ein Doppelhaus, das er sich mit einem gewissen Zimmermann Hub teilte; seit 1800 wurde Schillinger als alleiniger Hausbesitzer genannt. Das 1784 begonnene Gebäude war 1785 fertiggestellt und wurde wohl auch im selben Jahr von dem Künstler bezogen¹²⁰. Da die Fassadengliederung als besonders gut gelungen gilt, gibt es sogar Vermutungen, daß Schillinger selbst als mitentwerfender Architekt seinen Anteil daran gehabt habe¹²¹. Offensichtlich bemalte er auch den Altan seines Hauses¹²². Auffällig bei der Wahl seiner Wohnung ist, daß Schillinger von nun an sozusagen in direkter Nachbarschaft zu Ludwig Friedrich Carl wohnte, da das Fürstenpalais neben seinem Haus lag. Sicherlich kann man diese Tatsache auch als Zeichen seiner erworbenen herausragenden Stellung im Fürstentum Hohenlohe-Oehringen werten. Der Kauf dieses Hauses spricht allerdings auch dafür, daß der Öhringer Künstler es bereits zu diesem frühen Zeitpunkt mit seiner Kunst bzw. Arbeit zu

117 Hierzu Kapitel 4.3.

118 Nachweislich hielt sich Schillinger dort zum Beispiel vom 21. Mai bis 7. Juni 1779 (HZAN, A. Kbg. N. Bd. 73), als er *auf die Vermählung* der Tochter des Fürsten *allerley gemahlt und angestrichen* hatte und dafür 16 fl. 30 x. erhielt (HZAN, A. Kbg. N. 351); außerdem vom 11. bis 17. Juni 1782, wofür er am Tag seiner Abreise 12 fl. erhielt; was genau Schillinger in dieser Zeit arbeitete, ist unbekannt (HZAN, A. Kbg. N. Bü 352; HZAN, A. Kbg. N. Bd. 76); am 15. Juli 1788 (HZAN, A. Kbg. N. Bd. 82).

119 HZAN, A. Kbg. N. Bd. 82 (am 14. Juli 1788). Ferner: HZAN, A. Kbg. N. Bd. 93 (20. Mai 1799).

120 Hierzu: *Häger*: Karlsvorstadt in Öhringen, S. 62–64; *Knoblauch*: Baugeschichte der Stadt Öhringen, S. 636.

121 *Knoblauch*, S. 638.

122 So überliefert es zumindest Joseph Albrecht. HZAN, Gem. Hausarchiv J. Albrecht [III].

einem gewissen Wohlstand gebracht hatte¹²³. Das neue Wohnhaus malte Johann Jacob übrigens mit einem Plafond aus, in welchem er die Geschichte seiner Schicksale thematisierte. Juncker, von dem wir die einzige ausführliche Beschreibung des nicht mehr erhaltenen Werkes kennen, schrieb in diesem Zusammenhang, daß dieses Werk nicht so sehr »um der Eigenliebe willen, von welcher Schillinger freyer [sei], als tausend andere Künstler, die unter ihm [ständen]« geschaffen worden sei¹²⁴.

Der einzige nachweisliche Auftrag, der Schillinger seit seinem Italien-Aufenthalt weiter von seiner Heimat wegfürte, waren die Ausstattungsarbeiten für das Breslauer Stadtpalais und die Villa des Prinzen Friedrich Ludwig von Hohenlohe-Ingelfingen in Scheitnig, der das Erbe des Öhringer Fürsten antrat. Dort fiel Johann Jacob nicht nur durch die Qualität seiner Gemälde auf, was Major von Pirch – ein militärischer Untergebener des Fürsten Friedrich Ludwig von Hohenlohe-Ingelfingen – in einem Brief vom 28. Juli 1804 zu überschwenglichen Lobesworten veranlaßte: *Er arbeitet mit so vielem Fleiß, als Geschmack und Sachkenntnis, und unsere hiesige Mahler gestehen gern, daß ihm kein einziger das nachmachen könne. Er hat mehreres von seiner Arbeit mitgebracht, u. alles findet einen allgemeinen Beifal*¹²⁵. Denn auch sein Auftreten war anscheinend recht sonderbar, ebenso sein Humor. In einem anderen Brief, den Professor Kahlert am 27. November 1804 an Prinz August, den Sohn des Friedrich Ludwig, schrieb, schilderte dieser Schillingers Benehmen während seines Breslau-Aufenthaltes ziemlich ausführlich: *Er ging mit keinem Menschen um, sondern saß den ganzen Tag mit dem nun verstorbenen Hausknecht Anton u. dem Soldaten Tobschoerbel Tabach rauchen und Bier trinken. Den Jägern in der Stube im dritten Stock wo er logierte hat er ein etwas schmutziges Monument hinterlassen. Sie hatten ihn nämlich gebeten, ihnen etwas z[u] mahlen, dies versprach Schillinger u. nun malte er über die eine Thür einen Pudel der Tabak raucht u. dabei seine Nothdurft verrichtet u. über die andere Thür eine Katze die sich am Hintern leckt. Es ist ewig schade, daß Schillinger nicht mehr Bildung in seiner Jugend erhalten*¹²⁶. Aus dem Brief geht auch hervor, daß der Maler im November 1804 Breslau wieder verließ.

Daß Schillinger sich ein zweites Mal in Italien aufhielt, wie in Naglers Künstler-Lexicon behauptet wird¹²⁷, läßt sich nicht nachweisen und ist deshalb mehr als unwahrscheinlich, da der Maler aufgrund seiner Anstellung am Hofe weder die Zeit dazu gehabt haben dürfte noch das nötige Geld.

Im August 1806 konnte Schillinger erleben, daß sein Sohn Christian Friedrich ebenfalls zum Hofmaler ernannt wurde. In der Ernennungsurkunde wurde dieser Schritt vor allem damit begründet, daß *aus den Uns vorgelegten Arbeiten des Mahlers Christian Friedrich Schillinger jun. dahier mit Zufriedenheit die artisti[schen]*

123 Vgl. hierzu auch: Kap. 3.4.

124 Juncker, S. 22. Vgl. hierzu auch Kapitel 3.4.

125 HZAN, PA Ö 47/6/3.

126 HZAN, PA Ö 26/6/2.

127 Nagler, Bd. 15 (1845), S. 234.

*Fertigkeit[en] und fortschritte desselben in der Kunst*¹²⁸ wahrgenommen werden konnten. In Wirklichkeit dürften aber nicht nur die künstlerischen Fertigkeiten ausschlaggebend gewesen sein, sondern v. a. die Tatsache, daß der Vater ein guter Fürsprecher seines Sohnes gewesen ist. Dafür, daß Ämter gern an Familienangehörige weitergegeben wurden, gibt es zahlreiche Beispiele in Hohenlohe¹²⁹.

Ein weiteres Ereignis, das in Schillingers Leben herausragt, ist seine Teilnahme an der ersten Kunst- und Gewerbeausstellung in Württemberg, zu deren Teilnahme König Friedrich I. öffentliche Aufrufe in den Zeitungen des Landes hatte drucken lassen. Zu der zunächst vom 1. Mai bis 1. Juni 1812 anberaumten und später um zwei Wochen verlängerten Ausstellung, zu der der König mehrere Säle im alten Schloß in Stuttgart zur Verfügung gestellt hatte, die zu bestimmten Zeiten dem Publikum öffentlich zugänglich waren¹³⁰, meldete auch Schillinger sieben seiner Werke und stellte sie dort aus. In einem *Verzeichnis derjenigen Künstler, Fabrikanten und Professionisten, welche zu der auf Monat May 1812 allergnädigst angeordneten Kunstausstellung verschiedenen Kunstwerke, Fabrikate und Producte zu liefern sich allerunterthänigst sich erkuhnen werden* ist auch Schillingers Name zu finden. Laut dieser Liste lieferte er sieben Stücke, hauptsächlich Gouachen. An Themen waren dabei der Mord der Virginia, Landschaften, eine Darstellung des Androclus mit dem Löwen, Hundebilder und das etwas seltsame Sujet einer *Indianerin bei einem donnerwetter* vertreten¹³¹. Übrigens kam Schillinger wohl auch dem nach dem Ende der Ausstellung ergangenen Aufruf, die zur Verfügung gestellten Werke wieder abzuholen, nach, da noch in einem um 1920 angelegten Inventar des Schlosses Friedrichsruhe die Gouache des *Androclus mit dem Löwen* aufgeführt wird¹³².

Johann Jacob Schillinger arbeitete bis ins hohe Alter. Einerseits lieferte er noch im Jahr 1815 für Fürst August, dem Sohn und Erben Friedrich Ludwigs, Pläne für Verbesserungen an einem Pavillon und einer Jagdhütte beim Schloß Friedrichsruhe¹³³. Andererseits versah er immer noch den Zeichenunterricht am Öhringer Gymnasium, das 1812 zu einer Lateinschule herabgestuft wurde. Allerdings erkrankte der Maler in den folgenden Jahren, so daß er dieser Aufgabe immer seltener nachkommen konnte und schließlich der Hofmaler Christoph Friedrich

128 HZAN, PA Ö 118/4/33.

129 Vgl. hierzu: *Wolfram Fischer*, S. 43 ff.

130 HStAS, E 11, Bü 83 (Kabinettsakten III).

131 HStAS, E 146 (alt), Bü 1363. Aus dieser Aufstellung geht nicht hervor, daß drei dieser Bilder von Schillingers Sohn Christian Friedrich stammten, wie Gottlob Heinrich Rapp 1812 im »Morgenblatt für gebildete Stände« schrieb. Hier heißt es, der »Tod der Virginia« und »Kopien nach C. Poussin und Berghem« – wahrscheinlich also die beiden Landschaftsbilder – seien von Christian Friedrich Schillinger gefertigt. Dies wird auch von *Max Bach* (1890), S. 1687, und (1900), S. 155–157, sowie im *Thieme-Becker* (1936), S. 71, übernommen. Übrigens stellte auch Schillingers Nachfolger im Amt des Zeichenlehrers, Christoph Friedrich Hering, einige Bilder aus. Aus der Anmeldeungsliste geht hervor, daß es sich hierbei um zwei Blumenstücke in Öl und eines in Aquarell sowie ein Früchtestilleben in Pastell handelte.

132 Das Inventar befindet sich im HZAN. Hier heißt es unter Nr. 390: *Androclus mit dem Löwe. Guache Schillinger pinxit. Farbstick 60x67 cm.*

133 HZAN, PA Ö 63/5/10.

Hering während der langwierigen Krankheit des Herrn Schillinger¹³⁴ dessen Unterrichtsstunden an der Schule übernahm. Von dieser Krankheit erholte sich der Künstler nicht mehr und verstarb schließlich am 29. Juni 1821 in Öhringen¹³⁵.

Ein Selbstportrait Schillingers hat sich übrigens nicht erhalten. Zwar existierte Ende der 1870er Jahre *sein u. s. Frau Portraits*¹³⁶, wie der damalige Direktor des Gemeinschaftlichen Hausarchivs und der Kanzlei in Öhringen Josef Konrad Albrecht auf einem Notizzettel vermerkte, über den Verbleib dieses Bildes ist allerdings nichts bekannt. Kurioserweise lieferte Albrecht, der Schillinger noch persönlich kannte, in diesem Zusammenhang auch die einzige Beschreibung, die über Schillingers Äußeres vorhanden ist. Der Maler soll demnach *ein man von kl. Statur*¹³⁷ gewesen sein.

Im ganzen betrachtet führte Johann Jacob Schillinger ein wenig spektakuläres, aber ein für einen an einem kleinen Hof gebundenen Künstler doch typisches Leben. Es verlief geradezu in vorgegebenen Bahnen: Ausbildung an einer Akademie oder zumindest bei einem der dort unterrichtenden Künstler, die klassische Italienreise mit Hilfe eines Stipendiums von den hohenlohischen Fürsten und die sich anschließende Tätigkeit in fürstlich hohenlohischen Diensten. Vergleichbare Laufbahnen finden sich auch unter den Künstlern des württembergischen Hofes¹³⁸. Die Tatsache, daß man Schillingers künstlerische Ausbildung und Befruchtung mit seiner Rückkehr aus Italien im Jahr 1778 als abgeschlossen betrachten kann, da er von da an praktisch ununterbrochen in seiner Heimat blieb, macht es schwer, eine künstlerische Weiterentwicklung in seinen Werken zu erkennen.

3.2 Im Dienste der hohenlohischen Fürsten: Aufgaben und Pflichten eines Hofmalers

1780 hatte Schillinger, wie bereits erwähnt, eine berufliche Position erreicht, die sein ganzes weiteres Leben und künstlerisches Schaffen wesentlich bestimmte: Ludwig Friedrich Carl von Hohenlohe-Oehringen hatte ihn zu seinem Hofmaler ernannt. Diese Berufung ist – etwas salopp ausgedrückt – eine logische Konsequenz der nicht gerade sparsam investierten Gelder des Fürsten in die Ausbildung Johann Jacob Schillingers. Ihm wurde im Zusammenhang mit der Bewilligung des Stipendiums für seinen Italien-Aufenthalt aus Stiftsmitteln ja auch die Bedingung auferlegt, daß *er sich verbindlich machen will und [. . .] seine Dienste dem Vatterland*

134 HZAN, A. Ö Domänenkanzlei 46/31. Christoph Friedrich Hering wurde auch Schillingers Nachfolger im Amt des Zeichenlehrers am Öhringer Gymnasium.

135 HZAN, A. Ö Domänenkanzlei 46/31.

136 HZAN, Gem. Hausarchiv Nachlaß J. Albrecht [III].

137 HZAN, Gem. Hausarchiv Nachlaß J. Albrecht [III].

138 Die beiden Bildhauer Philipp Jakob Scheffauer (1756–1808) und Johann Heinrich Dannecker (1758–1841) sowie die Maler Viktor Heideloff (1757–1817) und Philipp Friedrich Hetsch (1758–1838) sind solche Beispiele. Vgl. allgemein: Pfeiffer: Die Bildenden Künste unter Herzog Karl Eugen, S. 729–743. Zuletzt: *Christian von Holst* (Hrsg.): Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830, Ausst.Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1993, Stuttgart 1993.

*vorzüglich [...] widmen*¹³⁹ solle. Was bedeutete nun diese Ernennung für den Künstler einerseits, aber auch für den Fürsten andererseits?

Für Schillinger bildeten die jährlich 100 fl. seines Zeichenlehreinkommens die existenzielle Absicherung. Die Stelle als Hofmaler sicherte ihm die damit verbundenen fürstlichen Folgeaufträge, die in Geld und Naturalien extra abgegolten wurden. Aufgrund seines Hofamtes selbst bezog Schillinger jedoch keine Provision. Auch war mit der Übernahme dieses Amtes »keine regelmäßig anfallende, unabdingbare Aufgabenstellung« verbunden; vielmehr bedeutete dies eine Verpflichtung im »promissorischen Sinn«: Er hielt seine »Fähigkeit zur Verfügung für den Fall, daß sie benötigt wurde«¹⁴⁰.

In einer Zeit, in der langsam die Souveränität des einzelnen Künstlers erstarkte, da mit dem sich emanzipierenden und aufstrebenden Bürgertum in den größeren Städten sich für ihn ein neuer Absatzmarkt etablierte und er sich daher nicht mehr unbedingt ökonomisch und ideologisch an einen einzigen Auftraggeber binden mußte, war für Schillinger die offizielle Karriere am Hof noch immer sehr wünschenswert und genaugenommen die einzige Möglichkeit, als Künstler in Hohenlohe eine wirtschaftlich gesicherte Existenz zu finden. Er mußte sich an den Gegebenheiten orientieren, die ihm in Hohenlohe geboten wurden, und die sahen nun einmal so aus, daß selbst in Öhringen, der größten Stadt dieses Landes, die Zahl der möglichen Auftraggeber bzw. Käufer viel zu gering war, als daß er davon hätte leben können.

Eine gewisse materielle Sicherheit infolge des Eintritts in fürstliche Dienste ist die eine Seite seines Daseins als Hofkünstler, die andere, beinahe wichtigere im Hinblick auf seine Tätigkeit als Künstler ist die Frage, inwiefern seine Werke durch Einflußnahme bzw. Unterwerfung unter Vorgaben der auftraggebenden Fürsten in eine bestimmte Richtung gelenkt wurden. Es ist eben in der Tat etwas anderes, einen Auftraggeber mit vorbestimmten Ansprüchen zu befriedigen oder für einen »anonymen Auftraggeber« nach eigenen Vorstellungen zu arbeiten. Art und Ausführung eines Themas eines Kunstwerkes werden von solchen Gegebenheiten bestimmt, aber auch der Zeitraum, der für die Ausführung einer Arbeit zur Verfügung steht (und nicht zuletzt damit die Qualität eines Werkes). Im folgenden soll etwas deutlicher gemacht werden, inwieweit eine Einflußnahme der fürstlichen Auftraggeber auf Schillingers Werke erkennbar und nachvollziehbar ist.

Ganz grundsätzlich müssen Schillingers Aufträge in zwei Kategorien aufgeteilt werden: in künstlerische und handwerkliche Arbeiten. Seine Ernennung zum Hofmaler bedeutete nämlich nicht, daß Johann Jacob Schillinger nun ausschließlich damit betraut war, Gemälde und Zeichnungen zu schaffen. Ein großer Teil seiner Aufgaben bestand auch darin, Aufträge zu erfüllen, die dem handwerklichen Bereich zuzurechnen sind. Die Vielfalt dieser Aufgaben soll nun anhand einiger Beispiele verdeutlicht werden.

Häufig wurde Schillinger für restauratorische Arbeiten an Gemälden herangezogen-

139 HZAN, A. Wbg. Gem. Reg. Wbg. Ö 438.

140 Warnke: Hofkünstler, S. 172–173.

gen. So ließ sich Christian Friedrich Karl u. a. im September des Jahres 1797 ein Ölgemälde reparieren¹⁴¹ wie auch im November 1803, als er *dem Hofmahler Schillinger in Öhringen, der 2 in Öhl gemahlte alte Köpfe repariert hat*¹⁴², 3 fl. für diesen ausgeführten Auftrag aushändigte. In eine ähnliche Richtung geht ein Auftrag, den der Öhringer Künstler für das Haus Hohenlohe-Langenburg – die übrigens einzig nachweisbare Tätigkeit für diese hohenlohische Linie – ausführte. Hier lieferte er im November 1802 *eine Zolltafel mit dem neuen hohenlohischen Wappen*¹⁴³, sicherlich eine Arbeit, für die Schillinger kein künstlerisches Genie einsetzen mußte.

Umfassend zum Einsatz kamen Schillingers Fähigkeiten auch immer dann, wenn irgendeine besondere oder größere Festlichkeit an einem der Höfe anstand. Dann wurden nicht nur größere Renovierungsarbeiten in den fürstlichen Wohnbauten vorgenommen, sondern die Schlösser wurden meist auch großzügig illuminiert. Einer dieser herausragenden Anlässe, derentwegen sich Johann Jacob über zwei Wochen in Kirchberg aufhielt¹⁴⁴, um solche Arbeiten auszuführen, war die Vermählung der Tochter Christian Friedrich Karls, Karoline Henriette von Hohenlohe-Kirchberg, mit Heinrich XLII. Fürsten Reuß zu Schleiz im Juni 1779¹⁴⁵. Noch aufwendiger gestaltete sich ein anderes Ereignis am Kirchberger Hof, als der regierende Fürst von Meiningen, verheiratet mit einer Nichte Christian Friedrich Karls, im August 1788 zu Besuch kam. Schillinger hatte sich bereits im Juli einige Zeit in Kirchberg aufgehalten¹⁴⁶ und mit zeitweise zwei Gehilfen die Ausstattungsvorbereitungen für den festlichen Empfang des Herzogs – in erster Linie Illuminatarbeiten – getroffen¹⁴⁷. Von dieser aufwendigen Ausschmückung liefert der Fürst von Hohenlohe-Kirchberg selbst eine ausführliche Beschreibung: »Da brannten im Saal bei der Abendtafel 118 Wachslichter und 250 Lampen. Der innere und äußere Schloßhof war mit 1000 Lampen erleuchtet und das Frontispiz nebst dem Wachthaus mit transparenter Malerei geziert«¹⁴⁸.

Kann man mit den erwähnten Aufgaben wenigstens einen geringen künstlerischen

141 HZAN, A. Kbg. N. Bü 355. Schillinger erhielt für diese Arbeit 4 fl.

142 HZAN, A. Kbg. N. Bü 356.

143 HZAN, A. Langenburg Rechnungen Bd. 255.

144 HZAN, A. Kbg. N. Bd. 73. Christian Friedrich Karl trug in diesem Zusammenhang in sein privates Rechnungsbuch ein: *Der Mahler Schillinger u. s. Bursch welche auf die Vermählung meiner Tochter allerley bemahlt und angestrichen haben, haben vor alles u. alles überhaupt bekommen 16 fl. 30 x.* (HZAN, A. Kbg. N. Bü 351).

145 Belschner, Tafel IV C.

146 Am 15. Juli 1788 trug der Kirchberger Fürst in seinen Schreibkalender: *Vormittag kam der Mahler Schillinger hier an.* – HZAN, A. Kbg. N. Bd. 82.

147 HZAN, A. Kbg. N. Bü 353. Im September wurden Schillinger und die beiden Gehilfen vom Kirchberger Fürsten bezahlt:

<i>Dem Mahler Schillinger vor Illuminatarbeit</i>	31 fl. 30 x
<i>Dem Giller der ihm einige Tage geholfen</i>	2 fl. 12 x
<i>Dem jungen Öttinger der 15½ Tag geholfen</i>	6 fl. 12 x.

Schillinger nutzte seinen Aufenthalt ebenso für Reparaturarbeiten in der *seeligen] Schwester Wohnung* des Fürsten; dafür erhielt der Maler außerdem 25 fl. und 30 x.

148 Zitiert nach *Bihl*, S. 153. Die ausführliche Beschreibung trug Christian Friedrich Karl am 28. August 1788 in seinen Schreibkalender ein. HZAN, A. Kbg. N. Bd. 82.

Anspruch verbinden, so sind die Anstreicherarbeiten, die Schillinger 1789 in der Öhringer Stiftskirche tätigte, als reiner Broterwerb beziehungsweise Erfüllung seiner sich aus der Stellung als Hofmaler ergebenden Pflichten zu betrachten. Die Malerarbeiten waren übrigens keineswegs unaufwendig; Schillinger mußte die *Empor Kirchenbrüstungen weiß und die Glieder der Gesimser nach behöriger art ballir*, [...] *die samtliche decke unter denen Empor Kirchen [...] gantz weiß* und den Stuhl des Pfarrers und des Praeceptors ebenfalls *weiß und ballir* anstreichen¹⁴⁹. Ein Jahr später folgten noch *die 2 Sacristeyen im Obern Chor* und *das Herrschaftlich Pfdelbachische Epitaphium neben dem herrschaftlichen Stul*, das er zu beizen hatte¹⁵⁰. Hinsichtlich dieser Arbeit wird deutlich, daß an kleinen Höfen, wie sie die hohenlohischen nun insgesamt einmal darstellten, das tägliche Brot eines Hofkünstlers nicht in steter künstlerischer Arbeit bestehen konnte. Das lag vor allem auch daran, daß aufgrund der Begrenztheit der finanziellen Mittel der Höfe die Zahl der Hofbediensteten einen gewissen Rahmen nicht überschreiten konnte, und daher deren Aufgabenbereiche relativ flexibel gehandhabt wurden. Ferner ist künstlerisches Schaffen aber natürlich nicht allein an finanzielle Voraussetzungen gebunden, sondern vor allem auch an die Zahl der fürstlichen Bauten – sprich Schlösser und Kirchen –, in denen ein Künstler sein Betätigungsfeld finden konnte. Die Anzahl dieser Bauten war natürlich nicht unendlich, so daß Schillinger – bei aller Pflichterfüllung, die sein Amt als Hofmaler mit sich brachte – sowieso zur Sicherung seines Lebensunterhaltes gezwungen gewesen wäre, Aufträge anzunehmen, die mit seinem eigentlichen Beruf als Künstler nicht so sehr viel zu tun hatten. Denn Privatpersonen, die sich die Gemälde des Öhringer Künstlers hätten leisten können, gab es in Hohenlohe, wie bereits erwähnt, zu wenig.

Einen anderen Zusatzverdienst verschaffte sich Schillinger durch die Erteilung privater Zeichenstunden. Selbstverständlich stand er den Kindern der hohenlohischen Fürsten als Zeichenlehrer fast jederzeit zur Verfügung. Zum Beispiel wünschte Erbprinz August zu Hohenlohe-Ingelfingen, der Sohn Friedrich Ludwigs, *bey Schillinger Stunden zu nehmen*¹⁵¹, als er, der er ja in Breslau wohnte, einer Einladung seines Onkels Ludwig Friedrich Carl im Frühjahr 1804 zu einem Besuch in Öhringen nachkam. Prinz August schätzte Schillingers künstlerische und didaktische Fähigkeiten scheinbar sehr, da dieser Wunsch damit begründet wurde, er wolle erreichen, *in seiner Manier zu zeichnen* und sich *noch mehr zu profilieren*¹⁵². In alten Posiealben existieren noch Zeichnungen von Prinz Augusts Hand, die deutlich Schillingers Lehrerschaft zeigen; es sind zusammenkomponierte Ideallandschaften, denen ein gewisser Dilettantismus anzumerken ist. Zeichenstunden für die fürstliche Jugend waren übrigens durchaus keine Marotte

149 HZAN, B 483 Bū 24a.

150 HZAN, Öhringer Stiftsrechnung B 483 Bd. 173 (1790/1792). Schillinger erhielt dafür 84 fl. 48 x und nochmals 2 fl. 20 x.

151 HZAN, PA Ö 47/3/4.

152 HZAN, PA Ö 47/3/4.

des Prinzen, sondern der Zeichenunterricht galt traditionell als »ein Element der Adelserziehung«¹⁵³.

Außer Privatunterricht für die fürstlichen Kinder, also für Laien, förderte Johann Jacob Schillinger nachweislich auch begabte Künstler, die später den Beruf des Kunstmalers professionell ausübten. Als bedeutendstes Beispiel wäre hier der Unterricht zu nennen, den Schillinger dem aus Öhringen stammenden und beinahe zwanzig Jahre jüngeren Friedrich Christoph Dietrich¹⁵⁴ erteilte. Von Mitte 1796 bis Mitte 1797 bekam Dietrich mehrmals Sonderstunden von dem Öhringer Hofmaler, die vom dortigen Stift finanziert wurden¹⁵⁵. Dietrich wurde wohl frühzeitig als künstlerisches Talent betrachtet, dem im Rahmen der hohenlohischen Möglichkeiten die optimalen Förderungen zukommen sollten.

Daß auch Schillinger nicht immer voller Enthusiasmus seine Hofkünstlerpflichten erledigte, zeigt seine Ausführung eines Münzentwurfes. Als Ludwig Friedrich Carl nämlich im Jahr 1797 anlässlich des Friedens von Campo Formio seinen beiden Hofmalern die Aufgabe zu einem Entwurf der Rückseite einer Friedensmünze stellte, hatte Schillinger entweder wenig Motivation, sich viel Mühe zu geben, oder traute seinem Amtskollegen (und Konkurrenten) Hering in künstlerischer Hinsicht nicht allzu viel zu. Nicht nur Hofrat Hermann schrieb, als es um die Entscheidung für einen der beiden Entwürfe ging, daß Herings *Arbeit* [...] *wahrscheinlich den höchsten Beyfall finden*¹⁵⁶ würde, sondern auch die Beurteilung des Fürsten fiel gegen Schillinger aus. Dieser schrieb gar, daß *die Heringsche Zeichnung* [...] *freylich der Schillingerischen weit vorzuziehen*¹⁵⁷ sei. Die Entscheidung war durchaus nicht unbegründet. Vergleicht man nämlich Herings und Schillingers Entwurf, wird deutlich, daß letzterer zwar die Münzumschrift kenntlicher ausführte, aber das eigentliche Motiv – eine Darstellung der Friedensgöttin und eine Allegorie des Überflusses und Wohlstandes – skizzenhaft und unvollendet wirkt; die Zeichnung geht nicht ins Detail und bleibt in Andeutungen stecken.

Neben diesem rein formalen Aspekt des Tätigkeitsfeldes eines Hofmalers darf ein weiterer nicht unbeachtet bleiben. Es ist die Frage, inwiefern Schillinger bei seinen Kunstwerken, die im Auftrag der hohenlohischen Fürsten entstanden, eigene künstlerische Freiheit verwirklichen konnte. Kann man feststellen, daß durch Einwirkung seiner fürstlichen Auftraggeber nachweisbare Abweichungen von seinem persönlichen Stil und vom Zeitstil entstanden, und somit diese unmittelbaren Anteil an seiner Stilentwicklung hatten? Letzte Frage läßt sich nur äußerst schwer beantworten, da fast alle Werke des Öhringer Künstlers dem fürstlichen Auftragsbereich zuzurechnen sind. Außerdem ist von Schillingers Frühwerk, das nicht in diesen Bereich fällt, praktisch nichts erhalten bzw. auffindbar. So muß man in den Werken der hohenlohischen Schlösser und Kirchen, Auftragsarbeiten

153 Schoch: Zeichnungen der Goethezeit, S. 11.

154 Auf die Person und den Werdegang Dietrichs wird im Kapitel: 3.5 »Schüler und Nachleben« eingegangen.

155 HZAN, Öhringer Stiftsrechnungen 1796/1797.

156 HZAN, PA Ö (unverzeichnet).

157 HZAN, PA Ö (unverzeichnet).

der hohenlohischen Regenten also, den Ausgangspunkt zur Beantwortung dieser Frage suchen.

Wesentlichen Aufschluß zur Klärung bzw. wenigstens Annäherung dieser Frage liefern die Malereien im Landschaftszimmer des Öhringer Schlosses. Zwar handelt es sich bei den dargestellten Landschaften zum großen Teil um komponierte Ideallandschaften, doch ist z. B. die Darstellung des Serapistempels von Pozzuoli eine fast detailgenaue Kopie eines damals bekannten Ansichten- und Stichwerkes neapolitanischer und sizilianischer Gegenden. Fürst Ludwig Friedrich Carl von Hohenlohe-Oehringen hatte dieses fünfbändige Werk, die »Voyage Pittoresque«, angeschafft, und Schillinger kopierte mehrfach, nicht nur für das Landschaftszimmer, aus diesen Vorlagen¹⁵⁸. Es ist bekannt, daß sich der Öhringer Fürst bei solchen Gelegenheiten die Zeit nahm, mit Schillinger entsprechende Kupferstiche durchzugehen und als Vorlage auszuwählen¹⁵⁹. Zwei Aspekte werden durch diese Praxis deutlich: Der Fürst und gleichzeitige Auftraggeber orientierte sich bei der Neuausstattung seiner Räume an dem Maßstab der Modernität und Aktualität, wie sie durch die Verwendung von Vorlagen zeitgenössischer Künstler garantiert wurden. Im Rahmen dieses Grundsatzes konnte der Hofmaler agieren und eigene Präferenzen einbringen; das zeigt die Tatsache, daß nicht alle fünf Bilder der Wandbespannungen im Landschaftszimmer exakt aus erwähntem Werk übernommen wurden, sondern auch einige komponiert oder ganz der Phantasie entstammten. Insgesamt ist in Schillingers Werk eine ausgeprägte Vorliebe für diese Art von Landschaften zu erkennen, wie sie in den Wandbespannungen des Öhringer Schlosses zu sehen sind.

Ein anderes Beispiel betrifft die Malereien der Kirche und des Schlosses in Döttingen (Gemeinde Braunsbach, Landkreis Schwäbisch Hall), dessen Ausstattung sich leider nicht erhielt. Aus den detailgenauen Aufzeichnungen des Fürsten Christian Friedrich Karl von Hohenlohe-Kirchberg läßt sich entnehmen, daß dieser auf die Art der Ausgestaltung und den Verlauf der Arbeiten wesentlichen Einfluß nahm. So schrieb er am 24. Oktober 1782, als Schillinger mit der künstlerischen Ausstattung des Schlosses betraut war, in seinen Schreibkalender: *Heute war ich wieder auf einige Stunden in Döttingen um dem Mahler Schillinger anzugeben was er in denen neuen Zimmern mahlen soll*¹⁶⁰. Während der Öhringer Künstler in Döttingen zu arbeiten hatte, vergewisserte sich der Fürst in regelmäßigen Abständen selbst, ob alles in seinem Sinne lief und gab immer wieder Anweisungen¹⁶¹. Welchen konkreten Niederschlag diese Vorgaben in der künstlerischen Ausführung fanden, läßt sich deshalb nicht konkretisieren, weil Fürst Christian Friedrich Karl bei seinen Aufschrieben solche Details nicht erwähnte, und sich bei der Ausmalung der Döttinger Kirche keine Vorlagen nachweisen lassen. Trotzdem

158 *Richard Saint-Non: Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, 5 Bde, Paris 1781–1786.

159 *Knoblauch: Baugeschichte der Stadt Öhringen*, S. 728.

160 HZAN, A. Kbg. N. Bd. 76.

161 Vgl. hierzu: HZAN, A. Kbg. N. Bd. 76 und Bd. 77.

kann man die ganz allgemeine Beschreibung des normalerweise üblichen Verhältnisses des Künstlers und des Auftraggebers zueinander, wie Peter Hirschfeld es beschreibt, aufgrund der intensiven Anteilnahme des Fürsten während der Entstehungsphase der Döttinger Werke wohl auch auf die Gegebenheiten Schillingers übertragen: »In der Regel wird der Künstler [...] den risikolosen Weg wählen und dem Besteller Werke anbieten, die seinen persönlichen Stil verkörpern und zugleich dem im Augenblick modernen Zeitstil entsprechen«¹⁶². Inwiefern diese Auftragsarbeiten sich generell stilbildend auf Schillingers Kunst auswirkten, kann aufgrund fehlender Fakten nur vermutet werden. Vielleicht muß man hier den Grund dafür suchen, daß sich der Öhringer Maler in seiner späteren Zeit fast ausschließlich der Landschaftsmalerei gewidmet zu haben scheint, die ja den Gegenstand seiner großen Werke bildet.

Als letzten Punkt muß man noch der Frage nachgehen, inwiefern Schillinger als ein am Öhringer Hof gebundener Künstler überhaupt die Möglichkeit besaß, sich mit Berufskollegen auszutauschen und auf diese Weise künstlerische Anstöße zu erhalten und sich damit weiterzuentwickeln. In der Regel griffen die hohenlohischen Fürsten auf die in ihrem Gebiet ansässigen und ihnen zur Verfügung stehenden Künstler zurück. Der Öhringer Fürst hatte mit Schillinger und Hering ja zwei eigene Hofmaler, die ihm zur Verfügung standen, wenn er sie brauchte. Dabei darf der finanzielle Aspekt nicht unterschätzt werden: Die heimischen Künstler waren bei weitem nicht so teuer wie die überregional und international tätigen und bekannten Maler oder Bildhauer. Diese konnten einerseits aufgrund ihres Renommées höhere Bezahlung verlangen, andererseits waren ihre Entwürfe und Arbeiten mehr auf die Ansprüche größerer Höfe gerichtet, so daß die Ausführung solcher Arbeiten oft zu teuer gewesen wäre. Beispielsweise lieferte Giosuè Scotti, wie bereits erwähnt, für Christian Friedrich Karl 1777 Pläne für eine Neugestaltung der Auffahrt zum Kirchberger Schloß. Dieser großartige Entwurf konnte aber dennoch nicht zur Ausführung gelangen, weil »seine Ausführung die Leistungskraft der Baukasse überschritten« hätte¹⁶³.

Fürst Christian Friedrich Karl hatte – im Gegensatz zu seinem Vater – keinen eigenen Hofmaler mehr¹⁶⁴. Vielmehr beschäftigte er Künstler, die an den anderen hohenlohischen Höfen angestellt waren, oder er griff auf solche zurück, die an Höfen arbeiteten, mit welchen er politisch oder dynastisch verbunden war¹⁶⁵. Es war eine absolute Ausnahme, daß ein Auftrag einmal an einen der führenden auswärtigen Künstler ging. Bestes und bekanntestes Beispiel ist ein Portrait, das Christian Friedrich Karl bei dem berühmten Heinrich Friedrich Füger

162 Hirschfeld: *Mäzene*, S. 272.

163 *Grünenwald*: Schloß Kirchberg, S. 216–217.

164 *Bihl*, S. 154.

165 *Bihl*, S. 154, nennt den Maler Hirt aus Frankfurt und Professor Brand aus Ansbach. *Grünenwald* nennt ebenfalls mehrere Künstler aus Ansbach, ferner aus Frankfurt und aus dem »Hildburghausischen« (die Fürstin von Öhringen war eine geborene von Hildburghausen). *Grünenwald*: Schloß Kirchberg, S. 209 ff.

(1751–1818), damals schon Akademiedirektor in Wien, bestellte¹⁶⁶. Abgesehen davon, daß Füger sich äußerst lange mit der Fertigstellung des Werkes Zeit ließ, war und blieb es auch das teuerste Gemälde, das vom Kirchberger Hof jemals erworben wurde¹⁶⁷. Mit Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden finanziellen Rahmen war es also, wie bereits erwähnt, üblich, einheimische Künstler einzusetzen. Das bedeutete aber für sie, daß Kontakt mit den Kunstgrößen der Zeit nicht möglich wurde, einerseits weil diese Aufträge oder Anstellungen bei zahlungskräftigeren Arbeitgebern annahmen, andererseits Schillinger aufgrund seiner Stellung weder die Zeit noch die Mittel besaß, Hohenlohe für längere Zeit zu verlassen. Auch daß er einen intensiven Briefkontakt zu einem anderen (bedeutenden) Künstler geführt hätte und sich somit austauschte, ist nicht bekannt. So muß man davon ausgehen, daß der Öhringer Maler sein Leben lang von der und den während seiner Lehrzeit und seines Italienaufenthaltes kennengelernten Kunst und Künstlern zehrte und höchstens einmal bei seinen Arbeiten am Kirchberger Hof mit anderen Künstlern zusammentraf, die jedoch meist auch von kleineren Höfen kamen und sich möglicherweise in einer ähnlichen Situation befanden wie der Öhringer Hofmaler. Die bereits mehrfach erwähnte Kopie des Guibalschen Christus des Deckengemäldes der Solitude-Kapelle durch Schillinger für das Orendelsaller Kanzelgemälde bestätigt diese Annahme nachhaltig.

3.3 Schillingers Tätigkeit als Zeichenlehrer am Öhringer Gymnasium

Schillingers Lehrtätigkeit am Öhringer Gymnasium liefert mehrere interessante Aspekte. Nicht nur wirft die Einrichtung von Zeichenstunden ein gewisses fortschrittliches Licht auf das Öhringer Gymnasium, wenn man bedenkt, daß selbst noch 1836 ein Drittel aller Gymnasien in Deutschland keinen Zeichenlehrer besaß¹⁶⁸; auch Schillinger selbst gehörte in eine »erste Generation der Schulzeichenlehrer«, die noch kein Berufsbild, keine spezifische Ausbildung und kein »Berufsethos der Zeichenlehrer« hatte¹⁶⁹. Somit ist die Art, wie der Öhringer Künstler unterrichtete, wohl in erster Linie auf seine eigene Lehrzeit in Ludwigsburg und die dort gesammelten Erfahrungen zurückzuführen.

Nachdem Schillinger also aus Italien zurückgekehrt war, wurden Anfang 1779 die Pläne für seine Anstellung als Zeichenlehrer ausgearbeitet¹⁷⁰. Noch bevor er überhaupt seine Tätigkeit aufgenommen und hinsichtlich dieser seine Vorstellungen präzisiert hatte, hatte er durchsetzen können, statt der vom Stift angebo-

166 A. M. Schwarzenberg: Fügers Zeichnungen und die Kunst in Wien um 1800, 1978; Heinrich Friedrich Füger. Ausst. Kat. Kunstverein Heilbronn 1987, Heilbronn 1987.

167 Das Portrait stellt den Bruder des Fürsten, Friedrich Wilhelm, dar. Zusammen mit dem Rahmen kostete das Bild 634 fl. *Bihl*, S. 154.

168 Kemp: Zeichnen und Zeichenunterricht, S. 261. Zudem war die Mehrzahl solcher Schulen ohne Zeichenunterricht ausnahmslos »in kleinen Provinzstädten«.

169 Kemp, S. 258.

170 Vgl. hierzu auch Kapitel 3.1.

tenen 50 fl. doppelt so viel, nämlich 100 fl. im Jahr für seinen Zeichenunterricht zu erhalten¹⁷¹.

Von Anfang an war es klar, daß Schillingers Lehrtätigkeit für diesen nur ein Nebenerwerb würde sein können, und er sich auch ohne diese Stellung seinen Lebensunterhalt verdienen könnte und daher des öfteren längere Zeit durch Aufträge außerhalb Öhringens gebunden wäre, also keinen Unterricht geben könnte. Konsequenterweise konnte auch Ludwig Friedrich Carl nichts dagegen einwenden, als ihm einer seiner Räte diesen Umstand mitteilte und zu dem Ergebnis gelangte: *Folgl[ich] wird man sich begnügen müssen, wenn er im Sommer nur so viel leistet, daß die Schüler das nicht wieder vergessen, was sie im Winter gelernet, das ist, die anerbotenen wöchentl. 2 Stunden, so lang er im Sommer hier ist, anzunehmen. Zur Winterszeit dürfte sich Schillinger wohl verstehen, zweymal die Woche, Mittwochs und Samstags, und zwar jedesmal zwey Stunden zu geben, welche Stunden richtig einzuhalten, man von ihm fordern kann*¹⁷². Ferner wurde von dem Öhringer Maler verlangt, daß er bei einem Gehalt von 100 fl. nicht noch Geld von den Schülern fordern dürfe, diese vielmehr gratis unterrichten solle¹⁷³. Bevor aber eine endgültige Instruktion für Schillinger entworfen wurde, sollte dieser selbst erst einmal seine Vorstellungen über die Abhaltung seines Zeichenunterrichtes darlegen.

Schillinger seinerseits hatte, wie aus einem Brief an den Fürst von Oehringen hervorgeht, grundsätzlich nicht viel an den eben dargestellten Vorschlägen auszusetzen. Auch betonte er, daß er *das ganze Jahr unmöglich solche [Zeichenstunden] versehen könne, insbesondere nicht im Sommer. Trotzdem versicherte er, im Sommer, sofern er in Öhringen sei, je zwei, im Winter je drei Wochenstunden am Samstag zu halten; das sei die einzige Lösung, versicherte Schillinger, da auswärtige Arbeit so mir vorfallen und mein mehrster Verdienst ist, ich ohnmöglich verlieren und versäumen kan*¹⁷⁴. Als notwendig zu tätige Anschaffungen für den Unterricht nannte der Öhringer Künstler den *Vignola zur Unterweisung [in] Architectur und Perspectiv*¹⁷⁵, ein in vielen Auflagen erschienenenes und sehr bekanntes Buch, das er wahrscheinlich in seiner Ludwigsburger Zeit kennengelernt hatte, und *die Anfangsgründe von Figuren und dergl., welche in Stuttgart zu bekommen*¹⁷⁶ seien. Mitte September 1779 lag dann die endgültige Instruktion für den *Lehrer der*

171 Diese Bezahlung wurde übrigens im Laufe der Jahre nicht erhöht. Für das Schuljahr 1808/09 erhielt Schillinger wie seit 1779 100 fl. HZAN, B 483 Stift Ö, 15.

172 HZAN, B 483 Stift Ö, 15.

173 Ludwig Friedrich Carl war in diesem Punkt anderer Ansicht: *Daß er aber alle Schüler gratis unterrichten solle, ist ihm nicht wohl zuzumuthen, sondern nur diejenigen die es nicht bezahlen können. Allerdings konnte er sich mit seiner Meinung letztendlich nicht durchsetzen. HZAN, B 483 Stift Ö, 15.*

174 HZAN, B 483 Stift Ö, 15.

175 HZAN, B 483 Stift Ö, 15. Damit meinte Schillinger höchstwahrscheinlich das Hauptwerk des römischen Architekten Giacomo Barozzi Vignola (1507–1573): *Giacomo Barozzi Vignola: La regola delli cinque ordini d'architettura*, 1562. Dieses Werk wurde »bis ins 19. Jahrh. in alle Kultursprachen übersetzt«. Vgl. *Thieme-Becker*, Bd. 34 (1940), S. 353–356. Bei den Umbauarbeiten im Schloß Öhringen verwendete man den »Vignola« übrigens ebenfalls mehrfach als Vorlage. *Knoblauch*, S. 725.

176 HZAN, B 483 Stift Ö, 15. Sicher bezog sich diese Angabe auf eines der damals zahlreich verbreiteten Zeichenbücher, deren bekannteste Johann Daniel Preißlers Lehrbücher waren.

Zeichenkunst auf dem Hohenloh. Gymnasio zu Öhringen vor. Demnach mußte sich Johann Jacob Schillinger entgegen seinen eigenen Vorstellungen sogar verpflichten, zweimal wöchentlich – mittwochs und samstags von ein bis vier Uhr – *unentgeltlich 3. Stunden Lektion* zu erteilen. Der Unterricht durfte nicht bei dem Künstler zu Hause abgehalten werden, sondern er bekam dafür einen Raum im Gymnasium zugeteilt. Nur im Fall der *Unpäßlichkeit, wovon er aber Anzeige zu thun hat*, konnte eine Ausnahme gemacht werden. Unterrichtet wurde nur die *tertia*, deren Schüler nach Grad der Ausbildung und des Könnens in drei Klassen aufgeteilt wurden¹⁷⁷.

Ab 1. März 1786 bekam Schillinger mit dem Bauinspektor Franz Xaver Probst einen Kollegen zugeteilt, infolgedessen auch eine neue Anordnung, wie die Zeichenstunden abzuhalten seien, ausgearbeitet wurde. Dabei wird es nicht nur eine Rolle gespielt haben, daß Schillinger aufgrund auswärtiger Arbeiten seinen Unterricht öfters ausfallen lassen mußte¹⁷⁸, sondern auch daß sich die Zeichenschule großer Akzeptanz erfreute, wofür die steigende Zahl der Schüler ein Indiz ist¹⁷⁹. Begründet wurde die Einstellung eines zweiten Zeichenlehrers damit, daß *die so manchen Gewerben des bürgerl. Lebens so wohl als anderen Ständen höchst nöthige Zeichnungskunst durch vermehrte Gelegenheit zum ohnentgeltliches und gründliches Unterricht [. . .] in Stadt und Land verbreitet werde*¹⁸⁰. Auch wurde der Unterricht in inhaltlicher Hinsicht aufgeteilt: Probst übernahm diejenigen Schüler, welche sich in besonderem Maße der Architektur befähigt zeigten, Schillinger sollte die in der Malerei beflissenen Schüler beibehalten. Die Schüler mußten sich dann selbst entscheiden, von welchem Lehrer sie unterrichtet werden wollten¹⁸¹. Der eigentliche Vorteil der Arbeitsteilung auf zwei Lehrer lag allerdings nicht nur darin, daß nun zielgerichteter unterrichtet werden konnte, sondern daß nun weniger Lehrstunden ausfallen mußten. Die beiden Lehrer mußten sich nämlich verpflichten, daß immer mindestens einer von ihnen anwesend sein sollte. In den diesbezüglichen Instruktionen, die Schillinger und Probst unterzeichnen mußten, hieß es: *Es ist zu vermeiden, daß beyde Lehrer nicht zu gleicher Zeit abwesend sind, vielmehr machen sich beyde Lehrer hierdurch verbindlich, daß einer des anderen seiners Scholaren fortgesetzten Unterricht giebt, wenn den anderen eine nothwendige Reise von hier abruft*¹⁸². Jede Verhinderung eines der beiden Zeichenlehrer, dem Unterricht nachzukommen, mußte dem Rektor des Öhringer Gymnasiums rechtzeitig mitgeteilt werden wie auch dem jeweiligen Kollegen, damit dieser die Vertretung übernehmen konnte. Auch behielt es sich der Rektor vor, von Zeit zu Zeit den Unterricht zu visitieren. Auch darüber, wie man mit ungehorsamen Schülern umzugehen hätte, wurden 1786 genaue Anweisungen aufgestellt. So sollte den

177 HZAN, B 483 Stift Ö, 15.

178 Wolfram Fischer, S. 197.

179 So betrug im Jahr 1789 die Zahl der Zeichenschüler am Öhringer Gymnasium 45. Wolfram Fischer, S. 197.

180 HZAN, B 483 Stift Ö, 15.

181 Wolfram Fischer, S. 197.

182 HZAN, B 483 Stift Ö, 15.

unartigen Schülern ihre während der Lehrstunden zu Schulden bringende Ungebühr liebreich und wohlmeynend vorhalten und abrathen werden; hätte dies nicht die hofende Wirkung, so wird der unartige Schüler dem Hr. Rector zur Correction angezeigt; und hilft auch dieses nichts, und der Scholar scheint unverbesserlich, so erhält er die *exclusivam*¹⁸³. Diese disziplinarischen Maßnahmen hören sich doch recht human an. Damit die Schüler die Zeichenstunden auch ernst nahmen und nicht den Schlendrian einreißen ließen, mußten Schillinger und Probst über die in seinen Stunden fehlende Scholaren ein Register führen¹⁸⁴, welches dem Rektor vorgelegt werden mußte.

Um die Leistungen der Schüler zu motivieren, wurden jährlich zu Ostern im März oder April Preismedaillen vergeben und Belobigungen ausgesprochen, was dadurch, daß Ludwig Friedrich Carl bei diesen Verleihungen persönlich anwesend war, in seiner Bedeutung aufgewertet wurde. Damit die Preisvergabe möglichst objektiv vor sich ginge, wurden die in dieser Materie am sachverständigsten Personen für diese Aufgabe ausgewählt; das waren natürlich Schillinger und Probst selbst. Um Unabhängigkeit und Objektivität im Urteil zu wahren, wurden die von den Schülern hinsichtlich der Preisverleihung gefertigten Stücke ohne Namen jeweils vom Lehrer der anderen Klasse beurteilt¹⁸⁵. Nachdem das Scholarchat das Urteil geprüft hatte, entschied der Fürst über den Preis. Konnte man sich nicht einigen, welcher Schüler den Preis erhalten sollte, da man beispielsweise zwei Stücke für gleich gut gelungen hielt, so mußte das Los entscheiden¹⁸⁶. Als Leistungsansporn und Motivation und als Auszeichnung der jeweiligen Preisträger wurden die Namen der Preisträger jedesmal im »Oehringer Wochenblatt für privilegierte Stände« veröffentlicht. In diesen Berichten wurde auch angegeben, wofür der jeweilige Schüler den Preis erhielt und worin dieser bestand. Die Prämien wurden nach drei Klassen ausgesetzt, wobei jede ein anderes Thema zeichnerisch zu bewältigen hatte. Während die Preise über die Jahre hinweg gleich blieben¹⁸⁷, änderten sich die Aufgabenstellungen von Zeit zu Zeit geringfügig. Die Themen für die Schillinger-Schüler im Jahr 1787 waren: a) *historische Stücke oder gut gezeichnete*

183 HZAN, B 483 Stift Ö, 15.

184 HZAN, B 483 Stift Ö, 15.

185 Den Namen der Schüler wurde jeweils ein Buchstabe bzw. eine Ziffer zugeordnet und davon Listen angefertigt. Die Beurteilung wurde folgendermaßen geregelt: *Nachdem die in den beyden hiesigen Zeichenschulen gefertigte Probestücke nach Sermi. gnädigsten Befehl den beyden Zeichenmeistern auf folgende Art zur Beurtheilung übergeben worden, daß Herr Baumeister Probst aus der Schillinger[schen] Schule, und Herr Schillinger aus der Probst[schen] Schule die des Preises würdigste Stücke auszuwählen hatte, solches auch von ihnen bewerkstelligt worden, so ward [...] ein Scholarchat Convent aufgestellt, und die sowohl des Preises würdig erklärte, als auch die übrigen Stücke aus jeglicher Schule öffent[lich] vorgeleget. Vgl. hierzu Unterlagen im Archiv des Hohenlohe Gymnasiums, Öhringen, »Acta Schul- und Unterrichtsgegenstände auf dem ehemaligen Gymnasio betr. A. 1779–1795«. Im folgenden zitiert als: A. Ö Gymn. 1779–1790. Auch: Wolfram Fischer, S. 197.*

186 Das geschah beispielsweise 1786 oder 1793, als der erste Preis durch Losentscheid vergeben werden mußte. Vgl.: A. Ö Gymn. 1779–1790 und Privilegiertes Oehringer Wochenblatt, XVtes Stück (1. April 1793), S. 58.

187 1. Klasse: größere und kleinere Medaille; 2. Klasse: größere Medaille; 3. Klasse: kleinere Medaille. Vgl. Veröffentlichungen der Prämierungen im Privilegierten Oehringer Wochenblatt 1788ff.

*Gruppen, b) einzelne menschliche Figuren, Köpfe, c) Landschaften, Vasen, Trophäen*¹⁸⁸.

Soviel zur rein formalen Gestaltung des Zeichenunterrichtes. Aufschlußreich ist die Lehrmethode Schillingers, die einerseits Einblick in das »Arbeitsleben« und die Unterrichtsmethode eines Zeichenlehrers im 18. Jahrhundert generell gibt, andererseits auch Rückschlüsse auf Johann Jacobs eigene Schaffensweise – sehr wahrscheinlich während seiner Ludwigsburger Lehrjahre angeeignet – zuläßt. Bereits während der Verhandlungen um seinen Zeichenlehrerposten wurde Schillinger aufgefordert, Anschaffungsvorschläge zu machen. *Nötig anzuschaffen*, so meinte er daraufhin, seien die *Anfangsgründe von Figuren und dergl., welche in Stuttgart zu bekommen* seien. Zwar präzisierete der Künstler diese Angabe nicht, doch muß man davon ausgehen, daß er damit eines der im 18. Jahrhundert zahlreich verbreiteten Zeichenbücher, mit denen den Laien die Anfangsgründe im Zeichnen nahegebracht werden sollten, handelte, beispielsweise um die Bücher von Johann Daniel Preißler, Akademiedirektor zu Nürnberg, Adrian Zingg¹⁸⁹, Akademiedirektor zu Dresden, oder Christian Ludolph Reinhold¹⁹⁰. Das wohl bekannteste und verbreitetste dieser Bücher war Preißlers »Anleitung zum Nachzeichnen schöner Landschaften«¹⁹¹, die als Fortsetzung seines in den 1720er Jahren erschienenen Buches »Die durch Theorie erfundene Practic«, in welcher in erster Linie eine Anleitung zum proportionsgerechten Zeichnen von Figuren bzw. deren Details wie Köpfen, Armen oder Beinen geliefert wurde, entstanden war¹⁹². Der Lehrgang zum Erlernen des Landschaftszeichnens durch Nachzeichnen war folgendermaßen angelegt: Die ersten sechzehn Tafeln zeigen Äste, Blätter und Baumgruppen in Umrißzeichnungen bzw. schraffierter Manier, die folgenden schematisierte Formen verschiedener Häuser, Ruinen und Landschaften (Abb. 19, s. S. 195) und schließlich die beiden letzten Tafeln Kompositionsmuster und Zusammenstellungen der zuvor aufgeführten Einzeldarstellungen zu neuen Landschaftsbildern. Alle Einzelteile dieser komponierten Landschaften wurden also zuvor zur Einübung vorgeführt, damit der Zeichenschüler diese letzte Stufe, das sogenannte »Formieren« einer neuen Landschaft bewältigen konnte. Der Zeichenlehrgang sollte den Anfänger befähigen, »wohlausgeführte Landschaften braver Meister ›mit größter Leichtigkeit nachzuzeichnen«¹⁹³.

Daß auch Schillinger sich der damals üblichen Lehrmethode des Arbeitens nach Vorlageblättern bediente, zeigen die Anschaffungen von mehreren Kupferstichen

188 A. Ö Gymn. 1779–1790.

189 Adrian Zingg (1734–1816) verfaßte die »Studienblätter für Landschaftszeichner, Leipzig [1811]«.

190 Christian Ludolph Reinhold: Die Zeichen- und Mahlerschule oder systematische Anleitung zu den Zeichen-, Mahler-, Kupferstecher-, Bildhauer- und andern verwandten Künsten, Münster, Osnabrück 1786.

191 Johann Daniel Preißler: Gründliche Anleitung welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospecten bedienen kan, den Liebhabern der Zeichen=Kunst mitgetheilt und eigenhändig in Kupffer gebracht, Nürnberg 1740. Es wurde als Ergänzung zu seinem didaktischen Werk von 1721/23 über die Zeichenkunst vertrieben.

192 Johann Daniel Preißler: Die durch Theorie erfundene Practic, Nürnberg 1765.

193 Bättschmann: Entfernung der Natur, S. 29.

im Laufe der Jahre für die Zeichenschule. Im Oktober 1781 wurden vom Rektor der Schule, Franz Karl Eggel, auf Schillingers Wunsch sechs italienische Stücke von Giovanni Volpato¹⁹⁴ und vier Landschaftsansichten von Balzer erworben¹⁹⁵. Im Februar 1786 wurden ebenfalls *Zeichnungen und Kupferstiche* angeschafft, die der Öhringer Hofmaler diesmal mit seinem neuen Kollegen Probst auswählte, da sie beide solche *Stücke für nothwendig zu ihrem Behuf* ansahen¹⁹⁶. Der Vorteil dieser Kopiermethode war, wie Wolfgang Kemp schreibt, in erster Linie der geringe Organisationsgrad des Faches. Zurückzuführen sei diese Einstellung auf die fehlende (didaktische) Ausbildung der Lehrer sowie deren Bequemlichkeit, außerdem auf eine gewisse Geringschätzung des Faches überhaupt. Die Hauptaufgabe des Lehrers bestünde in erster Linie darin, als Disponent der Lehrmittel zu agieren und als Wahrer von Zucht und Ordnung aufzutreten¹⁹⁷. Auch Schillingers Rolle als Zeichenlehrer unterschied sich sicherlich nicht wesentlich von dieser Beschreibung. Einmal abgesehen davon, daß es generell kein Berufsbild oder gar eine Ausbildung für Zeichenlehrer gab, brachte auch Schillinger sozusagen als einzige Voraussetzung für seine Anstellung am Öhringer Gymnasium sein Können als Künstler mit. Über die Unterrichtsgestaltung konnte sich Schillinger somit nur an den gängigen Vorbildern orientieren, wie er sie beispielsweise in Ludwigsburg an der Akademie hatte sehen können. Hier wurde regelmäßig nach Bildern kopiert, die die dort lehrenden Professoren sich aus der Ludwigsburger Galerie ausliehen¹⁹⁸. Trotz aller Kritik hatte das Erlernen der Zeichenkunst mittels ständigen Kopierens durchaus seine Vorteile, da dies der »Einübung eines Formenkanons, an dem später die individuelle Naturerscheinung gemessen und korrigiert werden konnte«¹⁹⁹, diene. Der Schüler lernte dadurch, daß er erst Einzelteile zeichnen lernen mußte, später sozusagen »sprechen in einer hochentwickelten Sprache«²⁰⁰. Zuletzt soll noch die Bedeutung der Einrichtung einer Zeichenschule in Öhringen für Hohenlohe allgemein angesprochen werden. Ihre Entstehung ist im Zusammenhang mit Reformbestrebungen zu sehen, die Franz Karl Eggel nach seiner Ernennung zum Direktor des Öhringer Gymnasiums im Jahre 1772 in die Wege zu leiten begann. An dem neugeschaffenen Unterrichtsfach des Zeichnens konnte jeder Schüler teilnehmen, wofür er eine Eintrittskarte vom Rektor erhielt, die ihm unentgeltlichen Zutritt zu den vom Fürsten finanzierten Unterricht verschaffte²⁰¹. Als Hauptgründe, weshalb Ludwig Friedrich Carl von Hohenlohe-Oehringen

194 Giovanni Volpato 1735–1803. Ausst. Kat. Bassano del Grappa 1988.

195 A. Ö Gymn., 4. Giovanni Volpato (1735–1803) war einer der bekanntesten und weitverbreitetsten Kupferstecher seiner Zeit; er stach v. a. nach italienischen Meistern. Bei seinen Landschaften orientierte er sich an den gängigen Themen, in erster Linie Ansichten italienischer Gegenden (Tivoli, Rom, Paestum etc.). Bei »Balzer« handelt es sich entweder um Johann (1738–1799), der v. a. durch phantastische Landschaften und Genres bekannt wurde, oder um dessen Sohn Anton (1771–1807), der sich ausschließlich dem Landschaftsstich widmete. *Thieme-Becker*, Bd. 2 (1908), S. 429–430.

196 HZAN, B 483 Stift Ö, 15.

197 Kemp: *Zeichnen und Zeichenunterricht*, S. 283.

198 HStAS, A 21, Bü 1010 (Oberhofmarschallamt).

199 Schoch: *Zeichnungen der Goethezeit*, S. 10.

200 Schoch, S. 12.

201 Wolfram Fischer, S. 197.

jedem Schüler den Zeichenunterricht ermöglichen wollte, sind folgende zu nennen. In den Instruktionen von 1786 für die beiden Zeichenlehrer heißt es, daß durch den Zeichenunterricht *die so manchen Gewerben des bürgerl. Lebens so wohl als anderen Ständen höchst nöthige Zeichnungskunst [. . .] in Stadt und Land verbreitet werden*²⁰² solle. Das Ziel dieses neuen Unterrichts sollte also darin bestehen, die Qualität insbesondere des Handwerks zu verbessern. Denn durch die Vermittlung gründlicher Kenntnisse im Zeichnen wurden die angehenden bzw. fertigen Handwerker einerseits mit neuen Mustern, Modellen oder Ornamenten vertraut gemacht, wodurch die Konkurrenzfähigkeit der eigenen Produkte gesichert werden sollte und konnte. Andererseits konnte der Handwerker selbst erfinderisch werden und durch seine erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten in Perspektive und Proportionen eine größere Genauigkeit bei der Ausführung seiner Arbeiten erzielen. Dieses Hauptziel bestätigt auch Wolfgang Kemp, wenn er über die Zeichenschulen im 18. Jahrhundert allgemein sagt: »Die pädagogische Reflexion des Zeichnens [. . .] bezieht sich ausschließlich auf die Qualifikation des Handwerks«²⁰³. In der Krise des Handwerks und in der im Gefolge der Aufklärung und der bürgerlichen Emanzipation einsetzenden Entwicklung eines allgemeinen Schulwesens sieht er somit auch die Wurzeln der Schulgeschichte des Zeichnens²⁰⁴. Wie ernst es Ludwig Friedrich Carl mit dieser Förderung des Handwerks war, zeigt seine Anordnung, daß sonntags nach dem Gottesdienst Stunden *zum Besten derjenige[n] Gesellen und Lehrlingen, welche von ihren Meistern die Erlaubniß zur Besuchung der Wochenstunden nicht erhalten können*²⁰⁵, abgehalten werden mußten.

Als zweiten Grund darf man nicht vergessen, daß auch Ludwig Friedrich Carl und die anderen hohenlohischen Fürsten von der besseren Ausbildung heimischer Handwerker, die für fürstliche Aufträge gebraucht wurden, profitierten. Durch eine Art Begabtenauslese – diejenigen Schüler, bei denen sich herausstellte, daß sie *keine Anlage* zum Zeichnen besäßen, sollten den Stunden fern bleiben, *um die anderen nicht zu hindern*²⁰⁶ – bestand ferner die Möglichkeit, auch besonders künstlerisch talentierte Schüler von Jugend an gezielt zu fördern und zu Künstlern auszubilden, was dann allerdings nicht mehr in den Aufgabenbereich des Zeichenunterrichtes am Gymnasium fiel, sondern Aufgabe einer Akademie war²⁰⁷. Auch die ab 1786 eingeführte fachliche Aufteilung des Zeichenunterrichtes in Klassen, in denen entweder Malerei oder Architekturzeichnen gelehrt wurde, wodurch eine gezieltere Qualifizierung der Schüler erreicht werden konnte, ist als Ansatz in diese Richtung zu verstehen. Inwiefern bei der Einrichtung des Zeichenunterrichtes auch sozialpädagogische Gründe eine Rolle spielten, nämlich den Kindern der Handwerker, Arbeiter und Armen eine Förderung zukommen zu lassen, und ihnen

202 HZAN, B 483 Stift Ö, 15.

203 Kemp, S. 147.

204 Kemp, S. 175.

205 HZAN, B 483 Stift Ö, 15.

206 HZAN, B 483 Stift Ö, 15.

207 Die meisten Schillinger-Schüler, die die Kunst zum Beruf machten, besuchten ebenfalls später eine Akademie. Siehe hierzu auch Kap. 3.5.

durch Zeichenstunden Pflichtbewußtsein, Ordnungssinn und Wetteifer nahegebracht werden sollte, kann nur vermutet werden²⁰⁸.

Ob insgesamt die mit der Gründung der Zeichenschule verbundenen Absichten auch zum Ziel führten, kann im Detail nicht nachgeprüft werden. Immerhin brachte die Schule doch einige begabtere Schüler hervor, die sich später sogar professionell der Kunst widmeten²⁰⁹. Sicherlich hat aber auch Schillingers Zeichenschule dazu beigetragen, »die international jeweils gültigen Geschmacksmuster bis in die Provinz zu verbreiten«²¹⁰ und auf das Handwerk innovativ zu wirken, wofür die jeweils zeitgemäßen Ausstattungen der fürstlichen Schlösser ein Zeugnis ablegen.

3.4 Schillingers soziale Stellung

Die Frage nach der sozialen Stellung des Künstlers ist deshalb von besonderem Interesse, da sich Ende des 18. Jahrhunderts mit der sogenannten bürgerlichen Emanzipation ein Prozeß vollzog, der nicht nur im Bürgertum ein neues, vorher ungekanntes Selbstbewußtsein entstehen ließ, sondern infolgedessen sich auch die Stellung der Künstler wandelte, vom höfischen Handwerker zum selbständigen Unternehmer. Bestes Beispiel hierfür ist der Stuttgarter Bildhauer Dannecker²¹¹. Eine andere Frage ist die, inwiefern sich mit Schillingers künstlerischem Aufstieg auch ein sozialer vollzog, wie es beispielsweise bei der im 17. Jahrhundert in Hohenlohe bedeutenden Künstlerfamilie Sommer aus Künzelsau der Fall gewesen war. Viele Mitglieder dieser Künstlerfamilie, die ursprünglich dem Handwerkerum angehört hatten, der den »führenden Mittelstand« in Hohenlohe bildete, hatten es durch ihre »weltoffene Haltung, gewandtes Auftreten« und »Anerkennung durch auswärtige Aufträge« geschafft, die Übernahme öffentlicher und Hofämter zu erreichen, wozu sie in den Augen ihrer Mitbürger eben auch geeignet erschienen²¹². Es stellt sich die Frage, ob Johann Jacob Schillinger ebenfalls eine derartige Akzeptanz seitens seiner Mitbürger bzw. natürlich auch seitens des Hofes entgegengebracht wurde.

Ein anderer Gradmesser für die soziale Stellung ist selbstverständlich der finanzielle Aspekt, die Frage, welche Mittel Schillinger zur Verfügung standen oder was er für seine Arbeiten bezahlt bekam. In gewisser Weise sind sogar die Preise, die Schillinger für seine Werke verlangen konnte, ein Indiz dafür, für wie »künstlerisch wertvoll« man ihn einschätzte.

Zuletzt sollte man auch Schillingers Selbsteinschätzung nicht unberücksichtigt

208 Vgl. hierzu: *Kemp*, S. 181.

209 Dazu Kap. 3.5.

210 *Kemp*, S. 186.

211 *Christian von Holst*: Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer. Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1987, Stuttgart 1987; *Ulrike Gauss*: Johann Heinrich Dannecker. Der Zeichner. Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1987, Stuttgart 1987.

212 *Grünenwald*: Künstlerfamilie Sommer, S. 276; *Fritz Kellermann* (Hrsg.): Die Künstlerfamilie Sommer. Neue Beiträge zu Leben und Werk. Hrsg. im Auftrag des »Fördervereins Künstlerfamilie Sommer e. V.«, Sigmaringen 1988.

lassen – auch wenn sich aus dem archivalischen Material nur wenige Hinweise darauf ergeben –, denn schließlich wird diese durch die künstlerische und soziale Akzeptanz mitbeeinflusst.

Die finanziellen Verhältnisse Schillingers lassen sich vergleichsweise eindeutig beurteilen. Dabei ist ein Vergleich zu den Einnahmen der Künstler, die beispielsweise am württembergischen Hof angestellt waren, zwar interessant, aber nicht einfach auf die Verhältnisse der kleinen hohenlohischen Fürstentümer übertragbar, wie folgendes Beispiel zeigt. Seit seiner Ausbildung in Ludwigsburg und bereits vor seinem einjährigen Italienaufenthalt arbeitete der Öhringer Künstler mehrfach für die hohenlohischen Fürsten. Seine erste archivalisch faßbare Tätigkeit war die Ausgestaltung des Musikzimmers im Kirchberger Schloß. Damit Christian Friedrich Karl von Hohenlohe-Kirchberg einen Eindruck von den Preisforderungen gewann, bat er Schillinger darzulegen, wieviel er, gemessen daran, *um welches er im Württembergischen gearbeitet*²¹³ habe, zu verdienen erwarte. Dieser versicherte, daß er normalerweise 1 fl. 30 x, bei weniger anspruchsvollen Tätigkeiten nur 1 fl. erhalten habe. Mit einer solch hohen Summe hatte man von Kirchberger Seite wohl nicht gerechnet. Christian Friedrich Karl meinte stattdessen, daß Schillinger *mit 40 x tägl. gar wohl wird vorlieb nehmen können*; außerdem müsse berücksichtigt werden, daß der Künstler während seines gesamten Aufenthaltes in Kirchberg weder für Kost noch Logis aufkommen müsse²¹⁴. An diesem Beispiel wird nicht nur deutlich, daß in Württemberg offensichtlich höhere Preise galten bzw. verlangt werden konnten, sondern auch, daß Schillinger, obwohl er nicht einmal die Hälfte des geforderten Betrages erhielt, trotzdem nicht allzu schlecht damit bedient war. Für 79 Tage, die er für die Kirchberger Arbeiten benötigte, erhielt er nämlich 52 fl. 40 x, zudem freie Kost und Logis²¹⁵. Da die Künstler als Hofhandwerker galten, war die Bezahlung nach Tages-, Wochen- oder Stundenlohn üblich²¹⁶. Für die Arbeitsmaterialien mußte er ferner ebenfalls nicht aufkommen. Um einschätzen zu können, wie ein solcher Betrag einzuordnen ist, muß man einerseits bedenken, daß damals fast achtzig Prozent des Einkommens für Naturalien verwendet werden mußten. Andererseits scheint in diesem Zusammenhang auch ein Vergleich zu anderen gut verdienenden hohenlohischen Bürgern aufschlußreich. Beispielsweise erhielt der Pfarrer Franz Karl Eggel, 1772 zum Direktor des Gymnasiums in Öhringen ernannt, »die Besoldung seines Vorgängers, nämlich freie Wohnung und jährlich 14 Malter Weizen, 13 Malter Dinkel, 6 Malter Hafer, 2 Fuder Wein und 170 Gulden in bar«, ferner,

213 HZAN, A. Kbg. ⊖ 26 Mm Nr. 29.

214 HZAN, A. Kbg. ⊖ 26 Mm Nr. 29. Zum Vergleich: Der Tageslohn eines Meisters im Jahr 1810 betrug 40 x sowie freie Kost und eine Maß Wein, der eines Tagelöhners zwischen 20 und 24 x einschließlich Kost (ohne Wein). Schillingers Bezahlung fiel also in keiner Weise aus dem Rahmen. *Rausser: Ohrntaler Heimatbuch*, S. 9. Außerdem ließ Fürst Christian Friedrich Karl durchblicken, daß er Schillinger, *wan er billig ist [. . .] noch viel Gold zu verdienen geben könne*. Sich Aufträge für die Zukunft zu sichern, konnte dem Maler also allemal lieber sein als durch Beharren auf seine Forderung diese Möglichkeit für immer auszuschließen.

215 HZAN, A. Kbg. N. Bü 350.

216 *Warnke: Hofkünstler*, S. 170.

»damit er sich nicht schlechter stelle als bisher auf seiner Landpfarrei, 100 Gulden im Jahr dazu«²¹⁷. Bedenkt man, daß Schillinger seit 1779 ein Fixgehalt von 100 Gulden im Jahr für seine Zeichenlehrtätigkeit am Öhringer Gymnasium – für Johann Jacob nur ein sicherer Nebenerwerb – erhielt und durch fürstliche Aufträge stark beansprucht war, so stellte er sich im Vergleich zum Rektor nicht schlechter, eher sogar besser. Im Vergleich zur Besoldung der führenden württembergischen Hofkünstler – Guibal erhielt 3000 Gulden, Harper 1500 Gulden Jahresgehalt – nimmt sich Schillingers Verdienst als Zeichenlehrer freilich bescheiden aus²¹⁸. Allerdings darf man erstens die hohenlohischen finanziellen Gegebenheiten nicht außer Acht lassen, zweitens muß man sich auch vor Augen halten, daß für den Öhringer Künstler nicht allzu viel (zeitlicher) Aufwand mit seinem Lehrberuf verbunden war, da er ihm oft aufgrund auswärtiger Aufträge überhaupt nicht nachkommen konnte. Es ist somit durchaus richtig, wenn Karl Schumm Schillinger als einen wohlhabenden Bürger bezeichnet²¹⁹. Einen finanziellen Rückschritt gab es für Johann Jacob Anfang des 19. Jahrhunderts, und zwar nicht in erster Linie durch die Mediatisierung, wie Schumm feststellt²²⁰, sondern dadurch, daß seine drei Hauptarbeitgeber damals wegfielen: Fürst Ludwig Friedrich Carl von Oehringen starb am 2. Juli 1805, sein Erbe und Nachfolger Fürst Friedrich Ludwig von Ingelfingen, Offizier in preußischen Diensten, zog sich nach seiner Niederlage in der Schlacht von Jena im Oktober 1806 völlig zurück und verbrachte den Rest seines Lebens auf dem oberschlesischen Besitztum in Slawentzitz, und Fürst Christian Friedrich Karl von Kirchberg, schon hochbetagt, zeigte nur noch wenig Interesse für die Kunst. Möglicherweise konnte der Öhringer Hofmaler diese Einbußen durch ein vermehrtes Maß an Aufträgen von privater Seite wieder wettmachen. Belege hierfür haben wir jedoch keine²²¹. Die Besoldung als Zeichenlehrer erhielt Schillinger allerdings bis zu seinem Tod, auch noch als er krankheitsbedingt überhaupt nicht mehr unterrichten konnte²²².

Bereits Anfang der 1780er Jahre hatte es Schillinger wahrscheinlich zu einem gewissen Wohlstand gebracht, ohne den er sich die Hälfte eines Doppelhauses in der neuerbauten Öhringer Karlsvorstadt kaum hätte leisten können. Die ungefähren Kosten für ein solches Doppelhaus beliefen sich nämlich auf fast 8000 Gulden²²³. Ebenso ist der Erwerb dieses neuen Wohnhauses als Indiz für den parallel mit dem künstlerischen verlaufenden sozialen Aufstieg, der ja 1780 mit seiner Ernennung zum Hofmaler einen Höhepunkt fand, als Sinnbild seines

217 *Wolfram Fischer*, S. 160.

218 *Pfeiffer*: Die Bildenden Künste unter Herzog Karl Eugen, S. 695.

219 *Karl Schumm*: Schillinger, S. 125.

220 *Karl Schumm*: Schillinger, S. 128.

221 *Karl Schumm*: Schillinger, S. 125 und 128, schreibt, daß von Schillinger Werke »in Bürgerhäusern und in einigen Stammbüchern seiner Zeit« zu finden seien. Ferner: »Handwerklich hat Schillinger an der Ausgestaltung bürgerlicher Innenräume mitgearbeitet, und seine Art zu malen ist auch auf Schränken und Truhen zu finden [...] In dieser Zeit [i. e. nach der Mediatisierung] finden wir ihn als Maler der Bürger; er fertigte Portraits, Albumskizzen, und verdiente sein Geld auch im Ausmalen von Gartenhäusern und Wohnräumen.« Woher Schumm dieses Wissen hat, ist fraglich und nicht belegbar.

222 HZAN, A. Ö Domänenkanzlei 46/31.

223 *Grünenwald*: Das Museumsgebäude in der Karlsvorstadt, S. 4.

künstlerischen Ansehens bei Hofe und seiner engen Verbindung zum Fürsten zu werten, da der Öhringer Fürst bei der Vergabe der Grundstücke in der Karlsvorstadt gewichtige Mitsprache besaß. Schillingers neue Wohnung nämlich befand sich damit in unmittelbarer Nachbarschaft zum ebenfalls neuerbauten Palais seines Fürsten Ludwig Friedrich Carl. Daß Schillingers sozialer Aufstieg auch in der Übernahme öffentlicher Ämter, wie es bei einigen Mitgliedern der Künstlerfamilie Sommer aus Künzelsau zutraf, seinen Ausdruck fand, ist allerdings nicht der Fall gewesen.

Wie groß das Ansehen war, das Schillinger im Laufe der Jahre vor allem in fürstlichen Kreisen gewann, zeigen die zahlreichen Besuche, die er von verschiedenen Mitgliedern der hohenlohischen Häuser erhielt. So kam der Fürst von Hohenlohe-Kirchberg öfters in Schillingers Atelier, um sich persönlich Bilder und Zeichnungen von diesem zeigen zu lassen²²⁴. Auch mit Friedrich Ludwig von Ingelfingen und dessen Sohn August stand er in reger Verbindung²²⁵. Den nachdrücklichsten Hinweis, daß Schillinger es im weiteren Umkreis zu einer gewissen Berühmtheit gebracht hatte, liefert ein Tagebucheintrag der Prinzessin Sophie zu Hohenlohe-Bartenstein. Sie, die am Bartensteinischen Hof, der als der glänzendste in Hohenlohe galt, das Besondere gewohnt war, schrieb im Januar 1808 folgendes: *Tel j'admire entre autres les ouvrages de Mons. Schillinger, excellent peintre, chef de l'academie de desin*²²⁶. Dadurch, daß auswärtige Potentaten seine Werkstatt besuchten, bei ihm Bestellungen aufgaben und sich ihn sozusagen für den eigenen Bedarf »ausliehen«, fand eine Einschaltung Schillingers in den zwischenhöfischen Verkehr statt. Durch diese »Gunst« und »fama« wurde die Stellung des Hofmalers gesichert²²⁷. Diese Beispiele zeigen hinreichend, daß die Kunst und die Qualität von Schillingers Arbeiten im Hohenlohischen überaus geschätzt wurden, und er selbst dadurch zu Ansehen und Wohlstand gekommen war sowie einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht hatte, ja er in Hohenlohe sogar als eine Berühmtheit bezeichnet werden könnte.

Eng mit Schillingers sozialer Stellung, seinem Ansehen und der Akzeptanz, die er insbesondere von fürstlicher Seite genoß, ist seine Selbsteinschätzung, die einerseits Rückschlüsse über seinen Erfolg zuläßt, andererseits Hinweise auf die Frage liefert, ob auch im Hohenlohischen die im späteren 18. Jahrhundert einsetzende Entwicklung der bürgerlichen Emanzipation, die ihren Ausdruck u. a. auch in

224 Am 10. Dezember 1778 schaute Christian Friedrich Karl die von Schillinger aus Mailand mitgebrachten Zeichnungen an, vier Tage später auch die Gemälde (HZAN, A. Kbg. N. Bd. 72). Am 20. Mai 1799 besuchte er den Öhringer Maler ebenfalls, um sich die *mit Wasser-Farben verfertigte Hohenlohische Prospekte zeigen zu lassen*. (HZAN, A. Kbg. N. Bd. 93).

225 So nahm zum Beispiel Friedrich August 1804, als er bereits in Breslau wohnte, während er sich zu einem Besuch in Öhringen aufhielt, Zeichenunterricht von seinem früheren Lehrer (HZAN, PA Ö 47/3/4). Auch Friedrich Ludwig vergaß bei seinen gelegentlichen Aufenthalten in Öhringen den Hofmaler nicht und besorgte sich bei solchen Gelegenheiten Werke des Künstlers, die er mit nach Breslau nahm. So schrieb beispielsweise Friedrich Ludwig im Juli 1805 von Öhringen aus an seine Tochter in Breslau: *Vom Schillinger bringe ich auch einiges mit*. HZAN, A. Kbg. N. 420.

226 HZAN, Tagebuch der Prinzessin Sophie zu Hohenlohe-Bartenstein (unverzeichnet), Eintrag vom 10./11. Januar 1808.

227 Warnke; Hofkünstler, S. 259–260.

einem neuen Selbstverständnis des Standes der Künstler offenbarte, Einzug finden konnte. Aufschlußreich ist die Beschreibung eines heute nicht mehr existierenden Plafonds, den Schillinger in seinem Haus in der Karlsruhvorstadt malte und der das Thema der Geschichte seiner eigenen Schicksale zum Inhalt hatte. Juncker liefert uns in seinem Aufsatz über den Künstler eine ausführliche Beschreibung: »Die Malerey, eine schöne weibliche Figur in einem großgeworfenen Gewande, sitzt da, und malt sein Porträt, das auf einem kleinen Piedestal zu stehen scheint, in welches der Genius der Bildhauer-Kunst, Schillingers Namen meißeln will. Das Porträt ist noch nicht vollendet; der Name nur, bis auf I. I. S. eingegraben; so erscheint plötzlich [...] der Neid in seiner Doppelgestalt – dumm und boshaft schädlich. Der dumme Neid mit einer Zakken-Krone und Esels-Ohren, bestrebt sich, ein schweres dickes Tuch über das Porträt zu ziehen, um es zu verhüllen. Der boshafte Neid [...] hackt mit der rechten Hand, plump den Arm des kleinen Genius, der eben an seinem S meiselt, und zieht ihn zurück. Der Genius fährt erschrocken zusammen, die Malerey scheint zurück zu beben. Aber Minerva, die Schutzgöttin, erscheint aus den Wolken, mit vorgehaltenem Schilde, mit empor gehobener Lanze, und nimmt sich der Kunst, gegen den Neid, an. Seitwärts dieser Scene heben zwey beflügelte Gracien, das Schillingerische Wappen empor, um es an einer Pyramide zu befestigen! Unten am Fuß des ganzen Stücks, nagt ein Schlangen-Ungeheuer an hin und her zerstreuten Skizzen«²²⁸. Tut man eine solche Darstellung nicht als bloße Künstlerattitude ab, so ist diese als Indiz dafür zu werten, daß Schillinger sich einerseits seiner als Hofkünstler herausgehobenen Stellung durchaus bewußt war, andererseits auch von der künstlerischen Qualität seiner Arbeiten überzeugt war.

Für diese Einschätzung spricht auch, daß Schillinger zu einem der ersten Künstler gehörte, der einen Teil seiner Gemälde zu der im Jahr 1812 ersten in Stuttgart stattfindenden Kunst- und Gewerbeausstellung anmeldete und ausstellte²²⁹, während ein Großteil der Teilnehmer erst nach der Eröffnung den Mut fand, die Schüchternheit, wie Gottlob Heinrich Rapp rügend bemerkte, abzulegen und ebenfalls Werke der Öffentlichkeit zu zeigen – und damit möglicherweise der Kritik auszusetzen²³⁰. Vielleicht hing diese Zurückhaltung nicht nur mit der Neuartigkeit einer solchen Veranstaltung zusammen, sondern auch mit der ursprünglich geplanten, letztendlich aber nicht durchgeführten Absicht, für herausragende Werke Preise auszusetzen²³¹. Aber auch ohne Preise war jeder weniger bekannte Künstler dem Vergleich mit bereits etablierten Malern, Bildhauern oder Kupferstechern ausgesetzt, die ja ebenfalls ausstellten. Bei den Malern waren so klingende Namen wie Philipp Friedrich von Hetsch, Christian Gottlieb Schick, Johann

228 Juncker, S. 22.

229 Anfangs hatten (inklusive Schillinger) nur fünf Maler Werke gemeldet, die anderen zahlreichen Teilnehmer gehörten zur Gruppe der »Fabrikanten und Professionisten«. Vgl.: *Schwankl*: Das württembergische Ausstellungswesen, S. 28.

230 Rapp: Erste Kunstaustellung in Stuttgart, S. 506.

231 *Schwankl*, S. 31/32.

Baptist Seele, Eberhard Wächter oder Karl Heideloff vertreten²³². Johann Jacob Schillinger scheint jedenfalls den Vergleich mit diesen Kunstgrößen nicht gescheut zu haben.

Als Indiz dafür, für wie wertvoll im wahrsten Sinne des Wortes Schillinger seine eigenen künstlerischen Schöpfungen hielt, mag man die Preise nehmen, die er für diese verlangte. Ist seine bereits erwähnte, nicht realisierte Forderung für seine Kirchberger Arbeit im Jahr 1776 auf mangelnde Erfahrung, was die hohenlohischen Fürsten überhaupt in finanzieller Hinsicht zu leisten bereit und imstande waren, zurückzuführen, so weist ein Beispiel aus späterer Zeit, als er sich als Künstler etabliert hatte, in eine andere Richtung. Mit steigendem Erfolg und zunehmender Bekanntheit verband der Öhringer Künstler nämlich durchaus auch steigende finanzielle Einnahmen. Als er 1804 für Friedrich Ludwig in Breslau tätig war, mußte der Auftraggeber feststellen, daß Schillinger *sehr viel theurer geworden, als er sonst war*²³³. Auch seine Landschaftsgouachen, die er früher in Öhringen für *einen halben Fr. Duc. gegeben, waren um das dreifache theurer worden. Er ließ sich nämlich hier drei Ducaten für das Stück bezahlen*²³⁴. Schon zehn Jahre zuvor hatte der Öhringer Maler Ärger erregt, als er einen recht hohen Preis für zwei bemalte Kelchdeckel für die Orendelsaller Kirche verlangte.

Inwiefern Schillinger wie beispielsweise seine Berufskollegen in Stuttgart einen Wandel im eigenen Selbstverständnis durchlief, ist nicht leicht zu beurteilen. Die Stuttgarter Künstlerschaft – bestes Beispiel ist der bekannte und bereits erwähnte Bildhauer Dannecker – hatte es seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert geschafft, »sich immer mehr ihrer selbst bewußt zu werden [...] und sich, bei aller traditionellen Achtung, die sie dem angestammten Herrscherhaus schuldig blieb, immer mehr höfischer Bevormundung und der Abhängigkeit vom Hofe zu entziehen«²³⁵. Forciert wurde dieser Prozeß auch durch den Tod Carl Eugens, der für die Künstler den wichtigsten Auftraggeber gestellt hatte. Der Künstler hatte einen neuen Stellenwert bekommen, er zählte nicht mehr, wie noch vor einer Generation, zum Handwerkerstand, sondern zur Oberschicht. Sichtbares Zeichen dieser neuen Entwicklung waren die von dieser Schicht eingerichteten sogenannten offenen Häuser, in denen sie sich zu regem geistigen und kulturellen Austausch traf. Wesentlicher Ausgangspunkt für diese bürgerliche Emanzipation waren die v. a. über die Stuttgarter Hohe Karlsschule verbreiteten Ideen der Aufklärung. Betrachtet man im gleichen Zeitraum die politische und gesellschaftliche Situation in Hohenlohe, so muß man feststellen, daß dort in keinem Landesteil die geistige Bewegung der Aufklärung besonderen Niederschlag gefunden hätte. Die hohenlohischen Fürsten »strebten weniger, ihre Landeskinder aus den Banden des Aberglaubens und der Unwissenheit zu befreien, als ihnen Glauben, Sitte und Ordnung

232 Rapp: Erste Kunstaussstellung in Stuttgart, S. 506–507 und S. 521–522.

233 HZAN, PA Ö 26/6/2.

234 HZAN, PA Ö 26/6/2.

235 Bernhard Zeller: Gottlob Heinrich Rapp und das kulturelle Leben in Stuttgart um 1800, in: ZWLG 31 (1972), S. 295.

zu erhalten«²³⁶. Auch der eigentliche Träger der Aufklärung, das akademische Bürgertum, war im »Land der Bauerndörfer und Schlösser« nicht gerade zahlreich vertreten und darüber hinaus in seinen Ansichten sehr traditionell gesinnt²³⁷. Auch Schillingers Biographie bringt keinen Hinweis darauf, daß er sich jemals mit den geistigen Strömungen seiner Zeit auseinandergesetzt und infolgedessen eine Neuorientierung im Vergleich zu seiner traditionsgebundenen Stellung als Hofkünstler gesucht hätte; allerdings – das muß man gerechterweise hinzufügen – hätte es für einen solchen Schritt auch keinen Anlaß gegeben, da ihm seine Stellung am Hofe die nötige Existenzsicherheit brachte, die sich die Stuttgarter Künstler nach dem Tode Carl Eugens und der danach erfolgten Aufhebung der Hohen Karlschule erst neu suchen mußten. Nicht nur die persönliche Entwicklung, sondern vor allem die Gegebenheiten in Schillingers hohenlohischer Heimat lassen ihn eher als einen traditionellen Künstler erscheinen, wobei man aber nicht vergessen sollte, daß er insbesondere von fürstlicher Seite hohes Ansehen genoß.

3.5 Schüler und Nachwirken

Die Bekanntheit und Bedeutung eines Künstlers zeigt sich nicht zuletzt an der Zahl seiner Schüler, von denen bekannt ist, daß sie es ebenfalls schafften, Karriere zu machen und somit einen gewissen Nachruhm ihres Lehrers sicherten. In der Literatur findet man allerdings nur einen einzigen Hinweis auf einen Maler, der als Schüler des Öhringer Hofmalers genannt wird, nämlich den Maler Friedrich Christian Wagner²³⁸. Gemessen an der Zahl der Schüler, die im Laufe der Zeit die Zeichenstunden Schillingers am Öhringer Gymnasium besuchten – wenn auch nicht in erster Linie, um eine Laufbahn als Künstler einzuschlagen –, wäre es ziemlich verwunderlich, wenn sich unter diesen Schülern kein einziges Talent befunden hätte. Den wichtigsten Hinweis zur Beantwortung dieser Frage liefern die Veröffentlichungen der jährlichen Preisträger im Privilegirten Öhringer Wochenblatt²³⁹. Die Durchsicht ergab Hinweise zu weiteren Künstlern, in deren Biographie in der bisher erschienenen Literatur hinsichtlich einer Schülerschaft bei Johann Jacob Schillinger überhaupt keine Angaben und Hinweise zu erfahren waren. Im folgenden sollen diese Schillinger-Schüler kurz biographisch behandelt werden, auf eventuelle künstlerische oder stilistische Zusammenhänge der sich aus dem Lehrer-Schüler-Verhältnis ergebenden Beziehung kann allerdings aufgrund der mangelnden Erschließung der Werke dieser Schüler nicht eingegangen werden. Einer von den ehemaligen Preisträgern, die später eine künstlerische Laufbahn

236 Wolfram Fischer, S. 215.

237 Wolfram Fischer, S. 216.

238 Füßli, Teil 2 (1813), S. 4068; Nagler, Bd. 21 (1855), S. 55; Pfeiffer, S. 723; Thieme-Becker, Bd. 35 (1942), S. 34; Nagel, S. 123.

239 Zur Verfügung standen mir die Jahrgänge von 1788 bis 1795 aus dem Archiv des Hohenlohe-Gymnasiums. Die Durchsicht ergab die Anzahl von 49 Schülern (die dort übrigens mit vollem Vor- und Zunamen aufgeführt wurden), denen ein Preis oder eine Belobigung zuteil wurde. Anhand aller einschlägigen Künstlerlexika wurde dann von mir überprüft, ob ein Schüler eine künstlerische Laufbahn eingeschlagen und es zu einer gewissen Bekanntheit gebracht hatte.

einschlugen, war Carl Ludwig Friedrich Viehbeck. 1788 erhielt er, der aus Rüdenhausen stammte, in Schillingers erster Klasse für die Zeichnung einer »Gruppe, die Hinschleppung des Apostels Andreas zum Kreuz vorstellend, nach Carlo Morato«²⁴⁰ den ersten Preis. Ein Jahr später waren seine in der Zeichenschule erbrachten Leistungen ebenfalls einer lobenden Erwähnung bei der jährlichen Preisvergabe wert²⁴¹. Über sein Leben ist kaum etwas bekannt²⁴². Als sein Geburtsdatum wird das Jahr 1769 angegeben²⁴³, sein Geburtsort ist unbekannt. Wohl in den 1790er Jahren oder etwas später muß er Hohenlohe verlassen und sich in Österreich niedergelassen haben, wo er eine militärische Laufbahn einschlug und bis zum K. K. Hauptmann aufstieg. Daneben machte er sich als Aquarellist und als Zeichner »einen rühmlichen Namen«²⁴⁴; viele seiner Veduten und Landschaftszeichnungen von österreichischen Gegenden dienten als Stichvorlagen. So bildeten sechs seiner österreichischen Ansichten Grundlagen für lithographische Illustrationen zu F. M. Vierthalers »Wanderungen durch Salzburg, Berchtesgaden und Österreich«²⁴⁵. Ferner vollendete Viehbeck 1820 einen Zyklus von 72 Aquarellen, welche ebenfalls Ansichten von Gegenden Österreichs darstellten. Diese wurden dann von K. Rahl und J. A. Klein 1820 gestochen und erschienen unter dem Titel »Malerische Reise durch die schönsten Alpengegenden des österreichischen Kaiserstaates«²⁴⁶. Viehbeck starb am 18. Januar 1827 in Wien.

Ein weiterer Schillinger-Schüler war Johann Heinrich Stürmer, der 1775 als Sohn des in Kirchberger Diensten stehenden Kammerdieners Friedrich Stürmer geboren wurde²⁴⁷. Er besuchte ebenfalls die Öhringer Zeichenschule bei Schilling und

240 Privilegiertes Oehringers Wochenblatt vom 21. März 1788. Gemeint war sicherlich Carlo Maratta (1625–1713), ein Hauptmeister der Malerei des römischen Spätbarock.

241 Privilegiertes Oehringers Wochenblatt vom 1. Mai 1789.

242 Die folgende Biographie stützt sich auf die Angaben in folgenden Künstler- bzw. biographischen Lexika: Nagler, Bd. 20 (1850), S. 229; *Constant von Wurzbach: Biographisches Lexicon des Kaisertums Österreich, Neunundvierzigster Theil*, Wien 1884, S. 275–276; *Thieme-Becker*, Bd. 34 (1940), S. 335. Wurzbach (S. 275): »Ueber Lebens- und Bildungsgang des in Rede Stehenden fehlen uns alle Nachrichten.« Das gilt stellvertretend leider für alle anderen Lexika ebenfalls.

243 *Thieme-Becker*, Bd. 34 (1940), S. 335. Ebenso ist sein Todesdatum hier entnommen.

244 Nagler, Bd. 20 (1850), S. 229.

245 *Franz M. Vierthaler: Wanderungen durch Salzburg, Berchtesgaden und Österreich*, Wien 1816; siehe auch: *Thieme-Becker*, Bd. 34 (1940), S. 335.

246 *Thieme-Becker*, Bd. 34 (1940), S. 335. Zu den Landschaftsbildern zählten Ansichten von Mödling, Lichtenstein, Merkenstein, die Brücke und das Schloß Schönau bei Baden, die Aussicht bei der gotischen Brücke im Park zu Laxenburg, Ansichten von Hallstadt und Attrosee sowie zwei Landseen im Gebirge (Nagler, Bd. 20 [1850], S. 229). *Constant von Wurzbach* schreibt ferner (S. 275–276): »Anfangs erschienen nur Ansichten aus Oberösterreich und Salzburg. Aber trotz der bedeutenden Theilnahme, deren sich diese Blätter erfreuten, würde sich Viehbeck doch genöthigt gesehen haben, dieselben nur nach einem beschränkten Plane auszuführen, wenn nicht Se. Majestät der Kaiser mittels eigenen Cabinetschreibens aus Troppau vom 20. Dezember 1820 dem Künstler eine wahrhaft kaiserliche Unterstützung hätte angedeihen lassen, wodurch derselbe in den Stand gesetzt wurde, die Sammlung auch noch auf die schönsten Gegenden Tirols auszudehnen und einen Cyclus der malerischen Ansichten der Monarchie zu liefern [...] Das Werk, das sich den besten landschaftlichen Arbeiten der Engländer und Franzosen jener Zeit an die Seite stellte, [...] umfaßte 72 Blätter, von denen eine stattliche Folge 1822 auf der Jahresausstellung der k. k. Akademie der bildenden Künste bei St. Anna in Wien zu sehen war.«

247 Vgl. hierzu: HZAN, A. Kbg. Bd. 102 (Eintrag vom 26. März 1808): *Friedr. Stürmer v. hier, geboren d. 23. Dec. 1729, ein Hof-Schneiders Sohn u. gelernter Schneider, trat als Lakay in hiesige Dienste a. 49.*

erhielt im April 1790 in dessen Klasse den ersten Preis²⁴⁸. 1791 erwarb er sich nochmals »öffentliches Lob«²⁴⁹. Zum ersten Mal als selbständiger Maler trat er 1798 in Erscheinung, als Reparaturen im Salon und Cabinet des Kirchberger Schlosses durchgeführt werden mußten. Damals malte er ein Medaillon neu, außerdem Säulen und Gesimse²⁵⁰. Kurz darauf wurde er Schüler der Akademie in Augsburg, ließ sich dann in Göttingen, anschließend in Berlin nieder, wo er auch bis zu seinem Tod im Jahr 1855 lebte. In Berlin wurde er 1816 Mitglied in der dortigen Akademie²⁵¹. Sein künstlerisches Schaffen war breit gefächert: Stürmer malte Historien, Genrebilder, Landschaften, Bildnisse und Dekorationen²⁵². Zwischen 1802 und 1848 nahm er regelmäßig an den Ausstellungen der Berliner Akademie teil. »Seine Bilder«, schrieb Nagler, »zeichnen sich durch Wahrheit der Darstellung und durch schöne Färbung aus. Sehr anziehend sind seine landschaftlichen Darstellungen, in welchen auch die Staffage bedeutsam ist. Er wählte irgend eine Scene, und brachte geschichtlich merkwürdige Gebäude oder Ruinen an, mit wirkungsvoller Beleuchtung«²⁵³. Eine solche Beschreibung erinnert an die Landschaftsbilder seines Lehrers Schillinger. Einige von Stürmers Werken sind auch heute noch in öffentlichen Sammlungen vertreten, so ein Knabenbildnis von 1808 und ein Selbstbildnis von 1847, die sich in der Städtischen Kunsthalle in Mannheim befinden, und ein Gemälde seiner Gattin mit seinen zwei Söhnen, das dem Museum in Wiesbaden gehört²⁵⁴. Diese beiden Söhne, Karl (1803–1881) und Ludwig Wilhelm (geb. 1812), ergriffen übrigens ebenfalls den Beruf ihres Vaters und machten sich einen Namen²⁵⁵.

Friedrich Christoph Dietrich²⁵⁶, der am 3. April 1779 in Öhringen als Sohn eines

wurde *Camer Lakay a. 63 u. Camer Diener a. 70. Dienstunfähig im Herbst a. 806. Starb heute früh. Er hinterlässt 3 Söhne u. 2 Töchter von seiner d. 15. May 1799 verstorbenen Frau.* Bei der folgenden Biographie beziehe ich mich auf folgende Literatur: Nagler, Bd. 17 (1847), S. 516–517. Singer, Bd. 4 (31901), S. 361. Thieme-Becker, Bd. 32 (1938), S. 241.

248 Privilegirtes Oehringer Wochenblatt vom 23. April 1790.

249 Privilegirtes Oehringer Wochenblatt vom 22. April 1791. Daß Stürmer in Öhringen lernte, wird übrigens auch bei Singer (Bd. 4, 31901, S. 361) erwähnt; auf seinen Lehrer Schillinger gibt er allerdings keinen Hinweis.

250 *Grünenwald*: Schloß Kirchberg, S. 217.

251 Laut Nagler, Bd. 17 (1847), S. 517, war Stürmer bereits seit 1810 Mitglied der Akademie.

252 Zu seinen Genrebildern gehörten unter anderem »mehrere sehr lebendig aufgefaßte militärische Scenen, deren einige als geschichtliche Episoden aus den Befreiungskriegen zu betrachten sind, da irgend ein Held den Mittelpunkt des Drama bildet. In der früheren Zeit malte er gerne romantische Scenen, wozu ihm Dichter und Novellisten den Stoff boten.« Ferner war er bei der Ausschmückung des Fest- und Konzertsaaes im neuen Theater zu Berlin tätig. Nagler, Bd. 17 (1847), S. 517.

253 Nagler, Bd. 17 (1847), S. 517.

254 *Schweers*, Bd. 2, S. 979.

255 Vgl. Thieme-Becker, Bd. 32 (1938), S. 241–242, und Nagler, Bd. 17 (1847), S. 517–519. Carl Stürmer half u. a. Cornelius bei der Ausmalung der Glyptothek und der Ludwigskirche in München und wurde von Schinkel mit der Ausführung eines Teils der Fresken im Alten Museum in Berlin beauftragt. Sein Bruder Ludwig Wilhelm war als Bildhauer tätig.

256 Bei der Biographie stützte ich mich auf folgende Literatur: Singer: Nachträge und Berichtigungen (31906), S. 72; Thieme-Becker, Bd. 9 (1913), S. 263. Außerdem gewährte mir Herr W. Beutter, Neuenstein, dankenswerter Weise Einblick in seinen auf archivalischer Grundlage gearbeiteten und in diesem Jahr erscheinenden Aufsatz über Hofkünstler zur Schillinger-Zeit, in dem er ferner auch Friedrich Christian Wagner und Christian Friedrich Schillinger behandelt.

Hofgoldschmiedes geboren wurde, besuchte zwar nicht Schillingers Zeichenunterricht, sondern den des Kollegen Franz Xaver Probst, erhielt aber, wie bereits erwähnt, privaten Unterricht von dem Öhringer Hofmaler. Nachdem 1793 Fürst Ludwig Friedrich Carl von Oehringen die Bezahlung des Lehrgeldes für Dietrich noch mit der Begründung abgelehnt hatte, daß es an ausgebildeten Malern in Öhringen und Umgebung nicht fehle, wurden ihm 1796 und 1797 auf Stiftskosten doch Sonderstunden bei Johann Jacob Schillinger bewilligt²⁵⁷. 1799 ermöglichte der Öhringer Fürst dem angehenden Künstler Dietrich dann sogar einen Studienaufenthalt in Dessau. Dort lernte er, der er sich mittlerweile auf die Kupferstechkunst verlegt hatte, wohl bei Carl Wilhelm Kolbe.

1801 kehrte er nach Öhringen zurück, wo ihm Ludwig Friedrich Carl 542 fl. lieh. »damit er mit seinen Kunstarbeiten den Anfang machen könne«; auch zu seinem Hofkupferstecher ernannte er ihn²⁵⁸. Der am Öhringer Hof lebende Prinz Wilhelm Friedrich zu Hohenlohe-Langenburg berichtete 1802 seinem regierenden Neffen über einige Kunstwerke von Dietrichs Hand; dazu gehörten u. a. ein »Ecce Homo« und einige schön ausgearbeitete, jedoch recht teure englische Kopien. Diese Tatsache veranlaßte den Prinzen schließlich auch zu der Vermutung, daß der Künstler wohl im Hohenlohischen nicht viel Geld werde machen können. Diese Ahnung bewahrheitete sich, denn 1806 geriet der Hofkupferstecher in Konkurs und verließ Öhringen. Damals versuchte die fürstliche Hofkammer, der vom inzwischen verstorbenen Öhringer Fürsten in Auftrag gegebenen Kupferstiche von »hohenlohischen Gegenden« habhaft zu werden, was allerdings nicht gelang. Dietrich hatte, wie die Stadtvogtei berichtete, nur einige wertlose Gemälde, nicht aber die bestellten Veduten zurückgelassen. Möglicherweise gehörte zu diesen Blättern auch eine Ansicht von Langenburg, die sich inzwischen im Besitz der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart befindet²⁵⁹. Ob Dietrich während dieses Zeitraums auch an der Kaiserlichen Akademie in Augsburg unter J. D. Herz von Herzberg jr. und in Karlsruhe in der Werkstatt des Aquatintaätzers Chr. Haldenwang lernte, wie im Künstlerlexikon von Thieme und Becker geschrieben steht, ist fraglich²⁶⁰.

Christoph Friedrich Dietrich ging, nachdem er Öhringen verlassen hatte, zunächst nach Amsterdam, zwischenzeitlich hielt er sich in London und Berlin auf, wo er jeweils für verschiedene Verlage Radierungen anfertigte. 1817 berief ihn dann der polnische Unterrichtsminister Graf Potocki zur Ausführung von vierundzwanzig Aquatintaätzungen für das Krakauer Grabmälerwerk »Monumenta Cracoviensia Regum Poloniae«²⁶¹ nach Polen. Bereits 1820 wurde Dietrich zum königlich polnischen Jagdmeister ernannt, 1825 übernahm er das Inspektorat an der War-

257 HZAN, Öhringer Stiftsrechnungen 1796/97.

258 Im März 1802 kaufte beispielsweise Christian Friedrich Karl für 5 fl. 30 x einen illuminierten »Prospekt« von Öhringen von Dietrich. HZAN, A. Kbg. N. Bü 356.

259 Michels: Ansichten aus Hohenlohe, S. 86–87, Abb. 31.

260 Thieme-Becker, Bd. 9 (1913), S. 263. Hiernach soll Dietrich »um 1804–06« bei Haldenwang gelernt haben.

261 Monumenta Cracoviensia Regum Poloniae, Warschau 1822–1824.

schaer Hauptkreditanstalt. Seine Stechertätigkeit betrieb er ebenfalls weiterhin rege, wobei er vor allem Architekturveduten und Portraits anfertigte. Zuletzt lebte er als Rentner in Łódz, wo er am 25. Mai 1847 bei einer Typhusepidemie ums Leben kam.

Eingangs bereits erwähnt wurde Friedrich Christian Wagner²⁶². Er wurde 1763 in Eschenau als Sohn eines Kaufmanns geboren. Füßli schreibt, daß Wagner »die Anfangsgründe bey Schilling zu Oehringen« gelernt und dann weiter »unter Guibal zu Stuttgart« ausgebildet worden sei²⁶³. 1782 finanzierte ihm Friedrich Ludwig von Hohenlohe-Ingelfingen ein Stipendium für einen zweijährigen Italienaufenthalt, um sich dort, wie er in der Verpflichtungserklärung schrieb, im Portraitmalen und in der Baukunst tüchtig und brauchbar zu machen. Der Ingelfinger Fürst ermöglichte Wagner 1787 auch einen Aufenthalt in Dresden, wo er in der dortigen Galerie viele Gemälde, vor allem Landschaften, kopiert haben soll. Nachdem Wagner bereits ein Jahr später Dresden verlassen hatte, hielt er sich 1789 in Breslau auf und kehrte 1791 nach Ingelfingen zurück. Der dortige Salinen- und Baudirektor Johann Georg Glenck schrieb im Juli 1791 wenig freundlich über den Maler an Friedrich Ludwig, daß die Ingelfinger Bevölkerung von Wagners Kunst nicht allzu viel halte: »Ein Teil verhöhnen seine Kunst und geben ihm den Rang der Kopisten.« Fürst Heinrich August schenkte dieser Kritik allerdings wenig Aufmerksamkeit und ernannte Wagner 1792 zum Sekretär und Hofmaler. Auch zum »Zeichnungsmeister« wurde er an der von Friedrich Ludwig neu geschaffenen Zeichnungsschule in Ingelfingen berufen²⁶⁴. Bereits 1797 verstarb der mit einer Ingelfinger Wirtstochter verheiratete Maler erst vierunddreißigjährig.

Zuletzt sollte man Johann Jacob Schillingers Sohn, den 1788 in Öhringen geborenen Christian Friedrich Schillinger, nicht vergessen²⁶⁵. Zwar existieren keine archivalischen Hinweise darauf, daß er bei seinem Vater gelernt habe, aber es liegt recht nahe, daß dieser ihn in die Malkunst einführte. 1806 wurde er, kurz vor der Mediatisierung, zum – letzten – Hofmaler in Öhringen ernannt²⁶⁶. Allerdings hatte Christian Friedrich kaum Gelegenheit, dieses Amt auszuführen, da er bereits wenig später zum württembergischen Militär ausgehoben wurde, wo man sich sein zeichnerisches Talent zu Nutze machte und ihn als Guide im Ingenieurkorps einsetzte. Nach seiner Entlassung schlug Schillinger jr. die Beamtenlaufbahn ein und wurde am 18. April 1816 zum Oberumgelder im Kameralamtsbezirk Brackenheim ernannt²⁶⁷. Er starb 1822 nur ein Jahr nach seinem Vater in Brackenheim. Diese Kurzbiographien ehemaliger Schillinger-Schüler zeigen einerseits, daß bisher vor allem deren Jugend- und Ausbildungszeit in der einschlägigen Literatur

262 Die Biographie beruht auf folgender Literatur, deren Angaben archivalischer Überprüfung zumeist nicht standhalten: *Füßli*, II. Theil (1813), S. 4068; *Nagler*, Bd. 21 (1851), S. 55; *Thieme-Becker*, Bd. 35 (1942), S. 34; *Nagel*, S. 123; siehe ferner Anm. 256 zu der bei Dietrich verwendeten Literatur.

263 *Füßli*, II. Theil (1813), S. 4068.

264 *Adolf Fischer*, II. Tl. (1871), S. 311.

265 Vgl. Anm. 256 zu der bei Dietrich verwendeten Literatur. Ferner existiert ein kurzer Lebenslauf, den Joseph Albrecht angefertigt hat. HZAN, Gem. Hausarchiv Nachlaß J. Albrecht [III].

266 HZAN, PA Ö 118/4/33. Vgl. Kap. 3.1.

267 HZAN, Gem. Hausarchiv Nachlaß J. Albrecht [III]. Vgl.: Regierungsblatt von 1816, S. 100.

fehlerhaft oder gar nicht dargestellt wurden. Viel wichtiger in diesem Zusammenhang ist jedoch, daß der Lebenslauf jedes einzelnen besprochenen Malers deutlich macht, wie schwierig es für einen Künstler zu Lebzeiten Schillingers war, im Hohenlohischen ein ausreichendes Auskommen zu finden. Allein aus diesem Grund waren begabte Maler zur Zeit und in der Nachfolge Schillingers gezwungen, ihre Heimat zu verlassen, da die einzige Möglichkeit der wirtschaftlichen Sicherheit dadurch erreicht werden konnte, ein Amt als Hofmaler zu übernehmen. Die Zahl solcher Ämter war in den kleinen hohenlohischen Fürstentümern sehr klein – am Öhringer Hof gab es zwei Hofmaler – oder gar nicht vorhanden, wie in Kirchberg. Zudem waren diese Posten natürlich auf Lebenszeit besetzt.

Ein weiterer Grund, weshalb die Lehrerschaft Schillingers in fast allen Fällen nicht bekannt war, ist, daß eine Zeichenschule zwar Grundlagen der Malerei vermitteln konnte, allerdings nicht den künstlerischen Stellenwert einer Akademie besaß, wo die Professoren auch stilbildend auf ihre Schüler wirken konnten und sich so eher einen gewissen Nachruhm sichern konnten. Auch hierin mag ein relativ schnelles Vergessen des Künstlers Schillinger nach seinem Tod bedingt sein.

Zwar lieferte noch der bekannte hohenlohische Schriftsteller Karl Julius Weber 1826 in seinem Buch »Deutschland oder Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen«²⁶⁸ eine kurze Biographie über Schillinger und schrieb, daß dieser »unter glücklichern Umständen unter den berühmten Malern glänzen würde«²⁶⁹. In der Oberamtsbeschreibung von Öhringen wurde er sogar als »genialer Künstler«²⁷⁰ bezeichnet, doch später geriet der ehemalige Öhringer Hofmaler völlig in Vergessenheit, sicherlich auch deshalb, weil sich viele seiner Werke nicht erhalten haben.

4. Das künstlerische Werk

4.1 Einzelwerke

Bei der sich anschließenden Betrachtung der Einzelwerke Schillingers sollen all diejenigen Gemälde genauer behandelt werden, die entweder von vornherein als Einzelkunstwerke geschaffen wurden, oder bei denen ein bestimmter künstlerischer Kontext – beispielsweise als Altarblatt oder Tapetenmalerei – nicht nachweisbar ist.

Dabei kristallisieren sich zwei Sujets heraus: Landschaft und religiöse Darstellungen. Von den zahlreichen Historienmalereien, mit denen sich Schillinger offenbar vor allem in seinem Frühwerk befaßte, sind keine erhalten oder auffindbar²⁷¹. So haben wir es wohl vor allem mit den Werken der mittleren Schaffensphase und

268 *Karl Julius Weber: Deutschland oder Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen*, 1. Band, Stuttgart 1826.

269 *Weber*, S. 311.

270 *Beschreibung des Oberamts Oehringen*, S. 125.

271 *Nagler*, Bd. 15 (1845), S. 234, schreibt ebenfalls, Schillinger habe sich »nur in seiner früheren Zeit die Historienmalerei zur Hauptaufgabe gemacht«, und daß man »später [...] den Künstler als Landschaftsmaler gerühmt« fände.

dem Spätwerk des Künstlers zu tun, da die Darstellungen religiöser Themen ebenfalls erst in späteren Jahren entstanden²⁷². Auch in dieser Hinsicht unterscheiden sich die hier zu besprechenden Werke von denen, in einer zweiten Hauptgruppe aufgeführten, Werken in den hohenlohischen Schlössern und Kirchen, von denen die frühesten erhaltenen Anfang der 1780er Jahre zu datieren sind.

4.1.1 Landschaftsbilder

Den Schwerpunkt des erhaltenen Œuvres von Johann Jacob Schillinger bilden die zahlreichen Landschaftsdarstellungen, für die er geradezu bekannt war²⁷³. Schon das Morgenblatt für gebildete Stände von 1816 rühmte ihn hierfür, indem es schrieb: »Schillinger male herrliche Landschaften in Oel und Gouache, habe eine freie und fertige Hand und wisse vorzüglich pikante Effekte hervorzubringen«²⁷⁴. Daß sich der Öhringer Künstler schwerpunktmäßig mit der Landschaftsmalerei auseinandersetzte, ist für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts geradezu exemplarisch, in dem dieses Sujet einen bis dahin nie gekannten Rang in der Malerei einnahm²⁷⁵. Von der Vielzahl seiner Darstellungen sind im folgenden die wichtigsten und auffälligsten Typen und Themen ausgewählt.

4.1.1.1 Ansichten hohenlohischer Städte

Zu Schillingers Œuvre gehören auch drei Gouachen, die Ansichten hohenlohischer Städte zeigen. Mit ziemlicher Sicherheit gehen sie auf einen Auftrag Christian Friedrich Karls zurück, der sich im Mai 1799 solche *mit Wasser-Farben gefertigte Hohenlohische Prospekte* bei Schillinger zeigen ließ²⁷⁶. Daß gerade diese Bilder gemeint sind, belegt ferner die Tatsache, daß auf dem Kirchberger Blatt die steinerne, fünfbogige Brücke über die Jagst zu sehen ist, die erst im Jahr 1799 fertiggestellt wurde²⁷⁷. Welchen Auftrag Schillinger genau auszuführen hatte, ist jedoch nicht ganz klar, da nur die Ansichten Kirchbergs und Künzelsaus bekannt sind. Da die Arbeiten für den Kirchberger Fürsten bestimmt waren, ist es am naheliegendsten, daß eine Reihe von Darstellungen seiner eigenen hohenlohischen Residenzen entstehen sollte, zu denen natürlich Kirchberg, ferner Künzelsau, Döttingen, Tierberg und eine Burg in Leofels

272 In dem Problem, Schillingers Gemälde eindeutig zu datieren, offenbart sich eine gewisse Schwierigkeit, eine stilistische Entwicklung in seinem Schaffen nachzuzeichnen.

273 An dieser Stelle darf ich auch sehr herzlich Herrn Prof. Dr. Max Schefold danken, der freundlicherweise die Mühe auf sich nahm, Schillingers Landschaftsbilder mit mir durchzugehen und mich auf manches Detail hinzuweisen.

274 Zitiert nach: Nagler, Bd. 15 (1845), S. 234.

275 Siehe hierzu: *Bätschmann*: Entfernung der Natur; *Matthias Eberle*: Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei, Gießen 1979; *Eschenburg*: Die Landschaft in der deutschen Malerei; *Marcel Roethlisberger* (Bearb.): Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten. Ausst. Kat. Haus der Kunst München 1983, München 1983; *Erich Steingraber*: Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei, München 1985.

276 HZAN, A. Kbg. N. Bd. 93.

277 Beschreibung des OA Gerabronn, S. 245.



Abb. 1 Ansicht der Stadt Künzelsau mit Schloß Stetten im Hintergrund, 1799; Gouache auf Papier (Städtisches Museum Ludwigsburg, Inv.Nr. 534)

gehörten²⁷⁸. Eine betonte Selbstdarstellung und ein gestiegenes Repräsentationsbedürfnis sind die Ursachen für die herrschaftlichen Wünsche nach solchen Ansichten²⁷⁹.

Bei den drei Darstellungen handelt es sich um sogenannte Veduten, deren Anliegen eine exakte Ansicht einer Stadt oder Landschaft ist. Wesentlich bei dieser Art der Landschaftsdarstellung ist in erster Linie eine sachlich treue Wiedergabe und erst in zweiter Linie die Realisation perspektivischer Richtigkeit und bildmäßiger Gestaltung. Vom 17. bis Mitte des 19. Jahrhunderts erfreute sich die Vedute einer besonderen Blüte. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts nahmen auch die Darstellungen der eigenen, heimischen Umgebung zu, wie die Beispiele der Aschaffener Landschaften von Ferdinand und Wilhelm Kobell oder der bekannten Dresden-Ansichten des Bernardo Bellotto zeigen²⁸⁰. Städteansichten, wie die von Schillin-

278 Beschreibung des OA Gerabronn, S. 241.

279 Manfred Akermann: Adelsstand und Bürgerstolz. Ansichten im Dienst herrschaftlicher und bürgerlicher Repräsentation, in: Michels (Hrsg.): Ansichten aus Hohenlohe, S. 53; Schoch, S. 17. Nur wenige Jahre später bestellte ja auch Ludwig Friedrich Carl von seinem Hofkupferstecher Friedrich Christoph Dietrich ebenfalls solche Ansichten. Vgl. Kap. 3.5.

280 Ferdinand von Kobell (1740–1799) und Wilhelm von Kobell (1766–1853), »Aschaffener Ansichten«, 1786, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Bernardo Bellotto (1721–1780), 14 Ansichten von Dresden, 1747–1752, Gemäldegalerie Dresden.

ger, entsprachen der Gesinnung der Zeit, die diese »realistische, von Pathos und Sentimentalitäten freie Kleinkunst mit ihrer Genauigkeit der Wiedergabe«²⁸¹ schätzte.

Auf der Ansicht der Stadt Kirchberg an der Jagst sind alle wesentlichen Baulichkeiten der auf einem Bergsporn über dem Fluß liegenden Stadt, die Schillinger in den Bildmittelgrund gesetzt hat, gut zu erkennen. Drei markante Bauten zwischen den Gebäuden der ummauerten Stadt fallen dem Betrachter ins Auge: in der Mitte der nordwestliche Eckturm der Stadtmauer, links davon an der Südostecke sein Pendant mit dem spitzen Kegelhelm – das Wahrzeichen der Stadt – und rechts die fürstlichen Schloßanlagen. Rechts im Bildvordergrund ist die neue fünfbogige Steinbrücke über die Jagst zu sehen, an deren rechtem Ende eine Häuseransammlung liegt (sie geht auf den mittelalterlichen Weiler Sulz zurück). Links sieht man den Sophienberg, den der Kirchberger Fürst als Englischen Landschaftsgarten umgestalten ließ. Während der Bildvordergrund noch in ganz barocker Manier in dunkleren Farben gehalten ist, ist der Bildmittel- und vor allem Hintergrund mit seinem Himmel in helle und lichte Farben getaucht. Die Stadt wird aus dem Blickwinkel eines Betrachters gezeigt, der sich in einiger Entfernung befindet und die Stadt aus einer etwas tiefer gelegenen Position wahrnimmt.

Die Ansicht der Stadt Künzelsau mit Schloß Stetten im Hintergrund (Abb. 1) ist nach ähnlichem Schema aufgebaut. Rechts im Vordergrund wird das Blatt von einem Hügel in dunklen braunen Tönen gerahmt, von dem aus auch der Betrachter auf die Stadt zu blicken scheint. Rechts im Bildmittelgrund liegt, sich bis in die Bildmitte erstreckend, der von einer Stadtmauer umgebene Ort Künzelsau, dessen prägnanteste Bauwerke links das 1679 bis 1681 unter Graf Ludwig von Hohenlohe erbaute Schloß mit seiner vierflügeligen Anlage und den Rundtürmen, mittig die evangelische Stadtkirche St. Johann Baptist mit ihrer spitzzulaufenden Laternenhaube und rechts daneben das Rathaus, von dem nur der Dachreiter zu sehen ist, sind. Leicht erhöht stehend und außerhalb des Mauerringes befindet sich am rechten Bildrand eine kleine Kapelle. Fast den Mittelpunkt der Komposition bildet die dreibogige, Ende des 17. Jahrhunderts errichtete Steinbrücke über den Kocher. Dieser schlängelt sich zwischen hohen, hintereinander gestaffelten Hügeln in die Tiefe, wo man ebenfalls eine dreibogige Brücke und das Schloß Stetten erkennt. Im Vergleich zu der zweiten bekannten Künzelsau-Vedute von Schillinger wirkt hier die malerische Ausführung etwas nachlässig und grob. Die einzelnen Hügel sind jeweils recht blockhaft in einem einzigen düsteren Farbton – braungrün, ocker und blaugrün – wiedergegeben. Im Gegensatz dazu stehen Stadt und Hintergrund, die beide in hellem Licht erscheinen.

Die Ansicht der Stadt Künzelsau von Nordwesten mit Schloß Garnberg und Morsbach im Hintergrund entspricht dem vorher beschriebenen Blatt bis auf kleine Details völlig. Der Blickwinkel hat sich nicht geändert. Der Kirchturm und der Dachreiter des Rathauses sind etwas höher dargestellt, und die kleine Kapelle

281 *Schefold: Alte Ansichten aus Württemberg*, S. 69.

ist durch einen stärker belaubten Baum am rechten Rand fast völlig verdeckt. Das ganze Blatt geht trotz der für Schillinger typischen großzügigen malerischen Art stärker ins Detail. So erkennt man, um nur einige Beispiele zu nennen, – obwohl ebenfalls nur durch Striche angedeutet –, daß die Hügelketten von Wein bewachsen sind; Fluß und Ufer bilden keine einheitliche Fläche und auch der Himmel verschwimmt nicht in einem Rosafarnton, sondern dessen grau-weiße Wolken heben sich deutlich vom Blau ab. Überhaupt hat sich der Öhringer Künstler bei dieser Künzelsauer Vedute mit der farblichen Gestaltung mehr Mühe gegeben, indem er sie wirklichkeitstreuer verwendete und durch verschiedene Abstufungen wesentlich differenzierter einsetzte. Auffällig ist auch sein stärkeres Bemühen um Räumlichkeit, was nicht nur durch die vor allem durch den Farbeinsatz erzielte geschicktere Staffelung der Hügel erreicht wird, sondern auch durch einen sichtbaren Knick in der Stadtmauer, wodurch der Blick des Betrachters stärker in die Tiefe geleitet wird. Bei ersterem Bild war diese durch eine senkrecht angeordnete Strauchreihe wesentlich verdeckt.

Vergleicht man die besprochenen drei Veduten mit Schillingers zahlreichen anderen Landschaftsdarstellungen, so ist eine gewisse Unbeholfenheit in der Ausführung hier unübersehbar. Ganz offensichtlich hängt das damit zusammen, daß es dem Charakter der Vedute nicht entsprach, »in der Bildkomposition wie einst im Barock Einzelheiten der Landschaft oder der Architektur zurechtzurücken« und nach freier Phantasie zu verändern²⁸². Daher konnte er auch nicht auf die üblichen Kompositionsmuster zurückgreifen und sicher auch nicht auf Vorlagen. Vielmehr entstanden diese Bilder wahrscheinlich nach Skizzen vor Ort; an dieses Zeichnen nach der Natur war aber Schillinger, bedingt durch Ausbildung und Praxis, eben nicht gewöhnt.

Etwas verwundert es auch, daß der Öhringer Künstler bei den hohenlohischen Veduten nicht das gängige Schema der »Cavaliersperspektive« (des Blickwinkels des Reiters, möglichst von einer nahegelegenen Anhöhe herab) anwendete, wodurch Einzelheiten des Stadtbildes noch genauer hätten dargestellt werden können, wodurch aber vor allem auch die Stadt an Eindruck gewonnen hätte, weil dieser Blickwinkel sie repräsentativer, stattlicher und würdevoller hätte erscheinen lassen, und nicht nur, wie bei Schillingers Gouachen, Dächer und Türme der Ortschaften zu sehen gewesen wären.

Im ganzen gesehen sind Schillingers drei Veduten im Kontext der damals beginnenden »Loslösung von der überlieferten Landschaftsform«, dem »Verzicht auf fremde Vorbilder in der üblichen niederländischen und italienischen Manier« und einer »neue[n] Schilderung der Natur in realistischer Nüchternheit und ungekünstelter Sachlichkeit«²⁸³ zu sehen.

282 *Schefold: Alte Ansichten aus Württemberg*, S. 69.

283 *Schefold: Alte Ansichten aus Württemberg*, S. 68.

4.1.1.2 Ansichten italienischer Landschaften

Im Laufe des 18. Jahrhunderts hatte sich in der Landschaftsmalerei zunächst die Vedute infolge der stetig wachsenden Antiken- und Italienbegeisterung und dem ansteigenden Strom der Italienreisenden – v. a. wegen ihrer Funktion als Reiseandenken an die besuchten Orte – als dominierendes Thema entwickelt. In der zweiten Jahrhunderthälfte überzog dann das Naturerlebnis über das Bildungserlebnis. Einerseits schlug sich diese Entwicklung in einer möglichst naturgetreuen, aber dennoch idealisierten Wiedergabe der Landschaften nieder, andererseits entstanden gewisse Topoi, also eine Standardisierung auf bestimmte Gegenden. Zu diesen zählten in erster Linie Rom und Tivoli, der Golf von Neapel, die Alpen und später auch das Rheinland, das Nildelta und Venedig²⁸⁴.

An diesen Vorbildern orientierte sich auch Schillinger bei der Auswahl seiner Themen. Neben eindeutig lokalisierbaren Darstellungen stehen in seinem Œuvre solche, die nur ein bestimmtes Motiv phantasievoll verarbeiteten. Natürliche Landschaften waren bis Anfang des 19. Jahrhunderts verpönt. Es galt das Ideal der erfundenen Landschaft, »in der der Maler alles zusammenhäufte und zurecht-rückte, was ihm in Wirklichkeit effektiv erschien«²⁸⁵. Selbst die einen lokalisierbaren Ort darstellenden Landschaftsmalereien richteten sich nach diesem Prinzip. In kompositioneller Hinsicht blieben die Maler des 18. Jahrhunderts dem Schema der idealen Landschaft treu, das jedoch immer stärker der Schematisierung unterworfen wurde. Die Form der idealen Landschaft entstand um 1600 in Rom; Namen wie Annibale Caracci, Paul Bril, Adam Elsheimer oder Domenichino stehen für diesen Typus. Das Verdienst, diesen Typus zur klassischen Landschaftsform weiterentwickelt zu haben, kommt jedoch Claude Lorrain (1600–1682) zu. Diese zeichnet sich durch starke Sonnen- oder Lichteffekte, durch große Repoussoirmotive – oft in Form von großen Bäumen im Vordergrund – und die Staffelung des Bildraumes bis in eine weite Ferne aus²⁸⁶. Im Grunde genommen entwickelten nur wenige Maler im 18. Jahrhundert einen anderen Stil, so beispielsweise Jean-Honoré Fragonard oder Hubert Robert.

Anschließend sollen einige der Schillingerschen italienisierenden Landschaftsbilder exemplarisch herausgegriffen und ihre Besonderheiten erörtert werden.

Der ruhige Oro (Abb. 2) ist eines derjenigen Gemälde, in denen Schillinger einer noch ganz barocken Formensprache verhaftet ist²⁸⁷. Der Betrachter findet sich offenbar in einer – das Bild rahmenden – Höhle und blickt von dort auf das Meer

284 *Erich Steingraber*: Natur, Landschaft, Landschaftsmalerei, in: *Roethlisberger* (Bearb.): Im Licht von Claude Lorrain, S. 28.

285 *Schmid*: Deutsche Landschaftsmalerei, S. 16.

286 *Hierzu: Roethlisberger* (Bearb.): Im Licht von Claude Lorrain.

287 Offensichtlich handelt es sich bei diesem Bild um ein Pendant zum Oro-Sturm. Die Architekturmotive und das Segelschiff im Hintergrund tauchen ebenso wieder auf wie die Felszunge und die Felswand am rechten Bildrand, nur daß der Betrachter näher an die Szene herangerückt ist. Da Schillingers Gemälde – insbesondere die Landschaftsdarstellungen – bis auf wenige Ausnahmen nicht eindeutig datierbar sind, habe ich mich bei der Auswahl und der Reihenfolge der Beschreibung der Bilder an einer Art »stilistischer Chronologie« orientiert.

und die – die rechte Hälfte des Blattes einnehmende – zerklüftete und mit Sträuchern bewachsene Felswand. Vor dieser ragt eine Felszunge ins Meer, wo sich badende Frauengestalten befinden. In der Bildmitte sieht man das Meer, auf dem einige Boote und ein Segelschiff schwimmen, das sich ebenso in der lichten Ferne aufzulösen scheint wie eine rechts daneben liegende festungsartige Architektur. Die typisch barocken Elemente, derer sich der Öhringer Hofmaler bedient, bestehen in dem Kontrast des dunklen Vordergrundes und der lichten Ferne, des dunklen, rahmenden Repoussoirmotives der Höhle, in der Betonung der Diagonalen (das Meer zieht sich von rechts vorne nach links in den Hintergrund), der Staffelung der Raumentiefe insbesondere durch die hintereinander gesetzten Felsblöcke und die pittoresk geformten Sträucher und Äste.

Zu den erwähnten »Topoi« gehören zwei Darstellungen, die die Landschaft um Neapel zeigen. Daß Schillinger, der ja diese Gegend nie mit eigenen Augen gesehen hatte, bei der Umsetzung dieses Motives auf Vorlagen zurückgriff, ist verständlich. Ganz offensichtlich regten Stiche, die den Vesuv zeigten und in Saint-Nons »Voyage pittoresque« zu finden waren, seine Phantasie an²⁸⁸. Die Bilder des Hofmalers, die beide »Das Mare Morto bei Neapel« (Abb. 3) zum Thema haben, sind in Komposition und motivischer Ausführung einander sehr ähnlich. Der Blick des Betrachters wird von der Küste über das Meer in die Ferne geführt, wo die Vulkankegel des Vesuvus zu sehen sind. Auch hier zeigt Schillinger, daß er mit Vorliebe auf barocke Gestaltungsprinzipien zurückgreift, was bei Bild 3 allein schon durch die farbliche Ausführung mittels Sepiatönen, einer typisch barocken Eigenart, ins Auge fällt. Im zweiten Bild erweitert er die Farbskala der braunen Töne um grün, hellblau und hellviolett. Traditionell ist bei beiden Blättern auch wieder die Aufteilung der Komposition in einen dunklen Vorder- und einen hellen Hintergrund sowie des Repoussoirmotives am linken Rand der beiden Blätter. In dieser Hinsicht unterscheidet er sich völlig von der erwähnten Vorlage, von der er in erster Linie einzelne Motive wie die beiden rauchenden Vulkankegel des Vesuvus im Hintergrund übernahm.

Eine ebenso freie Umsetzung nach einem Motiv aus der »Voyage pittoresque« könnte Schillingers in Privatbesitz befindliches Tempera-Blatt einer Ruine eines oktogonalförmigen Gebäudes sein. Hubert Robert (1733–1808), der bekannte französische Spezialist für Ruinendarstellungen, hatte für den dritten Band des besagten Stichwerks eine Ansicht eines ähnlichen ruinenhaften Gebäudes in der Nähe Neapels geliefert²⁸⁹. Das Hauptmotiv des Schillingerschen Blattes bildet eine aus rotem Stein gemauerte, oktogonale Ruine, die sich in der Bildmitte befindet. Das flache, kuppelartige Dach ist von buschigem Pflanzenwerk bewachsen. Das

288 *Richard Saint-Non: Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, 5 Bde, Paris 1781–1786; siehe auch: *Petra Lamers: Die voyage pittoresque des Abbé de Saint-Non und ihre Illustrationen*, Diss. Mainz 1991.

289 Zu Hubert Robert: *Hubert Burda: Die Ruinen in den Bildern Hubert Roberts*, München 1967; *Dietmar Lüdke* (Hrsg.): *Hubert Robert (1733–1808) und die Brücken von Paris*. Ausst.Kat. Kunsthalle Karlsruhe 1991, Karlsruhe 1991.



Abb. 2 *Der ruhige Oro; Tempera auf Papier (Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. 6054)*

Gebäude selbst ist schalenförmig aufgebaut; hinter den jeweils mit einem fast bis zum Boden reichenden Rundbogenfenster versehenen Außenseiten folgen ebenso gestaltete Wände, deren etwas kleinere Fenster allerdings teilweise zugemauert sind. Über den Rundbogenfenstern zieht sich rings um die Ruine ein zackenförmiger Fries. Seitlich neben dieser Ruine wachsen Sträucher, Gräser und Bäume. Der eigentliche Vordergrund besteht aus einer grasbewachsenen, mit zwei Wegen durchzogenen Fläche, in der Schillinger ein paar Staffagefiguren angeordnet hat. Der Hintergrund, dessen Horizontlinie von der Ruine weit überragt wird, besteht aus einer im Dunst der Ferne sich auflösenden Bergkette. Im ganzen gesehen entfernt sich Johann Jacob Schillinger mit diesem Tempera-Blatt allmählich von stark barock geprägten Formenprinzipien, wie sie den zuvor beschriebenen Bildern eigen waren, wenn auch die Neigung zu dem Hell-Dunkel von Hinter- und Vordergrund und zur seitlichen Rahmenbildung – hier durch das Buschwerk – unverkennbar zum Ausdruck kommen.

Interessant ist im Zusammenhang mit diesem Bild das auch von Schillinger häufig verwendete Motiv der Ruine in der damaligen Malerei, das bis Ende des 18. Jahrhunderts einen tiefgreifenden Bedeutungswechsel erfahren hatte²⁹⁰. Ziele der Ende

290 Hierzu und im folgenden: *Eschenburg: Landschaft in der deutschen Malerei*, S. 71–78.



Abb. 3 *Das Mare Morto bei Neapel; Tempera, Tusche auf Papier (Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. 6042)*

des 16. Jahrhunderts einsetzenden und im Laufe des 17. Jahrhunderts immer stärker werdenden Ruinenbegeisterung in der Malerei waren zunächst der Wille nach einer Rekonstruktion der ursprünglichen Gebäude gewesen. Ebenso standen sentimentale Gründe für die Darstellung dieses Themas, als »Mahnmale der Vergänglichkeit«, im Vordergrund. Rom wurde während des 17. Jahrhunderts zum feststehenden Sinnbild des Verfalls menschlicher Größe. Der Vanitas-Gedanke, der für die Malerei dieser Zeit so typisch war, wurde mittels der Ruinen auch zum Bildinhalt der Landschaftsdarstellungen. Dieses moralisierende und auf die Vergänglichkeitweisende Moment fehlt den Darstellungen im 18. Jahrhundert, in denen eine »allgemeine Verweltlichung« spürbar ist. So wurde seit 1750 die Ruine in erster Linie als Stimmungsträger gesehen, als »Gegenstand, der zu Empfindungen und Gedanken über die Vergänglichkeit alles Irdischen, über Glück und Unglück im Geschehen der Einzelnen wie der Völker anregt«²⁹¹. Für diese neuere Ruinenmalerei hatten in erster Linie die kurz nach 1700 beginnenden Ausgrabungen Pompejis als Initialzündung gewirkt. Eine regelrechte Vermarktungswelle der Ruinen durch die Malerei bewirkten auch die immer zahlreicher werdenden Italienreisenden des 18. Jahrhunderts, die diese antiken Trümmer als »sehens- und wissenswerte Objekte für den Fremden« betrachteten²⁹². Wichtig ist

291 Vogel: Die Ruine in der Darstellung der abendländischen Kunst, S. 9.

292 Eschenburg, S. 78.

nicht ein historisch genau rekonstruierbarer Zustand der Vergangenheit, sondern vielmehr der Gegensatz zwischen Natur und Ruine, die malerische Oberfläche der Erscheinungen und deren sinnlicher Reiz. Der Engländer William Gilpin, »einer der wichtigsten Theoretiker des Malerischen«, empfahl sogar jedem Landschaftsmaler das Motiv der Ruine, das als besonders malerisch galt, in seine Bilder aufzunehmen²⁹³. In diesem Sinne, die Ruine als Stimmungsträger in seinen Bildern einzusetzen, gestaltete auch Schillinger seine Kompositionen, wobei nicht nur dieses Blatt mit der oktogonförmigen Ruine beispielhaft steht, sondern insbesondere seine Landschaftsbilder im Öhringer Schloß, bei denen durch die lichte Farbgebung die Komponente des Malerischen verstärkt herausgearbeitet ist.

Wohl ebenfalls nach einer Vorlage entstanden ist die Ansicht der Wasserfälle bei Tivoli. Die Parallelen zu einem Gemälde Jean-Honoré Fragonards (1732–1806) sind überaus auffällig. Da Schillinger das um 1760 entstandene Gemälde nicht im Original gekannt haben dürfte und er auch Tivoli nie besuchte, muß man davon ausgehen, daß ihm »die gelungenste Landschaft, die Fragonard in Italien schuf« aus einem Nachstich vertraut war²⁹⁴. Die Darstellung bezieht insbesondere durch den Blick durch einen steinernen Torbogen auf die Wasserfälle ihren Reiz. Schillinger gestaltete drei Viertel des Bildes mit dunklen, tief zerklüfteten Felsen, die einzig durch die Öffnung des Tores und den schmalen Streifen des Himmels darüber unterbrochen werden. Mittig im Vordergrund sitzen zwei Personen – die eine zeichnet, die andere scheint Anweisungen zu geben –, die sich als Objekt ihres Schaffens die hinter dem Torbogen sich darbietende Landschaft gewählt haben. An diesen Bogen, zwischen Felswände gebaut und aufgrund seiner ruinenhaften Wirkung und der Bewachung mit Buschwerk wahrscheinlich den fragmentarischen Überrest eines früheren Bauwerkes darstellend, schließt sich links die Giebelseite eines Hauses mit zwei auf einem Balkon stehenden Gestalten an. Der Ausblick durch das Tor öffnet sich auf eine in der Ferne liegende, in Vegetation und Bauweise typisch italienische Stadt, die in hellem Licht liegt. Zu ihren Füßen stürzen die Wassermassen eines Wasserfalls in die Tiefe. Das Bild stellt insgesamt die Verwirklichung der Forderung nach dem Malerischen dar. In der Komposition unterscheidet sich des Schillingersche Bild von dem Fragonards nicht wesentlich. Dagegen machen sich in der farblichen Gestaltung Unterschiede bemerkbar, die bestätigen, daß Schillinger wohl nach einem Stich gearbeitet hat. Denn während Fragonard auch den Vordergrund – insbesondere das (bei Schillingers Gemälde nicht dargestellte) Gebäude am rechten Bildrand – in sonniges Licht taucht und somit die starre Komposition zwischen dunklem Vordergrund und hellem Hintergrund auflockert und den Akzent auf die Gesamtstimmung des Bildes setzt, behält der Öhringer Hofmaler diesen Hell-Dunkel-Kontrast bei und betont stärker Einzelheiten, wie beispielsweise die über den Wasserfällen befindliche Stadt, die

293 *Eschenburg*, S. 78; *William Gilpin: Three Essays on Picturesque Beauty ...*, London 1792.

294 *Cuzin: Fragonard*, S. 64; auch Hubert Robert nahm sich des Motivs an und schuf 1770 davon ein Gemälde (vgl. *Cuzin: S. 275*). Und auch in der *Voyage pittoresque*, Bd. II (1782) befindet sich eine sehr ähnliche Komposition.

Fragonard nicht dargestellt hat. Das Gemälde des Franzosen besitzt eine wesentlich rokokohaftere und beschwingtere Stimmung als das Schillingers, der ja im Gegensatz zu Fragonard den Süden Italiens mit seinem gleißenden Licht nicht aus eigener Anschauung kannte. Wahrscheinlich ist hier der Hauptgrund für die unterschiedlichen Wirkungen der beiden Bilder auf den Betrachter zu suchen. Abschließend kann man sagen, daß Schillingers Landschaftsbilder sich als an internationalen und bekannten Vorbildern orientierte Darstellungen zeigen, denen er aufgrund seiner Ausbildung und seines Werdegangs ein eigenes, ein wenig traditionelles Gepräge verlieh.

4.1.1.3 Wasserfälle

Die Darstellungen von Wasserfallmotiven machen in Schillingers Œuvre einen schier unüberschaubaren Teil aus – Max Schefold bezeichnet den Öhringer Künstler sogar als einen »Spezialisten« –, so daß eine ausführlichere Betrachtung wenigstens einiger dieser Gemälde angebracht ist²⁹⁵.

Stilistisch gesehen sehr stark noch an barocken Traditionen orientiert, sind zwei Gouachen in Sepiatönen, die die Felsenbrücke unweit Ronjo und die Brücke von Ronjo zeigen. Die Lokalisierung dieses Ortes war bisher nicht möglich, er könnte aber möglicherweise in den Alpen liegen²⁹⁶. Bei zuerst genanntem Bild zieht sich eine zerklüftete Felswand, die fast die ganze untere Bildhälfte und linke Seite einnimmt und nach oben hin schmaler wird, in die Höhe. Bewachsen ist sie von Gestrüpp und Bäumen mit bizarren und knorrigen Ästen. Im Bildmittelgrund wird diese Wand durch eine bogenförmige Felsenbrücke mit der gegenüberliegenden Seite verbunden. Im Hintergrund kann man im Nebelschleier einen viereckigen, kantig aufragenden Felsblock erkennen. Den bewegten Mittelpunkt der Darstellung allerdings bildet der unter der Felsenbrücke durchstürzende und mit seiner Gewalt Steine und Pflanzen mit sich nehmende Wasserfall, ein reißender Gebirgsbach. Auf ihn hat Schillinger, insbesondere indem er ihn geradezu schlaglichtartig von dem dunklen Vordergrund absetzt, das Hauptaugenmerk des Betrachters gelenkt. Durch den Verzicht auf detailgenaue Ausführung und großzügiges Erfassen des Motivs erreicht er »die Steigerung der Natur ins Effektvolle« und eine ausdrucksstarke Darstellung »voll barockem Pathos«²⁹⁷.

An Schillingers Gemälde wird schon deutlich, daß Ende des 18. Jahrhunderts der Wasserfall als ein Motiv galt, das »der Sucht nach Spannung und Bewegung, nach leidenschaftlichem Pathos« besonders stark entgegenkam²⁹⁸. Bis weit ins 17. Jahrhundert hinein galt er dagegen als etwas Bedrohliches und Furchteinflößendes, als ein Symbol für die Übermacht der Natur und ihrer entfesselten Gewalten, von denen der Mensch in Angst und Schrecken versetzt wird. Für die Barockmaler mit ihren bewegten Kompositionen bildete der Wasserfall jedoch das ideale Motiv,

295 *Schefold*: Der Wasserfall als Bildmotiv, S. 275.

296 *Pannewitz*: Deutsche Landschaftszeichnungen des 18. Jahrhunderts, S. 118.

297 *Pannewitz*, S. 118.

298 *Schefold*: Wasserfall, S. 275.

besonders auch deshalb, da infolge der Aufklärung und (naturwissenschaftlichen) Entdeckungen das ihm eigene furchteinflößende Moment verschwand. So wird schließlich auch in den Ideallandschaften des Klassizismus das Wasserfall-Motiv ein unersetzliches Versatzstück. Wasser ist nun Sinnbild des Lebens und nicht mehr das zerstörende Symbol der Vergänglichkeit²⁹⁹. Geradezu exemplarisch für diese Entwicklung stehen die Landschaftsbilder des Stuttgarter Hofmalers Adolf Friedrich Harper (1725–1806), der den Wasserfall sozusagen zu seinem Lieblingsmotiv auserkor³⁰⁰.

Neben der generell häufigen Darstellung des Motivs »Wasserfall« an sich, gab es bestimmte existierende – und nicht der Phantasie entstammende, wie wohl auch Schillingers Wasserfall bei Ronjo einer ist – Gegenden mit Wasserstürzen, deren Darstellung sich besonderer Beliebtheit erfreute. Hierzu muß man ganz eindeutig den Rheinfall bei Schaffhausen (Abb. 4) zählen, der »in der europäischen Kunst zweifellos [...] am meisten dargestellte Wasserfall«. Insbesondere um und nach 1800 ist die Zahl seiner Darstellungen unüberschaubar, und fast jeder Landschaftsmaler hielt diesen Wasserfall in seinem Œuvre fest³⁰¹. Auch der Öhringer Hofmaler befaßte sich mit diesem Thema. In seinem Blatt »Der Rheinfall von Schaffhausen« betont er die Wucht und Bewegung dieses Naturereignisses allein schon durch die helle Farbgebung des ansonsten in blauen, braunen und grünen Farbtönen gehaltenen Temperablattes. Dadurch und durch die kompositionelle Anordnung als alles einnehmenden Mittelpunkt des Blattes bildet der Rheinfall geradezu die Kulminationsfläche des Bildes. Seine Mächtigkeit wird durch winzige, am Ufer stehende und auf das Naturschauspiel deutende Figuren zusätzlich unterstrichen.

Eine zweite Landschaft, die nicht nur wegen ihrer Wasserfälle, sondern auch aufgrund ihrer antiken Ruinen Berühmtheit besaß, war Tivoli. Im 18. Jahrhundert gehörte Tivoli zum Standardprogramm jedes Italienreisenden. Seitdem Girolamo Muziano (1528–1592) sie erstmals gemalt hatte, wurden sie zu den beliebtesten und am häufigsten dargestellten Wasserfällen. Goethe formulierte den einzigartigen Reiz, der von ihnen ausging, treffend: »Es gehören die Wasserfälle dort mit den Ruinen und dem ganzen Komplex der Landschaft zu jenen Gegenständen, deren Bekanntschaft uns im tiefsten Grunde reicher macht«³⁰². Auch in Schillingers Œuvre sind die Landschaften Tivolis, die er nie besuchte und selbst gesehen hatte, zahlreich. So malte er in bewährter barocker Repousoir-Manier die »Grotte des Neptun bei Tivoli«, wobei er wiederum das den Mittelpunkt der Komposition bildende, wild aufsprühende, spritzende und schäumende Wasser durch die helle Farbgebung heraus hob und dessen Gewalt durch die scharfkantigen Felsen unterstrich³⁰³. Bei der Darstellung der »Sirengrotte bei Tivoli« fügte

299 *Eschenburg*: Landschaft in der deutschen Malerei, S. 121.

300 *Scheffold*: Harper, S. 77.

301 *Engelhard*: Wasserfall, S. 92.

302 *Scheffold*: Wasserfall, S. 275.

303 Die Höhle als rahmendes Repousoirmotiv findet sich bei weiteren Bildern Schillingers.

Schillinger durch die Ruinen am Felsrand, von dem auch die Wasserfälle herabstürzen, dem Bild eine malerische Komponente hinzu. Insbesondere durch den auf einer Felsenzunge, fast am Abgrund stehenden kleinen Rundtempel der Vesta wird die Spannung in der Komposition erzeugt, in der die Mächtigkeit der Natur den beherrschenden Eindruck bildet. Unterstützt wird dieser Eindruck ferner durch den Standpunkt des Betrachters, der, am Fuße der Felswand und Wasserfälle stehend, auf das wuchtige Naturschauspiel hochblickt.

Zuletzt soll das Bild der »Wasserfälle von Fiume Grande« (Abb. 5) erwähnt werden, von dem zwei fast identische Ausführungen existieren. Die Vorlage entnahm der Öhringer Künstler der bereits mehrfach erwähnten »Voyage pittoresque« (Abb. 6)³⁰⁴. In der Anlage der Komposition ist es dem zuvor besprochenen Blatt recht ähnlich. In der Farbgebung hat sich Schillinger von dem vom Barock geprägten Sepia und dem Hell-Dunkel-Kontrast, wie er sie beispielsweise bei den »Ronjo«-Darstellungen verwendete, abgewandt und helle, beinahe aquarellartig wirkende Farben eingesetzt. Daß er im Gegensatz zu seiner Vorlage aber an der Rahmung und Staffelung des Bildgrundes festhält, zeigen die dunklen Felsen und Bäume am Bildrand und die hintereinandergeschichtete Uferpartie in der rechten Bildhälfte. An diesen exemplarisch herausgegriffenen Bildern wird deutlich, daß Schillinger einem erlernten, klassischen Formenkanon treu bleibt, wobei er aber dennoch die jeweils gängigen und weit verbreiteten Motive in der Malerei der damaligen Zeit aufgriff und verarbeitete.

4.1.1.4 Ein Seesturm- und Schiffbruchmotiv

Zum Œuvre Schillingers gehört auch ein Werk, das sich unter dem Titel »Der Oro-Sturm« (Abb. 7) in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart befindet. Obwohl es sich um das einzige bekannte Blatt handelt, in welchem der Öhringer Künstler ein Schiffbruchmotiv verarbeitete, soll im folgenden trotzdem etwas näher auf dieses Bild eingegangen werden, da es ein instruktives Beispiel dafür bildet, wie sehr die Werke prominenter Künstler (in diesem Fall standen mit Sicherheit die Gemälde Claude-Joseph Vernets Pate) auch »in der Provinz« wahrgenommen und rezipiert wurden.

Links im Vordergrund ist ein gekentertes Segelboot zu sehen, das offensichtlich an einen felsigen Strand gespült wurde, und aus dem sich mehrere Personen in der von dem Sturm aufgewühlten Gegend zu retten versuchen. Rechts blickt der Betrachter auf eine hoch aufragende, zerklüftete und mit Gestrüpp bewachsene Felswand, gegen die das Meer schäumend brandet. Der Mittel- bzw. Hintergrund der linken Bildhälfte gewährt einen Ausblick auf die offene und stürmische See, wobei am Horizont (am linken Bildrand) ein auf ein Riff aufgelaufenes und sinkendes Segelschiff zu sehen ist. In gleicher Höhe am rechten Bildrand befinden sich verschiedene, direkt am Meer liegende Gebäude: ein runder, festungsartiger Bau, dahinter ein hoher viereckiger, beflaggter und mit einem Zinnenkranz endender Turm, an den

304 Der Stich befindet sich in: *Saint-Non*, Bd. IV, 1785.

sich eine Arkadenarchitektur anschließt; in ihn schlägt gerade ein Blitz ein, infolgedessen der Turm Feuer fängt. Dominant hat Schillinger den fast die zwei oberen Drittel des Bildes einnehmenden Himmel mit seinen zusammengeballten, von Licht, Schatten und Blitzen durchzogenen und bewegten Wolken dargestellt. In den Details ist in diesem Bild Schillingers Handschrift deutlich auszumachen: Die bizarren Bäume und die Staffagefiguren gleichen denen in seinen anderen Werken. Auch das Motiv des viereckigen Turmes mit der Arkadenarchitektur taucht beispielsweise in seinem »Feuerbrunst«-Bild wieder auf. Überhaupt scheint er ein besonderes Interesse an der Darstellung von Naturkatastrophen gehabt zu haben, wie seine Bilder mit Stürmen und Bränden belegen.

Auf den ersten Blick mag das Sujet des Schiffbruchs ungewöhnlich anmuten, doch befaßte sich Schillinger hier mit einem Typus, der seit Mitte des 18. Jahrhunderts enormen Auftrieb erfahren hatte. Rein formal betrachtet handelt es sich bei diesem Tempera-Blatt um ein »anonymes Ereignisbild«, da die Darstellung keinerlei Bezug auf eine dokumentarisch belegte Schiffskatastrophe nimmt³⁰⁵. Marine-darstellungen und als Teilbereich davon die Seesturm- und Schiffbruchdarstellungen etablierten sich als Teilgebiet der Landschaftsmalerei zuerst im 17. Jahrhundert (ausschließlich) in den Niederlanden. Diese Vormachtstellung wurde im 18. Jahrhundert von den Italienern und Franzosen übernommen. In diesem Zusammenhang sind vor allem Alessandro Magnasco (1667–1749) und Marco Ricci (1676–1730) zu nennen. Von ihnen wird das Kompositionsschema der Rahmung des Meeres durch Küstenlandschaft, der Felsen mit einer Burganlage und der Aktionen der Schiffbrüchigen im Vordergrund geprägt³⁰⁶. Spezialist der Darstellungen des »Idealschiffbruchs« ist aber der Franzose Claude Joseph Vernet (1714–1789), der weit über fünfzig Bilder mit dem Thema eines an einer Felsenküste gestrandeten Schiffes, aus dem sich die Menschen zu retten versuchen, malte. Immer wieder gestaltete er Gemälde nach einem fast stereotypen Prinzip: im Vordergrund Felsblöcke als »Bühne« für die Schiffbrüchigen (deren Darstellung dem Betrachter das vermeintliche Grauen der Szene allerdings nicht vermitteln kann), im Hintergrund die Fortsetzung der felsigen, steilabfallenden Landschaft mit ihren Burgen, untergehende Schiffe, die stürmische See und der von dunklen Wolken durchzogene Himmel. An den Kompositionen dieses Malers scheint sich auch Johann Jacob Schillinger eng orientiert zu haben.

Vergleicht man nämlich Vernets Bilder³⁰⁷ mit Schillingers Schiffbruch-Darstellung, so fällt auf, daß beide ungewöhnlich große Ähnlichkeit besitzen. Man muß davon ausgehen, daß der Öhringer Künstler Bilder des seinerzeit außerordentlich populären Vernet³⁰⁸ gesehen hatte oder zumindest Nachstiche von dessen Werken kannte. Seine Gemälde entsprachen dem gängigen Zeitgeschmack, da sie eine

305 Mertens: Seesturm und Schiffbruch, S. 20.

306 Hierzu: Mertens, S. 50–66.

307 Zum Beispiel: Claude-Joseph Vernet, »Naufrage«, 1780, Kunstmuseum Basel (Inv.Nr. 624).

308 Die Aufmerksamkeit breiter Schichten hatte Vernet durch einen Auftrag Ludwigs XV. gewonnen, für den er Ansichten von französischen Häfen malte. Zur Verbreitung seines Ruhms trug auch der bekannte Kunstkritiker Diderot bei, der die Bilder Vernets überaus schätzte.



Abb. 4 Der Rheinfall bei Schaffhausen; Tempera auf Papier (Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. 6048)



Abb. 5 Die Wasserfälle von Fiume Grande, nach 1785; Tempera auf Papier (Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. 6051)



Abb. 6 Die Wasserfälle von Fiume Grande. Aus: Saint-Non, Richard: *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*. Bd. IV. Paris 1785



Abb. 7 Der Oro-Sturm; *Tempera auf Papier* (Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. 6052)

Gegenrichtung gegen die Unnatürlichkeit des Barock und Rokoko verkörperten. Auch der gängigen Forderung, daß ein Maler nur »interessante Gegenstände« darstellen solle, entsprachen seine Gemälde³⁰⁹. Insofern kennzeichneten sie eine Neuorientierung in der Malerei des späten 18. Jahrhunderts. Auch Schillinger wandte sich (früher oder später; die Entstehungszeit seines Tempera-Blattes ist nicht bekannt) also dieser neuen Richtung in der Malerei zu und zeigt sich somit als ein Maler, der solche neuen Strömungen bereitwillig aufnimmt.

4.1.2 Religiöse und biblische Themen

Außer den Werken in den Kirchen von Döttingen und Orendelsall, die sich mit sakralen Sujets befassen, fertigte Schillinger auch Gemälde, die zwar biblische Darstellungen zeigen, aber nicht im Kontext der Neuausstattung eines Kirchenraumes entstanden.

Stellvertretend für die fürstlichen Auftraggeber sei hier Christian Friedrich Karl genannt, der offensichtlich Einzelbilder religiösen Inhalts als Wanddekoration für die Zimmer seiner Schlösser bestellte, wie ein Eintrag in seine privaten Rechnungsbücher belegt³¹⁰. Jedoch ist es keineswegs sicher, ob die folgenden beiden Gemälde Ergebnis eines fürstlichen Auftrages waren, da nicht nachvollziehbar ist, für wen sie überhaupt gefertigt wurden. Ebenso könnte man sich nämlich vorstellen, daß die beiden Spätwerke Schillingers für Öhringer Bürger oder »anonyme Auftraggeber« entstanden, da sie sich auch stilistisch von früheren Werken in Döttingen, Berlichingen oder Orendelsall stilistisch unterscheiden. Die Beantwortung dieser Frage wäre deshalb von besonderem Interesse, da man dann Rückschlüsse auf eine je nach Auftraggeber spezifische Unterschiedlichkeit der künstlerischen Umsetzung eines Themas ziehen könnte.

Da dies jedoch nicht möglich ist, sollen im folgenden die beiden Werke stärker unter dem Gesichtspunkt ihrer Stellung im künstlerischen Gesamtwerk Schillingers betrachtet werden.

4.1.2.1 Daniel in der Löwengrube

Das Daniel-Bild (Abb. 8) ist das einzige bekannte Werk Schillingers, das er eigenhändig mit einer Datierung versah. Demnach malte er es in seinem fünfundsiechzigsten Lebensjahr, also um das Jahr 1815. Für wen er das Bild anfertigte, läßt sich nicht mehr ermitteln.

309 So schrieb beispielsweise Christian Ludolph Reinhold in seiner »Zeichen- und Mahlerschule« unter dem Abschnitt »Von den Seestücken« (S. 133): »Der Mahler soll überhaupt interessante Gegenstände wählen, wenn er reitzen will, ein Seestück, worauf also ein Sturm, eine Feuersbrunst der Schiffe, eine Bataille oder ein Schiffbruch vorgestellt ist, verdient ungemein viel mehrere Hochachtung als jene Seelandschaft, wenn auch diese in dem mechanischen Theil der malerischen Behandlung überträfe.« *Christian Ludolph Reinhold: Die Zeichen- und Mahlerschule oder systematische Anleitung zu den Zeichen- Mahler- Kupferstecher, Bildhauer- und anderen verwandten Künsten, Münster, Osnabrück 1786.*

310 Beispielsweise zahlte der Fürst dem Maler Schillinger vor eine 5 s 6 1/2 z hohe und 4 s 6 1/2 z breite gemahlte biblische Geschichte, samt den schwarz u. goldenen Rahme im Juni 1793 15 fl. HZAN, A. Kbg. N. Bü 354.

Daniel, der vierte der »großen Propheten«, wurde der Legende nach mit anderen Jünglingen von König Nebukadnezar nach Babylon deportiert, wo er zum Dienst am Hofe bestimmt wurde. Dort wirkte er als Traumdeuter und hatte hohe Ämter inne, sowohl unter den Babyloniern als auch unter den Persern, die um 538 v. Chr. Babel eroberten. Nachdem er einen Drachen, den die Babylonier wie einen Gott verehrten, umgebracht hatte, mußte der König (der Perser Cyrus) Daniel auf Drängen des Volkes ausliefern und ließ ihn in eine Grube mit sieben Löwen werfen. Obwohl diese – während Daniel sich in der Grube befand – sechs Tage lang nicht gefüttert wurden, taten sie ihm nichts an. Als am siebten Tag der König Daniel lebend vorfand, pries er dessen Gott und ließ stattdessen diejenigen Leute in die Grube werfen, die den Tod des Daniel gefordert hatten; sie wurden von den Löwen sofort aufgefressen³¹¹. Das Thema des Daniel in der Löwengrube erfreute sich besonders in der barocken Malerei großer Beliebtheit. Dabei wird der Heilige meist in einem felsigen Abgrund und von zahlreichen Löwen umgeben dargestellt³¹². Außerdem wird er fast ausschließlich als junger Mann in jugendlicher Kleidung gezeigt. Die Verbildlichung des geistigen Hintergrundes allerdings trat in dieser Epoche zugunsten der Darstellung von Löwen in den »mannigfaltigsten Stellungen« zurück³¹³.

Bei dem als Grisaille ausgeführten Aquarellbild gestaltete auch Schillinger das Thema nach erwähntem Schema. Die untere Hälfte des Bildes zeigt die eigentliche Löwengrubenszene: In der Mitte kniet Daniel mit seinem linken Bein auf einem quaderförmigen Felsen, mit dem rechten, das leicht angewinkelt ist, steht er auf dem Boden. Die Hand seines linken Armes, abgestützt auf einem Felsblock, legt er auf seine Brust, den rechten Arm hält er weit ausgestreckt mit der Handfläche nach oben, als wolle er einerseits die Löwen zu sich winken, andererseits die am oberen Bildrand befindlichen Zuschauer auf die friedfertigen Tiere aufmerksam machen. Bekleidet ist Daniel nur mit einem um den Unterkörper gewickelten und über die linke Schulter geschlungenen Tuch. Umringt wird er von fünf Löwen, denen Schillinger zwar ein gefährliches und grimmiges Aussehen zu verleihen suchte (zum Teil stellte er sie brüllend dar), die aber eher die Harmlosigkeit einer Hauskatze besitzen und fast menschliche Gesichtszüge tragen. Diese Szene spielt sich in einer Höhle ab, die nur dadurch markiert ist, daß am rechten Bildrand sowie im linken oberen Eck des Bildes wie ein Repoussoir Felsen angeordnet wurden, die einen kreisförmigen Durchblick in die Tiefe des Bildes gewähren. Dort befinden sich in Höhe der mit einer Stoffdraperie versehenen Brüstung einer halbkreisförmigen (nicht näher bestimmbar) Architektur wie auf einer Tribüne diejenigen Personen, die diese Strafe für Daniel veranlaßt haben. In der Mitte dieser Gruppe steht König Cyrus, mit dem linken ausgestreckten Arm die anderen Personen auf das Geschehen unter ihnen hinweisend. Diese beugen sich hinunter

311 Nach Buch Daniel 14, 23–42. Ferner: Krauss, *Uthemann*, S. 248–250.

312 H. Schlosser: Daniel, in: LCI, Bd. 1 (1968), Sp. 472. Bezeichnend auch die lange Auflistung von Darstellungen dieses Themas bei Andor Pigler, Bd. 1, S. 216–218.

313 Hans Feldbusch: Daniel, in: RdK, Bd. 3, Sp. 1047.



Abb. 8 *Daniel in der Löwengrube, um 1815; Aquarellfarben und Bleistift auf Papier (Weygang-Museum Öhringen, Inv.Nr. 89/3857)*

und starren gebannt, verwundert und entsetzt auf Daniel. Am Fuße dieser »Tribüne« lagern zu den Zuschauern hinaufbrüllende Löwen. Vor einer in diese Architektur eingelassenen spitzbogigen Öffnung liegt ein Totenschädel.

In mehrfacher Hinsicht handelt es sich bei dieser Darstellung um ein typisches Schillinger-Bild, bei dem sich Parallelen zu anderen seiner Werke finden. So ähnelt die Figur des »Sebastian« (Abb. 11) in der Gestaltung des Oberkörpers – jedesmal ist die muskulöse Bauchpartie durch einen ovalen Schatten besonders hervorgehoben – und in der Stellung der Beine (nur daß sich die beiden Figuren spiegelbildlich zueinander verhalten) der des Daniel stark. Auch das Motiv des Repoussoirs, wodurch der Tiefeneindruck des Bildes verstärkt wird, verwendete Schillinger hier; schon bei seinen Landschaftszeichnungen war dies ein häufig eingesetztes Gestaltungsmittel. Auffällig ist ferner eine gewisse Vorliebe des Öhringer Künstlers für die Darstellung von Löwen. Erhalten hat sich ein Blatt in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, das eine Löwin mit ihren Jungen zeigt. Diese hinterläßt zwar beim Betrachter mit ihrem blitzenden Augen und dem halb geöffneten Rachen einen gefährlicheren Eindruck als die Löwen auf dem »Daniel«-

Bild, doch entspricht auch sie keineswegs einer dem Studium der Natur entsprungenen Darstellung. Möglicherweise diente dieses Blatt als Vorstudie für weitere Bilder mit Löwen-Motiven, so für das heute verschollene Blatt, das den »Androclus mit dem Löwen« zeigte.

Die Frage, woher Schillinger Anregungen für die Gestaltung dieses Sujets empfangen haben könnte, läßt sich schwer beantworten. Überprüft man die bei Andor Pigler aufgelisteten Gemälde dieses Themas, so ähnelt keines derjenigen Werke, die der Öhringer Hofmaler gekannt haben könnte, seinem eigenen Bild³¹⁴. Wahrscheinlich verarbeitete er hier thematisch gegebene Vorgaben zu einer eigenständigen Komposition.

4.1.2.2 Adam und Eva mit dem Leichnam Abels

Die Zeit der Entstehung dieses Bildes dürfte wohl wie die des zuvor besprochenen »Daniels« aufgrund ähnlicher technischer und kompositorischer Merkmale um 1815 anzusetzen sein (Abb. 9).

Das Thema der Beweinung des Abel durch Adam und Eva ist etwas ungewöhnlich und wurde seit dem Barock recht selten dargestellt³¹⁵. Auch Andor Pigler kann nicht auf eine solche Vielzahl von Darstellungen verweisen wie beispielsweise beim »Daniel«; zudem fehlt bei den erwähnten Bildern auch oft die Figur der Eva, und lediglich Adam beweint seinen toten Sohn³¹⁶.

Ikonographisch nimmt diese Szene Bezug auf die Geschichte des seinen Bruder Abel erschlagenen Kains, der beiden Söhne Adam und Evas. Kain war Ackerbauer und Abel ein Schafhirte. Als beide von ihren Erträgen opferten, und Gott Kains Opfer nicht beachtete, erschlug dieser im Zorn seinen Bruder Abel³¹⁷. Die Darstellung dessen nicht in der Bibel erwähnten Beweinung durch Adam und Eva ist in der bildenden Kunst des Abendlandes seit dem 13. Jahrhundert anzutreffen. Stärkere Verbreitung fand dieses Thema im 16. und 17. Jahrhundert in den Niederlanden und – unter deren Einfluß – in der venezianischen Malerei³¹⁸.

Das beherrschende Zentrum von Schillingers Gemälde bildet die Dreiergruppe aus Eva und dem neben ihr schreitenden und den Abel tragenden Adam. Er ist aus diesen drei Figuren durch die dunklere Farbgebung seiner Haut und durch seine etwas exponierte Stellung – er steht einen halben Schritt vor Eva – ein wenig hervorgehoben. Er wird in rechter, halbschräger Seitenansicht gezeigt, sein

314 Pigler, Bd. 1, S. 217 u. 218. Beispielsweise ist Daniel im Gemälde des Guiseppe Vermiglio, das sich ehemals im Dom San Marco in Mailand (wo sich Schillinger ja bekanntermaßen längere Zeit aufhielt und auch Bilder kopierte) befand, nicht in einer Höhle sitzend dargestellt. Das Gemälde von Karl Borromäus, Andreas Ruthart (entstanden um 1665), das sich schon zu Schillingers Lehrzeit in Ludwigsburg befand (siehe Inventare der Bildergalerie zu Ludwigsburg von 1761, 1767 und 1774; HStAS, A 21, Bü 533 und Bü 534), besitzt mit dem Schillingerischen Bild allenfalls die Gemeinsamkeit, daß Daniel sich ebenfalls in einer Höhle befindet.

315 George Henderson: Abel und Kain, in: LCI, Bd. 1 (1968), Sp. 9.

316 Pigler, Bd. 1, S. 23–24.

317 1. Buch Mose 4, 2–8.

318 Ausführlicher hierzu: Aurenhammer, Bd. 1, S. 10–11.



Abb. 9 Adam und Eva mit dem Leichnam Abels, um 1815; Aquarellfarben und Bleistift auf Papier (Weygang-Museum Öhringen, Inv.Nr. 89/3856)

rechtes, ausgestelltes Bein ist leicht angewinkelt. Über seine linke Schulter hat er den bleichen Leichnam Abels gelegt, den er mit seinen beiden Armen fest umklammert und an dem er schwer zu tragen scheint. Sein Gesicht ist das eines älteren Mannes, bärtig und vom Schmerz gezeichnet. Adams Körper ist, abgesehen von einem Lendenschurz und einem kurzen Fell, als Akt dargestellt. Abels Leichnam, mit dem Rücken auf den Schultern Adams lastend, hängt – die Beine vor, der Kopf und die Schultern hinter dessen Körper –, schlaff herab. Sein in extremer Verkürzung dargestellter Kopf, dessen Mund und Augen geschlossen sind, ist bläulich gefärbt, wie überhaupt sein Körper, der nur mit einem Lendenschurz aus Fell bedeckt ist, durch die weiße und bläulich abgestufte Farbgebung kalt und leblos wirkt. An der rechten Seite der beiden Männer schleppt sich Eva mühsam vorwärts. Ihre Darstellung ist gekennzeichnet vom Ausdruck des Schmerzes: Die rechte Hand hält sie vor ihr Gesicht geschlagen, mit der linken preßt sie ihr langes wallendes Haar auf ihre Brust. Ihr leicht gebückter Körper, fast ebenso bleich wie der ihres toten Sohnes, wendet sich in einer Drehung von den beiden männlichen Figuren ab. Um ihre Hüften trägt Eva ein langes Fell geschlungen.

Auf eine räumliche Gestaltung hat Schillinger fast ganz verzichtet. So ist auf dem Bild außer wenigen Steinen, Zweigen und Blättern im Vordergrund lediglich am linken Bildrand ein Baum zu sehen, dessen einziger Ast die obere Bildhälfte in ihrer ganzen Breite erfaßt. Der eigentliche Hintergrund besteht nur aus verschiedenen hellen Blau- und Brauntönen.

Schillingers Komposition weist durch die fast parallele Körperhaltung Adams und Evas, durch die – auf ein Rechteck reduzierbare – Anordnung aller drei Figuren und die Klarheit des Aufbaus insgesamt in sich eine große Geschlossenheit und Ausgewogenheit auf. Dieser Eindruck wird zudem durch die zur Bildebene parallele und nicht mehr diagonale (wie im Barock übliche) Anordnung der Figuren unterstützt. Kompositionell hat sich Schillinger somit von seinen noch ganz barock geprägten Werken in Berlichingen oder Orendelsall gelöst und verzichtet ferner auf die extreme Bewegungsgestik, wie sie beispielsweise noch den Figuren des Orendelsaller Auferstehungsbildes (Abb. 15) eigen war. Bezeichnend für Schillingers Orientierung an klassizistischen Grundsätzen ist auch die zeichnerisch lineare Form der Figuren, deren Umrisse mit deutlich definierten, festen Linien umzogen sind. Jeglicher Illusionismus wird außerdem vermieden. Machen all diese Gestaltungskriterien eine Hinwendung Schillingers zum Klassizismus deutlich, so weist die Wahl der sich in einem monochromen Spektrum von Hellblau, Rosa, Braun und Grün bewegenden Farben, die an die Pastellmalerei erinnern, auf die Malerei des Rokoko.

4.2 Arbeiten in den fürstlich hohenlohischen Schlössern und Kirchen

In den vorhergehenden Kapiteln der Arbeit wurden ausschließlich Werke besprochen, von denen sich einerseits der Auftraggeber nicht mehr ermitteln läßt, und die sich andererseits in öffentlichen oder privaten Sammlungen befinden, also nicht in einem funktionellen Zusammenhang mit ihrer Umgebung stehen. Bei der folgenden Gruppe Schillingerscher Werke, die behandelt werden sollen, verhält es sich anders: Sie entstanden jeweils im Auftrag eines seiner »Hauptarbeitgeber«, der hohenlohischen Fürsten von Oehringen, Kirchberg und Ingelfingen; außerdem sind diese Bilder Schillingers sozusagen »ortsgebunden«, da es sich um Wandmalereien in Schlössern oder Altar-, Emporen- und Kanzelgemälde in Kirchen handelt. Zwar hätte man alle folgenden Werke thematisch sicher einer der bereits erwähnten Werkgruppen zuordnen können, doch werden beispielsweise an große, in einen Raum eingebundene Wandgemälde andere Anforderungen geknüpft als an einzelne »mobile« Bilder. Außerdem scheint die Aufteilung der Arbeiten Schillingers in zwei Hauptgruppen auch deshalb gegeben, da durch die gesonderte Behandlung der in fürstlichem Auftrag entstandenen Werke möglicherweise weitere Aufschlüsse über seine Stellung und Arbeit als Hofkünstler gewonnen werden können. Im folgenden werden nun die in fürstlichen Schlössern und Kirchen geschaffenen Hauptwerke Schillingers einer näheren Betrachtung unterzogen. Dabei wurden, wie bei Schloß Kirchberg oder Schillingers Malereien in Breslau, auch Arbeiten

aufgenommen, deren Existenz sich nur noch archivalisch nachweisen läßt. Die Besprechung der Werke erfolgt nach der Chronologie ihrer Entstehung, wodurch gewissermaßen der künstlerische Werdegang Schillingers nachgezeichnet wird.

4.2.1 Schloß Kirchberg

Gleich zuerst soll uns ein Werk Schillingers beschäftigen, das zwar nicht mehr erhalten ist, zu dem sich aber anhand der vorhandenen Archivalien einige interessante Aspekte ergeben. Es handelt sich um das Musikzimmer im vorderen Querbau des Schlosses Kirchberg (Landkreis Schwäbisch Hall), mit dessen Ausgestaltung Schillinger vom März bis Juni 1776³¹⁹, also noch vor seinem Italienaufenthalt, betraut war.

In mehrfacher Hinsicht stellt diese Arbeit des Künstlers eine Art »Premiere« dar: Es ist die erste (archivalisch nachweisbare) Tätigkeit für den Kirchberger Fürsten, allem Anschein nach auch die erste für diesen Hof überhaupt. Die häufigen Arbeiten übrigens, die Christian Friedrich Karl in den letzten dreißig Jahren des 18. Jahrhunderts in seinem Kirchberger Schloß durchführen ließ, sind im Zusammenhang mit dem allgemeinen Trend zu sehen, daß sich das Leben aus den großen Schlössern in die Lusthäuser verzog und parallel dazu aus den Repräsentationsräumen in die Wohngemächer, die der jeweiligen Mode gemäß neu ausgestattet wurden. Bei einer solchen Renovierung kam auch Schillinger zum Einsatz, den Christian Friedrich Karl in Öhringen kennengelernt haben muß, da er noch vor Beginn der Kirchberger Ausmalungen als *fleißiger Arbeiter*³²⁰ von ihm sprach.

Offensichtlich wußte der Öhringer Künstler eine gute Woche nach seiner Ankunft in Kirchberg über den exakten Inhalt seiner Tätigkeit und die Höhe der Bezahlung noch nicht Bescheid, da er sich *nicht [. . .] auf eine Forderung über seine [. . .] Arbeit einlaßen [wolle], bevor ihme eigent[lich] bekannt seye, worinnen solche zuverlässig bestehen solle und bevor er alsdann wenigstens nur eine Parthie davon ganz verfertiget haben würde*³²¹. Aus diesen Worten spricht eine Forderung Schillingers nach einer seiner künstlerischen Leistungen angemessenen Bezahlung. Damit der Kirchberger Fürst einigermaßen Vorstellungen über die zu erwartende Höhe der Forderungen gewinnen könnte, sollte Schillinger zum Vergleich angeben, *um welches er im Württembergischen gearbeitet habe. 1 fl. 30 x und respect. bey leichten und flüchtigen Arbeiten, wie diehiesige ist, [. . .] 1 fl.* schien dem Fürsten doch beträchtlich zu hoch gegriffen, weshalb Johann Jacob, um den künftigen potentiellen Arbeitgeber nicht zu verstimmen, bei weiteren Verhandlungen einlenkte und versicherte, *daß er als ein junger Mensch, der sich hohen Herrschaften zu empfehlen suche, das thun werde,*

319 Am 19. März 1776 notierte Christian Friedrich Karl in seinen Schreibkalender: *Vormittag kam der Maler Schillinger von Öhringen hier an* und am 24. Juni 1776: *Der Mahler Schillinger gieng heute mit dem Postwag[en] ab.* Demnach hielt sich der Öhringer Künstler drei Monate ununterbrochen in Kirchberg auf. HZAN, A. Kbg. N. Bd. 70. Daß Schillinger das Musikzimmer im Schloß ausgemalt hat, geht aus Rechnungen hervor, wonach ein gewisser Hiller und sein Sohn *zur Ausmalung des dahiefigen Music-Saals [für] Farbreiben und Aufstreichen* dem Maler zur Hand gegangen sind. HZAN, A. Kbg. Rechnungen Bd. 434.

320 HZAN, A. Kbg. ⊖ 26 Mm Nr. 29.

321 HZAN, A. Kbg. ⊖ 26 Mm Nr. 29.

womit man allemahl zufrieden seyn könne. Christian Friedrich Karl hatte zu diesem Vorgang folgendermaßen Stellung genommen: *Deswegen glaube ich, daß er mit 40 x tägl. gar wohl wird vorlieb nehmen können. Dan die Kost am Camer-Tisch, das Frühstück, frey Quartier, Holz u. Licht, sind auch was werth. Wan er billig ist, so kan ich Ihme noch viel Gold zu verdienen geben*³²². Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Kommentar des Fürsten, den er hinsichtlich der Bezahlung von 20 fl. für den Entwurf eines Brunnens des Bildhauers Johann Michael Meyer abgab: *das ist wieder eine starke Forderung von einem Menschen, der Kost, Holz und Licht frei hat und der sich hoffentlich noch nicht unter die großen Meister rechnen wird, da es so gar lange noch nicht ist, daß er aus der Lehre gekommen . . . Alle Künstler machen einen merklichen Unterschied zwischen der Vorstellung einer leblosen Sache und einer lebendigen Kreatur, letztere werden teurer bezahlt, weil sie mehr wissenschaftliche Einbildungskraft und Kunst erfordern*³²³. Auch Schillingers Lehrzeit war gerade einmal zwei Jahre vorüber, weshalb er zu diesem Zeitpunkt noch darauf bedacht sein mußte, sich hochzudienen und zu etablieren und mit einer weniger großzügigen Bezahlung zufrieden zu sein.

Ferner lassen sich aus diesen Aussagen gewisse Rückschlüsse auf die ursprüngliche Bemalung des Musikzimmers durch Schillinger, von der heute nichts mehr erhalten ist, ziehen. Da die Malereien als *flüchtige Arbeiten* bezeichnet werden, und da sich aus der Höhe der Bezahlung schließen läßt, daß Phantasie und Erfindungsgeist des Malers weniger beansprucht wurden, kann man Landschaftsbilder wie im Öhringer Schloß oder figürliche Darstellungen ausschließen. Vielmehr dürfte Schillinger anhand aktueller Vorlagen seine Ausmalung des Musikzimmers angefertigt haben³²⁴. Elisabeth Grünenwald vermutet in einem in Privatbesitz befindlichen Wandaufriß einen Entwurf für diese Malereien Schillingers für das Musikzimmer. Dargestellt sind in der Mitte eines Wandfeldes »ein bunt gemaltes Gebinde von Noten und Musikinstrumenten«, das an Blumengirlanden hängt³²⁵. Die Wände wurden durch Wandpilaster mit ionischen Kapitellen, welche der Bildhauer Johann Michael Meyer fertigte, gegliedert. Zwei unsignierte, zur gleichen Zeit entstandene Entwürfe für die Renovierung des dortigen Speisesaals bekräftigen die Vermutung Grünenwalds. Zwischen einer Anordnung von gepaarten dorischen Halbsäulen bzw. Pilastern befinden sich hängende Gebinde von Vasen und Musikinstrumenten und antikisierenden Büsten; die Ecken dieser Entwürfe sind illusionistisch gemalt, sie zeigen einen Putto mit Herdfeuer bzw.

322 HZAN, A. Kbg. ⊖ 26 Mm Nr. 29. Schillinger erhielt schließlich pro Arbeitstag die vom Fürsten angebotenen 40 x. Die Bezahlung für die 79 Arbeitstage erhielt er in mehreren Abschlagszahlungen: 5 fl. am 6. April, 22 fl. am 23. April, 11 fl. am 17. Mai, 5 fl. am 15. Juni und letztendlich 12 fl. am Tag seiner Abreise am 24. Juni; mit dieser Zahlung war der Maler *vollends abgefertiget*. Mit diesen insgesamt 55 fl. bekam Schillinger somit geringfügig mehr bezahlt als ein Tagessatz von 40 x bei 79 Tagen ergibt. HZAN, A. Kbg. N. Bü 350.

323 *Grünenwald*: Schloß Kirchberg, S. 212.

324 Im HZAN befinden sich solche Vorlagen klassizistischer Wandgestaltungen (allerdings aus etwas späterer Zeit), die sich ehemals in Kirchberger Besitz befanden.

325 *Grünenwald*: Schloß Kirchberg, S. 209.

Springbrunnen³²⁶. An solchen, durch Architektur gegliederten und mit antikisierenden Motiven (zu denen auch Girlanden gehören) ausgeführten Entwürfen zeigt sich, daß sich der Klassizismus in der Innenraumgestaltung durchgesetzt hatte. Zuletzt scheint auch ein ganz anderer Gesichtspunkt die mutmaßlichen Gestaltungsarbeiten Schillingers zu bestätigen. Wenn es sich um gestalterische und künstlerische Leistungen besonderer Art in Form von aufwendigen Male-reien gehandelt hätte, hätte der in Kirchberger Diensten stehende Schillinger-Biograph Juncker diese Arbeiten, deren Urheber-schaft ihm bestimmt bekannt war, sicher erwähnt. Da dies aber nicht der Fall ist, maß er der Musikzimmer-Ausmalung wohl keine allzu große Bedeutung zu, obgleich sie für Schillinger den Ausgangspunkt für eine reiche Tätigkeit am Kirchberger Hof bildete. Ganz offensichtlich hatte er sich bei seinem ersten Kirchberger Auftrag bewährt, da er in fast regelmäßigen Abständen immer wieder Aufträge von dort erhielt.

Im Zuge der fast ständigen Renovierungen im Kirchberger Schloß wurden 1782 und 1802 auch die sogenannten Prinz-Reuß-Zimmer im vorderen Querbau erneuert. Die Arbeiten bestanden in einer Ausmalung im klassizistischen Geschmack und einer Neumöblierung³²⁷. In diesem Zusammenhang wird auch Johann Jacob Schillinger genannt³²⁸. Nachweislich verbrachte der Öhringer Hofmaler im Juni 1782 eine Woche am Kirchberger Hof und wurde am Tag seiner Abreise mit 12 fl. entlohnt³²⁹. Welche Art von Arbeiten er in den acht Tagen seines Aufenthaltes ausführte, läßt sich jedoch nicht ermitteln. Allerdings scheinen sie aufwendiger als 1776 gewesen zu sein, da Schillinger pro Tag doppelt so viel verdiente wie sechs Jahre zuvor. Bei der neuerlichen Umgestaltung der Räume im Jahr 1802 war Johann Jacob wohl nicht beteiligt, da sich weder in Rechnungsbüchern noch in den Schreibkalendern des Fürsten ein Hinweis auf eine Tätigkeit des Malers finden läßt. In diesem Jahr hatte Christian Friedrich Karl den Bauinspektor Franz Xaver Probst aus Öhringen für verschiedene Malerarbeiten hinzugezogen³³⁰.

Auch Entwürfe für den Kirchberger Sophienberg, der im Stil eines englischen Landschaftsgartens umgestaltet wurde, hat Schillinger wahrscheinlich angefertigt. Denn 1783, als Christian Friedrich Karl intensiv mit Planungen begonnen hatte, kam der Öhringer Maler Ende März für mehrere Tage nach Kirchberg, um

326 *Grünenwald*: Schloß Kirchberg, S. 209 und 210 sowie Abb. 14.

327 *Grünenwald*: Schloß Kirchberg, S. 210; *Heuß*: Hohenloher Barock und Zopf, S. 36. Heuß liefert auch eine knappe Beschreibung der Ausstattung: »Früher Klassizismus, die Wände mit lichten Tönen aufgeteilt, die geschmackvoll von Raum zu Raum sich abwandeln; vielfach sind die Zimmer [...] mit den behaglichsten Empiremöbeln ausgestattet. Besonders die Prinz-Reuß-Zimmer [...] lassen den inneren Gesinnungswechsel von glanzvoller höfischer Äußerlichkeit zu bürgerlicher Verinnerlichung sehr anschaulich erkennen.«

328 *Heuß*, S. 36.

329 Laut Eintrag im Schreibkalender Christian Friedrich Karls kam Schillinger am 11. Juni von Öhringen heute früh hier an und verließ am 17. desselben Monats nach dem Nachtessen die Kirchberger Residenz wieder. HZAN, A. Kbg. N. Bd. 76; HZAN, A. Kbg. N. Bü 352.

330 *Grünenwald*: Schloß Kirchberg, S. 210.

*Risse und Modelle zu machen*³³¹. Konkrete Angaben zu diesen Projekten erhält man allerdings nicht.

4.2.2 Schloß und Kirche St. Martin in Döttingen

Döttingen (Gemeinde Braunsbach, Landkreis Schwäbisch Hall) war neben Kirchberg die zweite Residenz des Fürstentums Hohenlohe-Kirchberg, die Christian Friedrich Karl bewohnte. Das dortige, bereits Ende des 16. Jahrhunderts erbaute Schloß wurde im Laufe der Zeit mehrfach umgebaut und erweitert. Um 1780 scheint das Gebäude jedoch in keinem guten Zustand gewesen zu sein, da der Fürst »die gegen die Straße liegenden Flügel des Schlosses neu aufbauen« ließ und »das ganze Schloß wieder in wohnlichen Zustand« versetzte³³². 1781 begannen hierzu die Bauarbeiten. Der Nordflügel wurde auf fast doppelt so breiter Grundfläche von Hofzimmermeister Ernst neu erbaut. Bei der Innenausstattung fertigte Schillinger in den Jahren 1782 und 1783 Malereien an, insbesondere Supraporten. 1807 fanden Umbauarbeiten im Südflügel statt. Nachdem 1861 die Linie Hohenlohe-Kirchberg ausgestorben war, wurde das Schloß zwei Jahre später mitsamt dem Inventar an die Familie Bruckmann aus Heilbronn verkauft und in der Folgezeit mehrfach renoviert³³³. Ob die Schillingerschen Supraporten nach 1863 verkauft oder zerstört wurden, ist nicht bekannt. Andere möglicherweise vorhanden gewesene Malereien fielen wahrscheinlich den Renovierungen zum Opfer.

Die Kenntnisse über Johann Jacob Schillingers Arbeiten im Döttinger Schloß beschränken sich, da von der heutigen Existenz der Werke nichts bekannt ist, im wesentlichen auf das Wissen, wann er dort arbeitete und wie hoch die Bezahlung dafür ausfiel. Erstmals faßbar im Zusammenhang mit der Schloßrenovierung wird der Öhringer Künstler, als er Mitte Oktober 1782 von Christian Friedrich Karl nach Döttingen bestellt wurde³³⁴. Am 24. desselben Monats erhielt dann der Maler vom Fürsten genaue Instruktionen; dieser hatte sich nach Döttingen begeben, *um dem Mahler Schillinger anzugeben, was er in denen neuen Zimmern mahlen soll*³³⁵. Der Künstler scheint seinem (bereits erwähnten) Fleiß alle Ehre gemacht zu haben, denn bereits Ende des Monats war die Arbeit ausgeführt. In der Rechnung vom 31. Oktober 1782 heißt es dann auch, *daß [Schillinger] im hießigen Schloß die Ausfassung der Mahlerei in denen Zimmern verfertigt, und daran 8 Tag und die Hälfte der Nacht damit zugebracht habe*³³⁶. Am selben Tag noch

331 Schillinger, der sich seit 25. März dort aufhielt, wurden dafür vom Kirchberger Fürsten am 5. April 1783 12 fl. bezahlt. HZAN, A. Kbg. N. Bü 352; HZAN, A. Kbg. N. Bd. 77.

332 Beschreibung des Oberamts Künzelsau, S. 510.

333 *Himmelheber*: Kunstdenkmäler des ehemaligen Oberamts Künzelsau, S. 137.

334 Christian Friedrich Karl schrieb am 15. Oktober 1782 in seinen Schreibkalender: *Heute war ich auf einige Stunde in Döttingen, weil ich den Mahler Schillinger v. Öhringen dahin bestellt hatte*. HZAN, A. Kbg. N. Bd. 76.

335 HZAN, A. Kbg. N. Bd. 76.

336 Für diese Arbeit samt seinem Gehilfen, einem *Farbreiber und Anstreicher*, sowie für die Reisekosten von Öhringen und dorthin zurück erhielt Schillinger 30 fl. Für die Kosten, die ursprünglich das *hiesige Bauamt* begleichen sollte, kam Fürst Christian Friedrich Karl privat auf. HZAN, A. Kbg. Rechnungen Bd. 296; HZAN, A. Kbg. N. Bü 352.

konnte Fürst Christian Friedrich Karl den neuen Schloßflügel beziehen. Um welche Art von Malerei es sich gehandelt haben könnte, läßt sich nicht ermitteln. Im Frühjahr 1783 hielt sich Schillinger im Zusammenhang mit der Neuausgestaltung des Schlosses und nun auch wegen des neuen Großauftrags in der Kirche St. Martin wieder in Döttingen auf. Anfang April besuchte Christian Friedrich Karl mit seiner Gattin mehrere Tage die Stadt, um sich *sowohl im Schloß als in der Kirche umzusehen u. einige Arbeit dem Mahler Schillinger an beiden Orten anzudingen*³³⁷. Einige Wochen später befand sich der Öhringer Maler immer noch (oder schon wieder?) in Döttingen, wo er abermals mit dem Fürsten zusammentraf, der sich seinerseits über den Fortgang der Arbeiten im Schloß informierte³³⁸. Damals war Schillinger mit der Anfertigung von Supraporten beschäftigt, nach deren Fertigstellung er am 6. Juli vom Kirchberger Fürst, der einen Tag später die neuen Zimmer im Schloß begutachtete, 36 fl. erhielt³³⁹.

Über die Art der Darstellungen auf den Supraporten kann man nur Mutmaßungen anstellen. Nur daß Schillinger sie in Öl malte, können wir den Archivalien entnehmen³⁴⁰. Am ehesten könnte man sich Landschaftsdarstellungen vorstellen, wie sie etwa Harper für die Solitude oder das Ludwigsburger Schloß geschaffen hat (diese sind allerdings etwas früher entstanden), und die sicher auch Schillinger während seiner Lehrzeit kennengelernt hatte. Auch ein altes Photo, das einen Wohnraum im Kirchberger Schloß zeigt, wie er seit Ende des 18. Jahrhunderts eingerichtet war, bestärkt Vermutungen dieser Art. Die dort zu erkennende Supraporte zeigt ebenfalls eine Landschaft³⁴¹.

Seit Frühjahr 1783 arbeitete Schillinger auch an der Ausgestaltung der Kirche St. Martin in Döttingen. Angeblich soll er diese in nur einer einzigen Woche ausgemalt haben³⁴². Besondere »Berühmtheit« erlangte Schillingers Ausstattung durch einen seiner spaßhaften Einfälle, für die der Künstler anscheinend bekannt war. Demnach malte er »einen Nagel auf der Emporkirche, ermangelte nicht Sonntags sich einzufinden, und hatte das Vergnügen zu sehen, wie der Schulz seinen Hut an seinen Nagel hing, der dann natürlich herabfiel auf die Weiber im Schiffe der Kirche«³⁴³. Das offensichtlich außerordentlich gute Gelingen dieses Trompe-l'œil spricht aber auch für seine gute Beherrschung der illusionistischen Malerei.

Wie bereits im Zusammenhang mit dem Döttinger Schloß erwähnt, arbeitete

337 HZAN, A. Kbg. N. Bd. 77.

338 Christian Friedrich Karl kam am 28. Mai 1783 nach Döttingen. HZAN, A. Kbg. N. Bd. 77.

339 Außerdem verdiente Schillinger auf Grund einiger anderer kleinerer Arbeiten 11 fl. und 8 fl. 15 x. HZAN, A. Kbg. N. Bü 352; HZAN, A. Kbg. Rechnungen Bd. 296; HZAN, A. Kbg. N. Bd. 77.

340 HZAN, A. Kbg. N. Bü 352.

341 Das Photo ist abgebildet bei: *Grünenwald*: Schloß Kirchberg, S. 210, Abb. 15.

342 *Weber*: Deutschland oder Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen, S. 311, schreibt: »So malte er in einer Dorfkirche die Apostel in einer Woche.« Diese Angabe bezieht sich mit Sicherheit auf die Döttinger Kirche, da nicht bekannt ist, daß Schillinger auch in einer anderen Kirche dieses Motiv aufgegriffen hätte.

343 *Weber*: Deutschland oder Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen, S. 312. Die Geschichte wird allerdings schon bei *Juncker* (1789), S. 8, berichtet und wird in der Folgezeit immer wieder aufgegriffen.

Schillinger Anfang April sowohl dort als auch in der Kirche³⁴⁴. In nur einer Woche scheint er jedoch die ziemlich umfangreichen Arbeiten in der Kirche nicht beendet zu haben, denn seinen Akkord unterzeichnete er am 5. April, im Juni erhielt er eine Abschlagszahlung über 25 fl. und erst am 6. Juli 1783 wurden ihm *nach vollendeter Kirchenarbeit* weitere 75 fl. ausbezahlt. Von den insgesamt 100 fl., die der Öhringer Künstler erhielt, mußte er diesmal übrigens auch die nötigen Farben anschaffen³⁴⁵. Der *Accord über den Anstrich der hießigen Kirche, mit Herrn Schillinger* enthält folgende Arbeiten: 1.) *Die Kanzel, samt Deckel, und Stiepengelender weiß u. ballir, samt einer schicklichen Historiemahlerey in die große Füllung der Kanzelbrüstung* 2.) *den Altar ebenfalls die Palouster samt deren Gesims auf behörige Art weiß u. ballir auszufassen* 3.) *die Orgel die Zierathen und Laubwerke weiß und deren Grund ebenfalls ballir* 4.) *die Orgelbrüstung weiß und ballir und auf beiden Seiten mit ein schicklichen Historie begleitet* 5.) *der große Crucifix, samt beiden kleinen mit ihren gehörigen Coleur in Öhlfarb* 6.) *die 3 Säulen ballir marmoriert* 7.) *die Brüstung der Borkirchen, mit denen 12 Aposteln, und die 4 Evangelisten, in die Füllungen bund gemahlte, weilen es besser und kennlicher ist, oder weiß auf weiß* 8.) *die Decke weiß anzustreichen, wie auch die untere Decke der Chorkirchen* 9.) *die 2 herrschaftlich Wappen an die Brüstung des herrschaftl. Standts, in Öhlfarb*. Einer Marginalie des Kirchberger Fürsten entnimmt man ferner, daß *außer den zwei herrschaftlichen Wappen [. . .] nichts Buntes in diese Kirche kommen sollte*³⁴⁶.

Wie schon so oft wird auch bei diesem Akkord Schillingers deutlich, daß künstlerische Tätigkeiten den gleichen Stellenwert bei seinen Aufträgen besitzen wie rein handwerkliche Arbeiten, und er gleichermaßen Aufgaben eines Künstlers, Malers und Restaurateurs ausführte.

Die Qualität der Malereien ist unterschiedlich, was teilweise sicher auch durch die späteren Renovierungen bedingt sein dürfte. Allerdings liest man auch schon in der Oberamtsbeschreibung von Künzelsau, daß »die Empore im Schiff der Kirche mit Kreidezeichnungen von biblischen Personen geschmückt [sei], von denen einzelne gut und charaktervoll, andere weniger gut gelungen«³⁴⁷ seien. Die Apostel an der Emporenbrüstung sind, wie in Schillingers Vertrag vereinbart, in Grisailen auf ockerfarbigem Grund ausgeführt. Solche Apostelreihen bzw. -köpfe erfreuten sich besonders im Barock großer Beliebtheit. Bei der Auswahl der Apostel orientierte sich Schillinger nicht an der Folge, die im Evangelium des Matthäus, Markus oder Lukas angeführt wird, sondern an der, die seit dem 15. Jahrhundert als häufigstes Thema der Predellen links und rechts zu seiten Christi zu sehen ist³⁴⁸. Der Öhringer Künstler wählte für die Darstellung der Apostel das Brustbild, das er

344 HZAN, A. Kbg. N. Bd. 77.

345 HZAN, A. Kbg. Rechnungen Bd. 296; HZAN, A. Kbg. Rechnungen Bd. 174. In seinem Vertrag, den er am 5. April 1783 unterzeichnete, verpflichtete sich Schillinger, *alle dazugehörig Farben, Leim und Öhl, selbst anzuschaffen und zu bezahlen*; ferner verlangte er *nichts dazu, als einen erwachsenen Buben oder Handlanger zum Hin- und Herschicken*.

346 HZAN, A. Kbg. Rechnungen Bd. 296.

347 Beschreibung des Oberamts Künzelsau, Bd. II (1883), S. 509.

348 In den genannten drei Evangelien werden Matthäus und Judas Ischariot genannt, die in der Döttinger Apostelreihe fehlen. Vgl. *Keller: Lexikon der Heiligen*, S. 60–61.

auf einen kreisrunden grauen Hintergrund setzte, so daß die Bilder medaillonförmiges Aussehen besitzen. Über jedem Bild ist in lateinischen Großbuchstaben jeweils der Name des betreffenden Apostels angebracht. Bei der Darstellung der Apostelköpfe orientierte sich Schillinger einerseits an der üblichen Ikonographie, andererseits hielt er sich nicht an den seit dem Mittelalter üblichen Topos, die Apostel – mit Ausnahme des Johannes und Thomas – als Zeichen ihrer Würde mit Bart darzustellen, sondern verzichtete auch bei Jacobus d. Ä. und Judas Thaddäus darauf. So sehen wir Matthias (Abb. 10) als älteren Mann mit etwas schütterem Haar und wallendem Bart, seinen Kopf (von ihm aus gesehen) und auch seinen Körper nach rechts gewandt und den Blick nach oben gerichtet. Bekleidet ist er mit einem Mantelpallium und in seiner Rechten hält er ein Beil. Seine Hand wirkt im Vergleich zur Größe des Kopfes unverhältnismäßig groß. Rechts neben ihm befindet sich der Apostel, über dessen Tafel die Aufschrift »Thomas« angebracht



Abb. 10 Der Apostel Matthias, 1783; Öl auf Holz (Gemälde auf der Emporenfüllung der Kirche St. Martin in Döttingen)

ist. Er trägt Tunika und Mantel. Sein im Profil dargestellter, bärtiger Kopf blickt nach links; vor seinem Körper hat er seinen linken Arm gewinkelt, in der Hand hält er eine Lanze. Offensichtlich handelt es sich hier um Judas Thaddäus und nicht um Thomas. Andreas ist mit Körper und Gesicht dem Betrachter zugewandt; er trägt Tunika und Mantel, sein Blick ist nach oben gerichtet. Mit der rechten Hand hält er das obere Ende eines Gabelkreuzes, dessen einer Balken vor und dessen anderer hinter dem Körper des Apostels zu sehen ist. Die Haltung des linken Armes und der Hand entsprechen nicht der Anatomie des Körpers. Judas Thaddäus wurde von Schillinger als junger Mann gemalt, was völlig unüblich ist. Sein beinahe

kindlich wirkendes, im Halbprofil dargestelltes Gesicht wird von kurzen, leicht gewellten Haaren gerahmt. Der Körper ist vom Betrachter aus gesehen nach rechts gewandt. Mit seiner Linken umfaßt der mit Mantel und Tunika bekleidete Apostel ein Winkelmaß, ein Attribut, das im Zusammenhang mit Judas Thaddäus nicht gebräuchlich ist und eigentlich als Erkennungsmerkmal des Apostel Thomas gilt. Da – wie bereits erwähnt – auch die Darstellung des Thomas nicht dem gängigen Typus entspricht, ist anzunehmen, daß die beiden Darstellungen nicht zu dem jeweils über ihnen stehenden Namenszügen gehören. Vielleicht wurden bei den Renovierungen die beiden Tafeln der Emporenfüllungen vertauscht. Es schließt sich daneben der Apostel Simon Zelotes an, ein bärtiger alter Mann, den der Betrachter von rechts im Profil sieht. In seiner Linken hält er eine senkrecht aufgerichtete Säge. Das äußerste Bild links auf der Längsseite der Empore zeigt den Apostel Bartholomäus, einen bärtigen Greis mit entblößtem Oberkörper, über die Schultern als Zeichen seines Martyriums die abgezogene Haut gelegt. Seinen Körper und sein Haupt richtet er leicht nach rechts, seine rechte Hand umschließt den Griff eines Messers mit kurzer breiter Klinge. Neben Bartholomäus folgt die Darstellung des Jacobus d. J., dem Schillinger trotz schütterem Haar und vollem Backenbart ein fast jugendliches und tatkräftiges Aussehen verliehen hat. Er trägt eine Tunika und ein übergeworfenes Mantelpallium, sein linker, vor dem Körper angewinkelter Arm hält in der Hand das Attribut seines Martyriums, eine Walkerstange. Der sich rechts anschließende Apostel Paulus trägt die Merkmale des seit des 4. Jahrhundert feststehenden Typus: einen länglichen Schädel mit einem langen, spitz zulaufenden Bart; er ist mit Tunika und Mantel bekleidet. Sein Attribut ist das Schwert, dessen Knauf er in Höhe seines Gesichtes mit der linken Hand umfaßt. Auch die Darstellung des Petrus folgt einem bereits sehr früh gängigen Typus. Die dem Betrachter zugewandte Figur hat den typischen Rundkopf mit Backenbart und Lockenkranz. Vor seiner Brust hält der mit einer Tunika bekleidete Apostel zwei riesige Schlüssel. Blick und Kopf des Petrus sind nach oben gerichtet. In der Emporenfüllung rechts daneben befindet sich das Bild des Jacobus d. Ä. Auch ihn malt Schillinger, wie erwähnt, als jungen, bartlosen Mann. Die Haltung des Kopfes und der Ausdruck des Gesichtes sowie die Haartracht besitzt große Ähnlichkeit mit der Darstellung des Judas Thaddäus. In der rechten Hand des mit Tunika und Mantel bekleideten Apostels befindet sich ein Pilgerstab. Auf die gängigen Attribute der Muschel, des Hutes, der umgehängten Tasche und der Flasche verzichtete Schillinger. Der sich anschließende Apostel Philippus richtet seinen Kopf und Blick nach rechts unten. Sein kahles Haupt besitzt einen welligen Haarkranz und einen Vollbart. Dem Betrachter zugewandt ist seine rechte, entblößte Schulter, über die linke ist ein Mantelpallium geworfen. Die linke Hand hält ein lateinisches Kreuz, die *cruce immissa*, vor dem Körper hoch. Die Darstellung des zwölften Apostel, des Johannes, befindet sich auf einem Feld der Orgelempore. Schillinger malt ihn zwar nach gängigem Typus als jungen, bartlosen Mann mit langen, leicht gewellten Haaren. Aber in der Wahl des Attributes greift er nicht auf Adler und Schreibfeder zurück, wie seit dem Barock

üblich, sondern auf die besonders im 15. und 16. Jahrhundert häufig verwendete Darstellung des Johannes mit Kelch und der sich aus diesem herauschlängelnden Schlange. Den Kelch hält der Apostel mit seiner Linken (die übrigens wieder verhältnismäßig groß geraten ist) vor seiner Brust. Gesichtsausdruck und Haltung des Kopfes besitzen große Ähnlichkeit mit dem Halbbildnis des Judas Thaddäus und des Jacobus d. Ä. Offensichtlich verwendete Schillinger, wenn er einen jungen Mann darstellte, immer wieder einen gleichen bzw. ähnlichen Typus mit weichen Gesichtszügen, rundem Kinn, lang gezogener Nase und eng beieinanderstehenden Augen.

Betrachtet man nun die zwölf Aposteldarstellungen im ganzen, so fällt Schillingers Bemühen auf, den einzelnen Personen eine gewisse Individualität zu verleihen, ohne aber eine Verinnerlichung oder Psychologisierung der Figuren anzustreben oder zu erreichen. Er orientierte sich an der barocken Tradition, nach der das »Apostelporträt als repräsentativer Charakterkopf vorherrscht«³⁴⁹.

Die beiden mittleren Bilder der Orgelbrüstung zeigen die Grablegung und die Auferstehung Christi. Es soll an dieser Stelle nur kurz auf stilistische und kompositorische Eigenheiten eingegangen werden, da Schillinger die gleichen Themen zehn Jahre später auch in der Kirche in Orendelsall darstellte; in diesem Zusammenhang erfolgt die genaue Erläuterung der ikonographischen Gesichtspunkte. Bei dem Bild der Grablegung sieht der Betrachter frontal auf die Schmalseite eines Steinsarkophages, in welchen Joseph von Arimathia und Nikodemus den Leichnam Christi, an den Schultern bzw. an den Füßen packend, legen. Der leblose Körper Christi bildet geradezu eine Horizontale. Zwischen den beiden Männern befindet sich Maria, die Nikodemus zugewandt ist. Links daneben die Darstellung der eigentlichen Auferstehung. Christus, mit einem um die Lenden gebundenen Tuch bekleidet und die Kreuzesfahne in seiner Rechten haltend, steigt gerade aus dem schräg stehenden Steinsarkophag, der fast völlig durch einen auf dem Boden liegenden, die ganze Breite des Bildes ausfüllenden Soldaten verdeckt wird. Er stützt sich, seinen Rücken dem Betrachter zugewandt, mit seinem linken Arm auf dem Boden auf, seine rechte Hand hebt er Schutz suchend in die Höhe. Hinter dem Sarkophag kniet ein zweiter Soldat, erschreckt zu Christus hoch blickend.

Schillinger beschränkt sich auf die wesentliche Aussage einer Szene und unterstreicht diese Auffassung durch den Verzicht auf Details und mittels einer schwungvollen Pinselführung, die auch schon den Apostelportraits eigen war. Die Qualität der Bilder besitzt dabei kein durchgehend gleiches Niveau. Gelingen Schillinger in den Portraits der Apostel Petrus, Paulus und Jacobus d. J. ausdrucksstarke Charakterköpfe, so wirken einige andere Aposteldarstellungen stereotyp und austauschbar. Auch die Vermittlung von Räumlichkeit gelingt Schillinger in einzelnen Fällen nicht ganz überzeugend. Der auferstehende Christus beispielsweise scheint sich in einer Ebene mit dem vor ihm liegenden Soldaten zu

349 *Aurenhammer*, Bd. I, S. 220. Besonders signifikant in diesem Zusammenhang sind die Apostelportraits Anton van Dycks, Rubens, El Grecos und Rembrandts; sie legten besonderes Gewicht auf die Individualisierung der Apostel.

befinden. Insgesamt mögen solche Mängel aber auch auf die aufgrund der Grisaillemalerei erschwerte Darstellung von Licht und Schatten zurückzuführen sein.

4.2.3 Altarblatt des heiligen Sebastian in der Kirche St. Martin in Berlichingen

Das Altarblatt der Marter des heiligen Sebastian (Abb. 11) muß man sicherlich als eines der wichtigsten Werke Schillingers bezeichnen. Es ist eines seiner wenigen bekannten bzw. erhaltenen Ölgemälde, das zudem keine Landschaftsdarstellung ist. Außerdem zeigen sich hier vielfältige stilistische Einflüsse früherer Meister besonders deutlich.

Das Altarblatt befindet sich auch heute noch in der katholischen Pfarrkirche St. Sebastian in Berlichingen (Gemeinde Schöntal, Hohenlohekreis). Jedoch ist das Kirchengebäude nicht mit demjenigen identisch, für das Schillinger seinen »Sebastian« schuf. Die damalige Kirche war ein Bau aus dem 17. Jahrhundert, der im Laufe des neogotischen Neubaus von 1845 bis 1849 sukzessive abgebrochen wurde³⁵⁰. Noch nach der Fertigstellung des neuen Kirchengebäudes gehörte Schillingers Altarblatt zu einem im »gothischen Stil« gehaltenen Hochaltar³⁵¹. Heute hängt es als Einzelbild an der linken Wand vor dem Chor.

Der heilige Sebastian gehört zu den in der bildenden Kunst am häufigsten dargestellten Heiligenfiguren. Der Legende nach war der Christ Sebastian Offizier unter dem Kaiser Diokletian und dem Mitkaiser Maximian. Nachdem er Cromatius, den höchsten Richter und Beamten Roms, unter der Bedingung geheilt hatte, all seine Götterbilder zerstören zu lassen und an Christus zu glauben, wurde Sebastian von Diokletian der Untreue gegen die Staatsgötter und damit gegen den Staat selbst bezichtigt. Der Kaiser ließ daher seinen Offizier an einen Pfahl binden und so lange mit Pfeilen beschießen, bis er scheinbar tot war. Von Engeln geborgen, wurde er wieder gesund gepflegt und begab sich zu den beiden Kaisern, um diese wegen ihrer Vergehen gegen die Christen zur Rechenschaft zu ziehen. Daraufhin ließen ihn Diokletian und Maximian mit Knüppeln erschlagen.

Bevorzugte Darstellung aus der Vita des Sebastian ist das eigentliche Martyrium, das den Heiligen an einen Baum oder eine Säule gebunden und von mehreren Bogenschützen umringt zeigt. Wurde Sebastian bis ins 15. Jahrhundert hinein als ein mit mittelalterlicher Tracht bekleideter oder gerüsteter Mann, von Pfeilen durchbohrt, dargestellt, so entwickelte sich hieraus und aus der Passionsszene, beeinflusst durch spätmittelalterliche Schmerzensmann- und Ecce-homo-Darstellungen, der im Norden häufigste Typus des 15. bis 18. Jahrhunderts: Sebastian wird als weiteres individuelles Attribut Nacktheit zugeordnet und als halb oder bis auf einen Lendenschurz entblößter junger Mann dargestellt. Während er in der italienischen Kunst oft an einem Pfahl oder einer Säule gebunden gezeigt wird, zeigt ihn die deutsche Kunst bevorzugt an einen Baum gefesselt³⁵².

350 *Himmelheber*, S. 92.

351 Beschreibung des Oberamts Gerabronn, S. 380.

352 *P. Assion*: Sebastian, in: LCI, Bd. 8 (1976), Sp. 318.



*Abb. 11 Altarblatt »Marter des heiligen Sebastian«;
Öl auf Leinwand (Pfarrkirche St. Sebastian in Berlichingen)*

Diese Szene greift auch Johann Jacob Schillinger mit seinem Berlichinger Altarblatt auf. Der heilige Sebastian, der die Mittelachse des Gemäldes einnimmt, kniet mit seinem rechten Bein auf einem Stein, mit seinem linken, leicht angewinkelten stützt er sich auf dem steinigen Erdboden ab. Sein muskulöser, in helles Licht getauchter und von fünf Pfeilen durchbohrter Körper ist bis auf ein aus einem weißen, faltenreichen Tuch bestehenden Lendenschurz entblößt und – vom Betrachter aus gesehen – etwas nach rechts geneigt. Insgesamt wirkt der Körper etwas schwerfällig und gedrungen, die Pfeile scheinen ihm nichts anhaben zu können. Sebastians linker Arm ist hinter seinem Rücken, sein rechter am Handgelenk über seinem Kopf an einem Baumstamm gefesselt, wodurch die einem c-förmigem Schwung nachvollzogene Haltung des Körpers betont wird. Auch der sich vom dunklen Hintergrund kaum abhebende Baumstamm nimmt, zum Körper des Heiligen beinahe parallel verlaufend, dieses Kompositionsmotiv auf. Betont der Körper somit die rechte Hälfte des Bildes, so ist die Haltung des Kopfes und die Blickrichtung des Sebastian dieser Bewegung entgegengewandt. Sein rundliches, im Ausdruck kindlich weich wirkendes, aber trotzdem vom Leiden gezeichnetes Gesicht, das von kurzen, leicht gewellten dunklen Haaren gerahmt wird, richtet seine gequält blickenden Augen auf die linke obere Bildhälfte, wo sich auf einer in helles Licht getauchten Kumulation von Wolken, die geradezu eine Verbindungslinie bzw. Brücke zwischen beiden schaffen, ein in hellroten und weißen Tüchern gewandeter Engel befindet. Dieser blickt zu Sebastian herunter und hält als Zeichen des Martyriums und des Sieges des Christentums in seiner Rechten einen Palmzweig, in seiner Linken einen Lorbeerkranz. Zu Füßen des Heiligen bauscht sich in der Form eines Dreieckes sein zinnoberroter Mantel; darunter befinden sich die verschiedenen Attribute seines Martyriums: links ein Schild, ein Bogen, ein Pfeilköcher und ein Helm mit Federbusch, rechts eine an einen kantigen Stein gelehnte Hellebarde. Links und rechts des Sebastian sehen wir im Dunkel des Hintergrundes Soldaten in antiken Gewändern, die die Hinrichtung bereits hinter sich gebracht haben und in eine Auseinandersetzung mit anderen Christen – eine Figur am rechten Bildrand trägt einen mit einem Kreuz bekrönten Stab – verwickelt scheinen. Insgesamt gestaltete Schillinger das Gemälde in einem warmen und – bis auf wenige erleuchtete Stellen – dunklen Kolorit.

Für das Schema der Komposition wählte Schillinger einen einfachen und einleuchtenden Aufbau. Zum einen teilte er das Geschehen fast genau in der Mitte des Gemäldes in eine (untere) irdische und eine (oberere) himmlische Ebene, die durch die Engel bzw. kriegerischen Soldaten charakterisiert werden. Zum anderen durchbricht Sebastian diese beiden Ebenen; mit seinen Beinen steht er noch auf der Erde, dem Ort seines Leidens und Martyriums. Sein Oberkörper aber ragt sozusagen in den Himmel, den Ort der Erlösung und Überwindung seines Leidens. Unterstützt wird diese Aussage durch den Baum, an den der Heilige gefesselt ist. Er durchschneidet ebenfalls beide Bildhälften und steht so als Symbol für den Baum des Lebens und des Paradieses. Durch diese Komposition, die die Mittel-

achse des Bildes betont, erreicht Schillinger aber auch, daß in der Darstellung das Moment der Bewegung abgeschwächt wird.

Die besonderen künstlerischen Gestaltungsmittel, die Schillinger bei seinem »Sebastian« einsetzt, zeigen ihn als einen Künstler, der dem Hochbarock noch tief verwurzelt ist. Das ausgeprägte Chiaroscuro, das Schillinger hier verwendete, erinnert an Caravaggio (1573–1610), einen Künstler, der die Hell-Dunkel-Malerei zu höchster Ausbildung gebracht hatte, und dessen Kunst epochemachende Wirkung auf den gesamten europäischen Barock hatte³⁵³. Typisch für ihn ist sein theatralischer Einsatz von Licht und Schatten, wobei er gewöhnlich das Licht als »grelle Scheinwerfer«, das meist aus einer einzigen, links oben befindlichen Quelle kam, einsetzte. Dadurch werden die Figuren, die sich häufig ganz im Bildvordergrund befinden, hart gegen dunkle Schatten abgesetzt. Der Hintergrund dagegen ist oft in ein unheimliches Dunkel getaucht. An diesem Schema hat sich offensichtlich auch Schillinger orientiert. Ebenso muß man in diesem Zusammenhang auch Rembrandt (1606–1669) nennen, der die letzten Möglichkeiten dieser Hell-Dunkel-Malerei entwickelte und insbesondere in der biblischen Historienmalerei damit eine neue Intensität des Ausdrucks erreichte. In diesem Zusammenhang ist interessant, daß Schillingers Biograph Juncker in seiner Gemäldesammlung einen Sebastian besaß, der »aus der niederländischen Schule, wo nicht von Rembrandt selbst«³⁵⁴ gemalt war. Die Beschreibung dieses Gemäldes, das in vielen Details mit dem Schillingerischen übereinstimmt, läßt die Schlußfolgerung zu, daß der Öhringer Künstler dieses kannte und als Anregung oder gar als Vorlage für sein Berlichinger Altarblatt verwendete.

Aber auch seine Lehrzeit in Ludwigsburg scheint in Schillingers Altarblatt deutliche Spuren hinterlassen zu haben. So erinnert die Gestaltung des Gesichtes des Sebastian an ähnliche Darstellungen des vielfach in Ludwigsburg tätigen Carlo Carlone (1686–1775)³⁵⁵. Ferner lassen sich auch Parallelen zu Werken seines Lehrers Giosuè Scotti entdecken. In Scottis Altarblatt »Das Martyrium des heiligen Mauritius«, das sich im Münster in Zwiefalten befindet, ist die Partie des Oberkörpers des den Mauritius enthauptenden Mannes ganz ähnlich ausgebildet wie bei Schillingers Sebastian. Auf dem entblößten und muskulösen Oberkörper zeichnet sich in Bauchhöhe ein Schatten in Form eines Ovals ab. Der Mantel des Mauritius fällt ähnlich dreiecksförmig wie beim Sebastian. Auch besitzen beide Figuren gleichartige nach oben blickende, jugendliche und rundlich wirkende Gesichter. Und auch die Wolkenpartie mit den Engeln, die sich hinter Mauritius zum Himmel hoch zieht, erinnert an Schillingers Berlichinger Altarblatt. Scotti allerdings verwendet sehr viel hellere und lichtere Farben und vermeidet die Chiaroscuro-Gestaltung seines Schülers.

353 F. Baumgart: Caravaggio. Kunst und Wirklichkeit, 1955; H. Hibbard: Caravaggio, 1983.

354 Kretschmer, S. 1068.

355 Carlone malte u. a. das Deckengemälde in der Ludwigsburger Schloßkirche und das Deckengemälde in der Ahnengalerie des Schlosses: Telse Lubitz: Studien zu Carlo Carlone, Kiel 1989.

Ein Blick auf weitere Darstellungen des Sebastian im 18. Jahrhundert soll schließlich die Betrachtung des Schillinger-Gemäldes abrunden. Im Marienmünster zu Dießen am Ammersee befindet sich ein 1739 entstandenes Gemälde der »Marter des heiligen Sebastian« von Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770), dem Hauptmeister des venezianischen Spätbarock und bedeutendsten europäischen Maler des 18. Jahrhunderts. Ganz anders als Schillinger gestaltete Tiepolo die Szene in hellen und lichten Farben und setzt sie in eine italienisch anmutende Landschaft. Der elegant geschwungene Körper des Sebastian vermittelt einen Ausdruck der Leichtigkeit. Trotz der hohen künstlerischen Qualität wirkt jedoch das Leiden des Sebastian nicht wahrhaftig und verinnerlicht, sondern vielmehr theatralisch und gespielt. Gemeinsamkeiten entdeckt man in den Werken der beiden Künstler in keinem Punkt, weder in der Komposition noch in der Ausführung des Themas. Ein weiteres bekanntes Gemälde, das Sebastian zum Gegenstand der Darstellung hat, ist Paul Trogers (1698–1762) Ölbild von 1746³⁵⁶. Er zeichnet nicht den jugendlichen Helden barocker Darstellungen, sondern einen sterbenden Menschen, der keine Heilsgewißheit ausstrahlt, vielmehr qualvoll leidet. Durch das Chiaroscuro erfährt der Ausdruck des Sebastian eine enorme Steigerung, der Betrachter leidet geradezu mit. Zwar greift auch Schillinger auf das Hell-Dunkel zurück, doch sind die Ergebnisse beider Maler recht unterschiedlich, da die Intention, mit der es angewandt wurde, verschieden ist. So fällt im Vergleich zu Trogers Altarblatt auf, daß in Schillingers Darstellung die Verinnerlichung und die Intensität des Leidens des Sebastian nicht überzeugend zur Geltung gebracht ist.

4.2.4 Das Landschaftszimmer im Schloß in Öhringen

Die Tapetenmalereien im sogenannten Landschaftszimmer im zweiten Stockwerk des Öhringer Schlosses bilden zweifelsohne das Hauptwerk Schillingers, da diese fünf Bilder an Qualität und Größe (sowohl in bezug auf den Umfang als auch auf die Maße) seine übrigen erhaltenen Arbeiten übertreffen.

Die Entstehungszeit dieser Gemälde zu datieren, erweist sich aufgrund der äußerst spärlichen Überlieferung der Archivalien zum Öhringer Schloß als recht schwierig³⁵⁷. In der Literatur wurde bisher die Annahme vertreten, daß die Malereien im Zuge der Neugestaltung der Innenräume im Jahr 1782 entstanden seien³⁵⁸. Das scheint zwar naheliegend, da Schillinger damals ebenfalls an den Umbauarbeiten beteiligt war³⁵⁹, doch spricht einiges gegen diese Meinung.

356 Paul Trogers Gemälde »Der heilige Sebastian und die Frauen« befindet sich im Österreichischen Barockmuseum im Unteren Belvedere in Wien: *Wanda Aschenbrenner, G. Schweighofer*: Paul Troger, Leben und Werk, 1965; *Christl Wolf*: Paul Trogers Zeichnungen und Graphik, Diss. Wien 1971.

357 Im Jahr 1896 wurden fast alle Rechnungen, die im Zusammenhang mit dem Öhringer Schloß standen, verkauft und vernichtet. Zwar fertigte Joseph Albrecht noch auf der Grundlage des vorhandenen Aktenmaterials 1830 eine Baugeschichte des Öhringer Schlosses an, der auch zu entnehmen ist, daß der Umbau im Jahr 1782 den Fürsten 24000 fl. kostete, doch hält er seinen Bericht für das 18. Jahrhundert äußerst knapp und erwähnt keinerlei Einzelheiten zur künstlerischen Ausstattung. »Das fürstliche Schloß zu Öhringen und seine Umgebungen, aktenmäßig dargestellt von Albrecht 1830« (HZAN, Gem. Hausarchiv Nachlaß J. Albrecht [274]).

358 *Fleck*: Burgen und Schlösser in Nordwürttemberg, S. 200; *Ders.*: Öhringer Schloß, S. 143.

359 Schillinger malte offensichtlich für das Schlafzimmer und das Speisezimmer Supraporten.

Angesichts der Bedeutung dieser Tapetenmalereien hätte sie wohl auch Karl Ludwig Juncker, dem die künstlerische Ausgestaltung des Öhringer Schlosses vertraut war, wie seine Erwähnung von Schillingers dort befindlichem Plafond einer Götterversammlung nahelegt, in seinem 1789 erschienenen Bericht genannt, wenn sie zu diesem Zeitpunkt schon existiert hätten³⁶⁰. Auch der Auftraggeber selbst, der Öhringer Fürst Ludwig Friedrich Carl, erwähnt diesbezüglich in seinem detailgenau geführten Schreibkalender des Jahres 1782 nichts³⁶¹. Ein anderer Gesichtspunkt, der bei der Datierung der Tapetenmalereien hilfreich ist, sind die von Schillinger benutzten Vorlagen, auf die im folgenden wesentlich genauer eingegangen werden soll. Es handelt sich um Kupferstiche aus Saint-Nons »Voyage pittoresque«³⁶², die er konkret in einem Fall, der Darstellung des Serapis-Tempels, in eine große farbige Gouache umsetzte (Abb. 12 und 13). Daß diese Vorlage aus dem 1782 erschienenen zweiten Band des Werkes stammt, besagt lediglich, daß die Tapetenmalereien keineswegs früher entstanden. Bei den anderen seiner Bilder im Landschaftszimmer scheint er, wie im folgenden noch zu erwähnen sein wird, zumindest Anleihen aus den später erschienenen Bänden der »Voyage pittoresque« verarbeitet zu haben. Eindeutigere Aufschlüsse zur Datierung könnte man allerdings nur dann gewinnen, wenn bekannt wäre, wann der Öhringer Fürst das fünfbandige Werk anschaffte, was ja keineswegs unbedingt im Jahr seines Erscheinens geschehen sein muß; doch das kann man aufgrund fehlender Rechnungen nicht mehr ermitteln.

All diese Aspekte sprechen eher für eine Datierung der Gemälde des Landschaftszimmers in die 1790er Jahre, zumal da 1794 neuerliche Umbauarbeiten durchgeführt wurden³⁶³. Zwar ist nicht davon auszugehen, daß Schillinger seine großen Bilder an Ort und Stelle im Schloß selbst fertigte, doch mußte für die Befestigung und Anbringung der Leinwandbespannungen jedenfalls der ganze Raum ausgeräumt werden, was im Zuge von größeren Umbauarbeiten eher denkbar erscheint. Landschaftsräume mit bemalten Wandbespannungen in Schlössern sind im 18. Jahrhundert insbesondere in Deutschland und Österreich außerordentlich zahlreich³⁶⁴. Sie befanden sich in erster Linie in den nicht der Repräsentation dienenden Gesellschaftszimmern und Salons und nicht in den Prunkräumen. Entwicklungsgeschichtlich gehen diese bemalten Wandbespannungen, die erstmals Ende des 17. Jahrhunderts am Hofe Ludwig des XIV. in Frankreich auftauchen, auf die früher verwendeten Gobelins zurück³⁶⁵, an deren Stelle man sie vor allem dort findet, »wo die Mittel zur Innenraumgestaltung nicht unbegrenzt waren«³⁶⁶, was man sicher auch vom Öhringer Hof sagen kann. Jedoch wurden sie auch

360 Juncker, S. 126.

361 HZAN, Schreibkalender Ludwig Friedrich Carl, 1782 (unverzeichnet).

362 Richard Saint-Non: Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile, Bd. 3, 1782.

363 Der Landkreis Öhringen, Bd. II, S. 14.

364 Roethlisberger: Räume mit Landschaftsdarstellungen, S. 248.

365 Aldrian: Bemalte Wandbespannungen, S. 14.

366 Aldrian: Bemalte Wandbespannungen, S. 14.

deshalb immer stärker bevorzugt, da die Möglichkeiten der Darstellungen und damit der Originalität bei gemalten Bespannungen wesentlich größer waren als bei den gewobenen Gobelins. Thematisch orientierte man sich zunächst eng an den Webteppichen, seit 1750 wurden Darstellungen von Jagd- und Genreszenen bevorzugt und Ende des 18. Jahrhunderts spielten klassizistische Landschaften mit architektonischem und figuralem Beiwerk, eingeteilt in klare Felder, wie wir sie auch im Öhringer Landschaftszimmer sehen, die größte Rolle. Ausgangspunkt der Abwendung von den mit Ornamenten, Spiegeln, Stuck und Vergoldungen überladenen Rokokoräumen bildete die auch in der Kunst Rationalität fordernde Aufklärung, eine durch die Ausgrabungen im 18. Jahrhundert in Pompeji (1711) und Herculaneum (1748) und durch Winckelmanns und Mengs Schriften verstärkte Antikenbegeisterung sowie ein starkes allgemeines Naturgefühl, wie es Rousseau mit seinem »Zurück zur Natur« auf eine Formel gebracht hatte. Gerade diese »Naturesentimentalität« ist bezeichnend für alle Landschaftszimmergestaltungen des späten 18. Jahrhunderts³⁶⁷.

Auf Schillingers Tapetenmalereien des Öhringer Landschaftszimmers treffen diese allgemeinen Klassifizierungen ebenfalls zu. Da auf seine Landschaftsbilder bereits in den vorigen Kapiteln ausführlich eingegangen wurde, sollen hier nur Anmerkungen zu motivischen Eigenheiten der fünf Gemälde folgen. Auffallend ist die Dominanz der Ruinendarstellungen gegenüber der eigentlichen Landschaft. Die architektonischen Elemente füllen den Bildvorder- und Hintergrund, während Bäume und Sträucher nur spärlich und zumeist im Hintergrund der Kompositionen vorhanden sind. Die Parallelen zu den Werken des französischen Malers Hubert Robert (1733–1808), der sich auf die Darstellung von Ruinen spezialisiert hatte, und dessen Gemälde auf seine Zeitgenossen wesentlichen Einfluß hatten, sind hier deutlich zu sehen. Verbreitung fanden seine Bilder unter anderem durch Saint-Nons »Voyage pittoresque«, für die er etliche Ansichten der Gegend um Neapel lieferte. In diesem Stichwerk ist der Verknüpfungspunkt zwischen der Kunst des französischen und den Werken des Öhringer Malers zu finden. Durch seine dort abgedruckten Ansichten nahm Robert indirekt Einfluß – der einen ganz konkreten Niederschlag in einer der Tapetenmalereien des Landschaftszimmers des Öhringer Schlosses findet – auf das künstlerische Schaffen Johann Jacob Schillingers. Es handelt sich um die Ansicht eines Rundtempels (Abb. 12), als dessen Vorlage Schillinger, wie eingangs erwähnt, die Abbildung des Serapistempels von Pozzuoli verwendete (Abb. 13)³⁶⁸. Der Öhringer Maler hielt sich dabei exakt an die Vorlage: Bewuchs der ruinösen Kassettenkuppel, Anordnung der Säulen und steinernen Frauenstatuen, ja sogar die Faltenwürfe in deren Gewand übernahm er genau. Verändert hat Schillinger lediglich den Bildausschnitt: Während Hubert die Gesamtanlage zeigt, wählt Schillinger nur das einem Rundtempel ähnliche Brunnenhaus und damit das effektivste Motiv der Komposition.

367 *Börsch-Supan*: Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, S. 306.

368 Vgl. hierzu auch: *Hubert Burda*: Die Ruine in den Bildern des Hubert Robert, München 1967, Abb. 40.

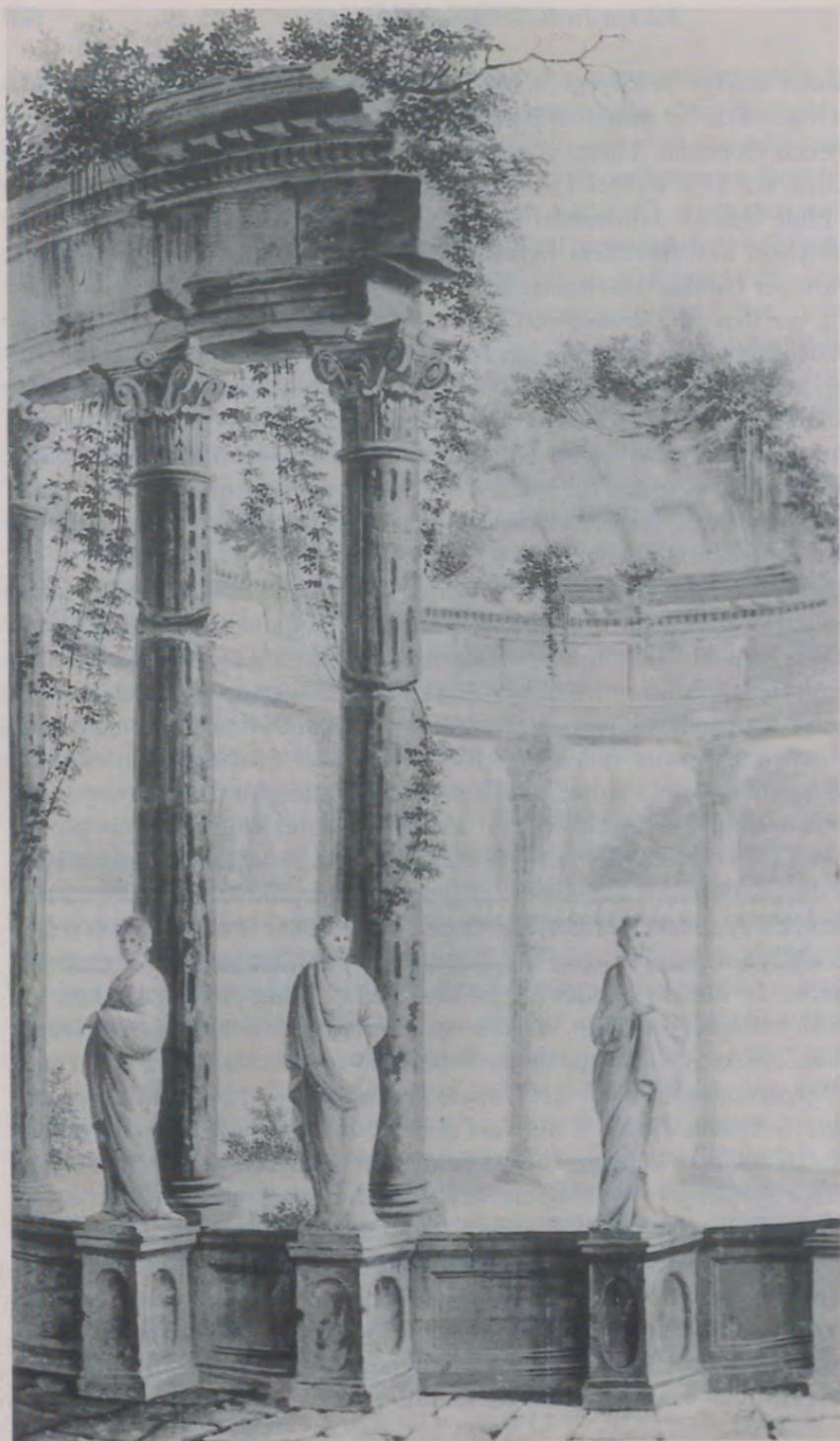


Abb. 12 Der Serapistempel von Pozzuoli; Gouache auf Leinwand
(Wandbespannung im sogenannten Landschaftszimmer des Öhringer Schlosses)



Abb. 13 Der Serapistempel von Pozzuoli (Ausschnitt). Aus: Saint-Non, Richard: Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile. Bd. II. Paris 1782

Auch andere, nicht von Hubert stammende Motive aus der »Voyage Pittoresque« beeinflussten den Öhringer Maler, wenn er sie auch im Stile eines Capriccios phantasievoll veränderte und neu zusammenkomponierte. Bei der Ansicht des Theaters von Taormina scheint ihm der mit einer Kassettendecke überwölbte Torbogen und die sich anschließenden, vor eine mit Nischen versehenen Wand vorgelagerten Säulenstellungen inspiriert zu haben. In zwei seiner Darstellungen griff er dieses Motiv etwas abgewandelt wieder auf³⁶⁹. Drei andere Landschaftsblätter, die »Ansicht von Astroni«, »Die Eliseischen Felder« und der »See von Proserpina«, könnten aufgrund ihrer sehr skizzenhaften Ausführung und ihrer detailgenauen Übernahme aus der »Voyage pittoresque« ebenfalls Entwürfe für die Tapetenmalereien des Landschaftszimmers gewesen sein, die jedoch nicht realisiert wurden. Vielleicht waren sie aber auch Entwürfe zu Supraporten, wofür der tief und in der Entfernung liegende Standpunkt des Betrachters, die mittels eines fast geschlossenen Kreisschemas zugunsten einer Bildtiefe überführte Breiten- und Vertikaldimension der Bilder sowie die »flächenhafte Auflösung der Gegenstände«³⁷⁰ spräche. Nach diesem Kompositionsschema gestaltete auch der Stuttgarter Maler Adolf Friedrich Harper seine zahlreichen Supraporten mit Landschaftsmotiven³⁷¹. Kompositorisch erinnern die fünf Gemälde des Landschaftszimmers ferner stark an die in Preißlers Zeichenbüchern vorgegebene Anleitung, aus verschiedenen Versatzstücken eine Landschaft zu arrangieren. Insbesondere das Bild 14, mit seiner Vermischung antiker Ruinenarchitektur und an deutsche Bauernhäuser erinnernden Gebäuden im Hintergrund, scheint unmittelbar von Preißlers Ideen beeinflusst. Auch die mehrmalige Wiederholung einzelner Motive – so beispielsweise des Motivs einer Amphore auf einem Podest oder eines Obeliskens – bestätigen dies. Schillinger waren ja solche Zeichenbücher, die er auch für seinen Zeichenunterricht anschaffen ließ, vertraut.

Daß Schillinger in so großem Maß auf Vorlagen zurückgriff, soll seine Leistung, die ja auch darin bestand, einer zeichnerischen Vorlage farbige Gestalt zu verleihen, keineswegs schmälern. Die farbliche Umsetzung und die pittoreske und effektvolle Anordnung der Ruinen, der Trümmer, der Vegetation und der Staffagefiguren ist durchaus gelungen. Vielmehr ist eine solche Schaffensweise symptomatisch für das 18. Jahrhundert, in welchem in der gesamten künstlerischen Dekoration – insbesondere bei Wandbespannungen – Kupferstiche eine nicht zu unterschätzende Vorbildfunktion hatten³⁷². Das Können eines Malers zeigte sich darin, wie strikt er sich an diese Vorlage hielt oder sie in freier Art verwertete.

369 Die Darstellung des Theaters von Taormina befindet sich im 1785 erschienenen 5. Band des Saint-Non'schen Werkes, was ebenfalls für eine Datierung der Tapetenmalereien um 1790 spräche.

370 Becker: Arkadische, heroische, schwäbische Landschaften, S. 246–247.

371 Becker: Arkadische, heroische, schwäbische Landschaften, S. 247, Abb. 181 und 182.

372 Vgl.: Aldrian: Bemalte Wandbespannungen, S. 29–34; sie nennt hierzu eine Vielzahl von Beispielen.



Abb. 14 Antike Tempelruinen mit Dorf im Hintergrund; Gouache auf Leinwand
(Wandbespannung im sogenannten Landschaftszimmer des Öhringer Schlosses)

Verallgemeinert man das Beispiel Schillingers für Hohenlohe, so zeigt sich hier einerseits deutlich die Arbeitsweise der (kleineren) Künstler, denn gestochene Vorlagenblätter waren in jeder Werkstatt vorhanden, andererseits, daß durch die Vermittlung der Stiche auch Kompositionen der großen Maler des 18. Jahrhunderts Eingang in die »Provinz« fanden.

4.2.5 Kirche St. Martin in Orendelsall

Der kleine Ort Orendelsall (Gemeinde Zweiflingen, Landkreis Künzelsau) – er zählte 1806 gerade einmal 143 Einwohner³⁷³ – gehörte seit Ende des 16. Jahrhunderts zur Herrschaft Hohenlohe und war zur Zeit Schillingers im Besitz des Ludwig Friedrich Carl von Hohenlohe-Oehringen. Dieser ließ seit 1791 die Kirche in der heutigen Form errichten. Eingeweiht wurde der Bau am 3. November 1793. Archivalisch belegt sind in diesem Zusammenhang auch drei Arbeiten Johann Jacob Schillingers, der »Gemälde in die drei Schilde an der Kanzel [malte], wofür er 16 Gulden und 15 Kreuzer« sowie Naturalien erhielt³⁷⁴.

Die drei Ölgemälde, die die Geburt, die Grablegung und die Auferstehung Christi (Abb. 15) zum Thema haben, gehören zu Schillingers interessantesten Werken, da sie Schlüsse auf seine Lehrzeit bzw. künstlerischen Vorbilder zulassen.

Das Gemälde der Geburt Christi befindet sich – von vorn gesehen – an der linken Seite der Kanzel. Die Darstellung bezieht sich auf folgendes Geschehen: Die schwangere Maria und Joseph reisten infolge einer Volkszählung in ihre Heimat nach Bethlehem, wo Maria ihren Sohn gebar, ihn in Windeln wickelte und in eine Futterkrippe legte, da sie keine Herberge gefunden hatten³⁷⁵. In Schillingers Bild wird fast die ganze rechte Seite von der Figur des Joseph eingenommen, der mit einer dunkelbraunen Tunika und einem roten Mantelpallium bekleidet ist, das in Höhe der Taille in reichen Falten herabfällt und den Boden berührt. Er ist in sitzender Haltung wiedergegeben, seine Hände sind zum Gebet gefaltet und sein Kopf und sein Blick in die Höhe gerichtet. Er wird als alter, bärtiger Mann mit schütterem Haar gezeigt, wie es in seiner Heiligenlegende berichtet wird. In einer Höhe mit Joseph befindet sich auf der linken Hälfte des Gemäldes Maria, eine junge, fast kindlich wirkende Frau, die über ihrem dunklen Kleid ein blaues, kopfbedeckendes Gewand trägt. Da sie hinter der – bildparallel und in Längsansicht dargestellten – mit Stroh ausgelegten Krippe mit dem Christuskind sitzt, kann man nur ihren Oberkörper sehen. Ihre Augen sind beinahe geschlossen, ihren Kopf neigt sie zu dem Neugeborenen hinab. Einen Zipfel ihres Gewandes hebt Maria fürsorglich über das Kind, als wolle sie es vor Kälte oder Wind schützen. Ihre Gestik und ihr Gebaren lassen sie als liebevolle, ihr Kind behütende Mutter erscheinen. Das Kind selbst, das in helle Tücher gewickelt ist, schaut zu seiner Mutter hinauf. Fast im Dunkel der Nacht verschwindend, ist am linken Rand des Bildes ein Stall angedeutet, in dem eine Kuh zu erkennen ist. Durch die Anordnung der Figuren erreicht Schillinger eine Dreieckskomposition, die der Szene Geschlossenheit und Ruhe verleiht. In der Farbgebung ist der Öhringer Künstler, wie schon bei seinem Berlichinger »Sebastian«, noch ganz an barocken Vorbildern orientiert. In das beherrschende Dunkel werden nur wenige helle Schlaglichter gesetzt: Außer dem Kind und dem Gesicht Mariens leuchtet ein heller Streifen am

373 Der Landkreis Öhringen, Bd. II, S. 458.

374 Rauser, Friederich: Zweiflinger Heimatbuch, S. 35.

375 Nach Lukas 2, 1–7.

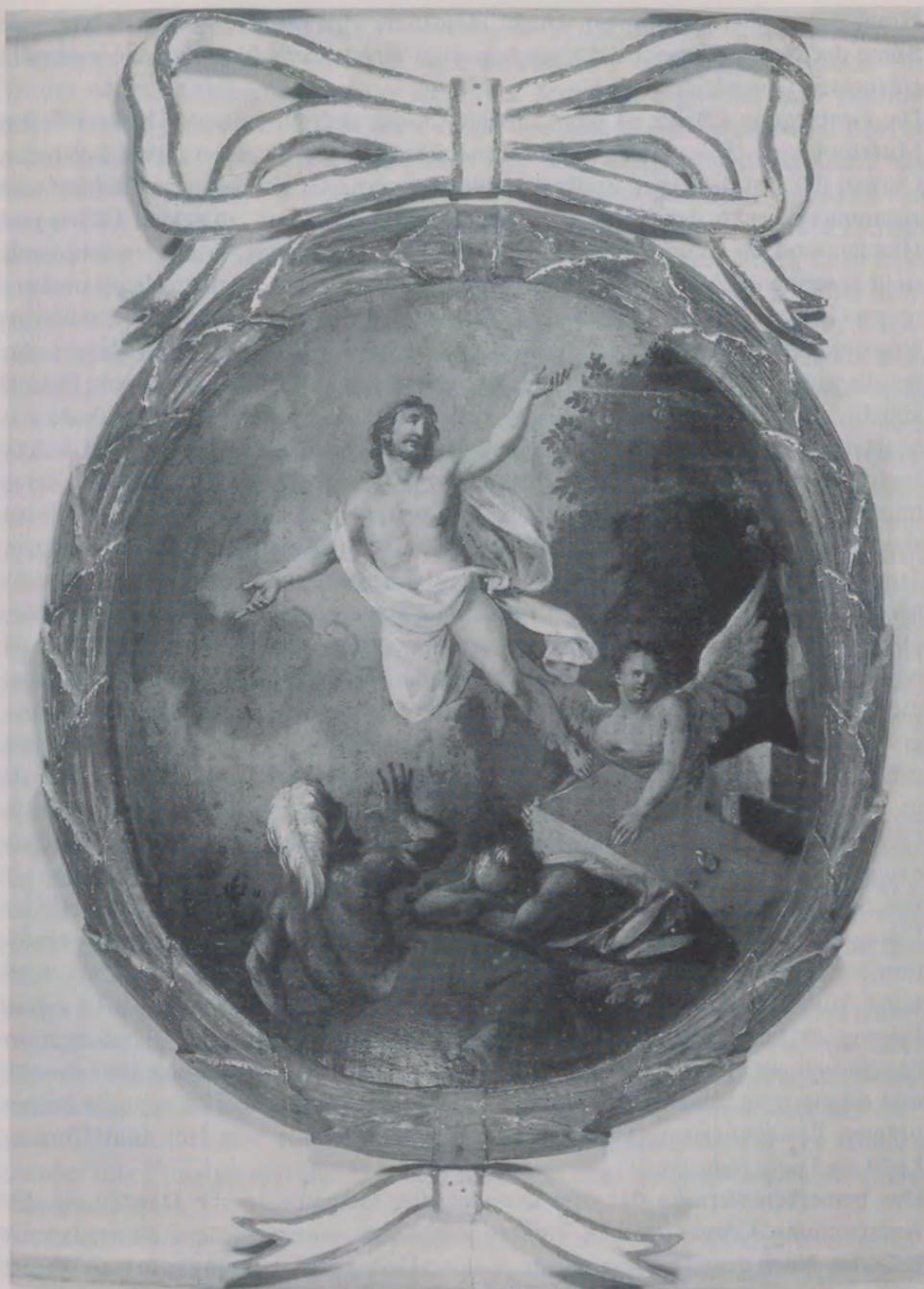


Abb. 15 Die Auferstehung Christi, 1793; Öl auf Holz (Gemälde im Kanzelschild der Kirche St. Martin in Orendelsall)

Himmel, der diesen zu teilen scheint. Dadurch wird die fast alltäglich wirkende Szene der Normalität entrückt, sie bekommt einen feierlichen, beinahe weihevoll entrückten Charakter.

Die Grablegung Christi ist das Gemälde an der rechten Seite der Kanzel³⁷⁶. Im Mittelpunkt der Darstellung befindet sich der in fahles Licht getauchte Leichnam Christi, der fast die ganze Breite des Bildes einnimmt. Sein Körper ist schlaff und zusammengesackt, der Kopf ist leblos zur Seite gesunken, an seinen Füßen und Händen sind die Wundmale seines Martyriums zu sehen. An seinem Kopfende steht Joseph von Arimathia, ein bärtiger, älterer Mann mit lichtem Haar und mit rotem Gewand bekleidet; er trägt Christus an den Schultern, um ihn mit Hilfe des Nikodemus in den Steinsarg zu legen. Der Sarg ist als einfacher Quader dargestellt, der diagonal weit nach links in den Hintergrund ragt, wo er sich kaum vom Dunkel abhebt. Vor dem Sarkophag liegen neben ein paar Steinen die Attribute des Martyriums Christi: die Dornenkrone und drei Nägel. Nikodemus befindet sich in leicht gebeugter Haltung am Fußende, wo er unterhalb der Knie Christi Beine umschlingt und mit seiner linken Hand auch das Leichentuch festhält. Er ist ebenfalls als alter Mann dargestellt, weißhaarig und bärtig. Über seiner blauen Tunika trägt er ein rotes, gegürtetes Gewand. Die Charakterisierung seines Gesichtes erinnert stark an die Aposteldarstellungen Schillingers in der Döttinger Kirche, obwohl der Kopf des Nikodemus keinem von diesen vollständig gleicht. Obwohl Nikodemus und Joseph den Leichnam Christi in ihren Händen tragen, scheint dieser doch eher zu schweben. Zwischen der Gruppe und im Dunkel des Hintergrundes fast verschwindend, befindet sich Maria; sie ist in Kleidung und Aussehen wie auf dem Gemälde der Geburt Christi charakterisiert. In ihren Händen, die sie in die Höhe hebt, hält sie ein Schweiß Tuch, ihren Kopf neigt sie zum Leichnam Christi. In der Dunkelheit des Hintergrundes sind Hügel und Sträucher angedeutet.

Bei dieser Darstellung orientierte sich Schillinger an den Berichten der vier Evangelien und an der bis ins frühe Mittelalter zurückzuverfolgenden Bildtradition, wonach Joseph von Arimathia, Nikodemus und andere Anhänger Christi, so seine Mutter Maria, den Leichnam am Abend des Kreuzigungstages in einem Felsengrab bei Golgotha bestatten. Die Gestaltungsmittel, die Schillinger in diesem wie auch den beiden anderen Gemälden einsetzt, sind noch ganz barock und erinnern an seinen Berlichinger »Sebastian«. Typisch hierfür sind die ausgeprägten Bewegungen aller Figuren sowie die Verteilung von Hell und Dunkel, Licht und Schatten.

Das bemerkenswerteste der drei Orendelsaller Gemälde ist die Darstellung der Auferstehung Christi, welche sich in der Mitte vorn auf dem Kanzelkorpus befindet. Nach dem Tod Jesu wurde von den Hohenpriestern am Grab eine Wache aufgestellt, weil sie befürchteten, der Leichnam könne von Anhängern Jesu geraubt werden, damit diese behaupten könnten, Christus sei von den Toten

376 Vgl.: Matth. 27, 59–61; Mark. 15, 42–47; Luk. 23, 50–56; Joh. 19, 38–42.

auferstanden³⁷⁷. Später kam die Vorstellung dazu, daß die Wächter, bestürzt vom Glanz des auferstandenen Christus, zu Boden fielen oder das Weite suchten.

In der oberen lichterem Bildhälfte ist in der Mitte die Figur des zum Himmel schwebenden Christus zu sehen. Seine Arme sind ausgebreitet, sein rechtes Bein ist angewinkelt, während er mit dem linken Fuß noch den Grabstein berührt, von dem er sich geradezu abzustoßen scheint. Sein Blick und sein Kopf, umgeben von einem Glorienschein, ist gen Himmel gerichtet. Um seine Lenden, seinen rechten Oberschenkel und Arm ist ein weißes Tuch geschlungen, dessen langes Ende links neben seinem Körper flattert. In der unteren Hälfte des Bildes befindet sich, regelrecht einen Gegenpol zum aufschwebenden Christus markierend, ein Wächter. Er wendet dem Betrachter den Rücken zu, während er – wohl gerade aus dem Schlaf aufgeschreckt – in noch halb liegender Position seinen rechten Arm abwehrend und Schutz suchend Christus entgegenstreckt und sich mit seinem linken Arm und ebenso mit seinem rechten angewinkelten Bein am Boden abstützt. Bekleidet ist dieser Wächter mit einem um den Unterkörper geschlungenen roten Mantel, einem (kaum zu erkennenden) Brustpanzer und einem Helm mit Federbusch. Dahinter befindet sich ein noch schlafender Wächter in blauem Gewand, der seinen Kopf auf die verschränkten Arme gelegt hat. Er hat von dem Geschehen noch nichts bemerkt. Hinter diesen beiden Wächtern ist rechts schräg im Bildmittelgrund der Grabstein dargestellt, dessen Ende von einem Engel gehalten wird. Im Dunkel des Hintergrundes hebt sich das Strauchwerk kaum ab, auch die Felsenhöhle – Christi Grab soll der Legende nach aus einem Felsen gehauen worden sein – am rechten Rand des Bildes ist nur angedeutet.

Der Typus, bei der Auferstehungsszene Christus schwebend darzustellen, hatte sich seit dem 14. Jahrhundert in der italienischen Kunst entwickelt und wurde schließlich für die manieristische, besonders aber für die barocke Kunst nördlich der Alpen maßgeblich. Im 18. Jahrhundert allerdings wurde diese Darstellung wieder vom mittelalterlichen Typus mit dem auf dem Sarg stehenden Christus verdrängt³⁷⁸. Wie schon in anderem Zusammenhang mehrfach erwähnt, griff der Öhringer Künstler bevorzugt auf barocke Vorbilder zurück.

In der Komposition strebte Schillinger eine Zweiteilung des Bildes in eine obere und untere Hälfte an, die er mit dem fahl leuchtenden Körper Christi und dem lichterem Himmel einerseits sowie dem verlassenen Grab mit den Wächtern andererseits markierte. Himmel und Erde werden durch die Gegensätze hell und dunkel, durch die schwebende und liegende Figur, durch Betonung des Hintergrundes mit Christus und des Vordergrundes mit dem aufgeschreckten Wächter charakterisiert.

Das Interessante an Schillingers Orendelsaller »Auferstehung« ist, daß diese einen Hinweis auf die zwar schon bei Juncker erwähnte, aber anhand der Archivalien

377 Matthäus 27, 62–66.

378 Aurenhammer, Bd. I, S. 246/247. Aurenhammer erwähnt hier beispielsweise die Darstellungen von Martin Knoller in der Stiftskirche Neresheim oder sein Altarbild in Gries bei Bozen sowie Januarius Zick Handzeichnung in der Kunstakademie in Düsseldorf.



Abb. 16 Nicolas Guibal: Der Erlöser (Ausschnitt aus dem Deckengemälde der Schloßkapelle auf der Solitude), 1766

nicht nachweisbare Lehrerschaft des Stuttgarter Hofmalers Guibal liefert. Vergleicht man nämlich das Gemälde des Öhringer Hofmalers mit dem 1766 von Nicolas Guibal fertiggestellten Deckenbild der Schloßkapelle auf der Solitude (Abb. 16), das dasselbe Sujet zum Inhalt hat, findet man instruktive Parallelen zwischen beiden Bildern. Am auffälligsten ist die fast gleiche Ausführung der Christusfigur: Haltung des Körpers, die ausgebreiteten Arme, die Stellung der Beine, die Haltung des Kopfes, selbst Details wie die Frisur, den Glorienschein und die Drapierung des weißen Tuches übernahm Schillinger von diesem gut fünfundzwanzig Jahre früher entstandenen Bild fast detailgenau. Auch an der von Guibal gewählten Komposition orientierte sich Johann Jacob, wenngleich er die Zahl der Figuren aufgrund des beschränkten Platzes, der ihm mit dem Kanzelschild zur Verfügung stand, reduzierte. Daher ließ er auch die im obersten Drittel des Guibalschen Gemäldes dargestellten Figuren des Gottvaters und der Taube des Heiligen Geistes weg. Gewisse Parallelen kann man auch in dem erschrockenen Wächter des Orendelsaller Bildes und demjenigen Wächter des Deckengemäldes erkennen, der sich unten in der Mitte des Bildes befindet (Schillingers Wächter erscheint jedoch im Vergleich zu diesem spiegelbildlich). Das Vorbild für die »theatralische Gestik«, die dem Öhringer Künstler nachahmenswert erschien, hatte Guibal übrigens in der in Marmor gemeißelten Gestalt der »Donau« von der Fontana dei Fiumi auf der Piazza Navona in Rom gefunden³⁷⁹.

Abgesehen von der rein formalen Erkenntnis, daß Schillinger bei seinem Auferstehungsbild auf ein Werk Guibals zurückgriff, zeigt dieses spezielle Beispiel dreierlei: Erstens spricht diese Tatsache dafür, daß der Öhringer Hofmaler Schüler des Nicolas Guibal gewesen war und mit Skizzen oder Entwürfen zu dessen Werken vertraut war, denn da es sich bei der Schloßkapelle auf der Solitude (die außerdem vor Schillingers Lehrzeit in Ludwigsburg vollendet war) um die katholische Privatkapelle des Herzogs Carl Eugen gehandelt hatte, konnte er das Deckengemälde kaum aus eigener Anschauung kennen. Zweitens wird deutlich, daß Schillinger sich bei der Ausführung seiner Arbeiten öfters auf einen Ideenvorrat stützte, den er während seiner Lehrzeit wie auch während seines Italienaufenthaltes (was sich mangels vorhandener Skizzen oder Zeichnungen allerdings nicht untermauern läßt) – u. a. durch Kopien der sogenannten großen Meister – gesammelt hatte. Drittens zeigt sich hier, daß – gerade in diesem speziellen Beispiel wird dies recht deutlich – seine Arbeiten nicht unbedingt an dem Maßstab dessen, was in der damalige »Kunstszene« als modern und fortschrittlich galt, gemessen werden dürfen. Bedenkt man, daß Wolfgang Uhlig schon Guibals Deckengemälde als eines den barocken Traditionen verwurzeltes beurteilt, dann muß ein Gemälde dieses Typs, das ein Vierteljahrhundert später entstand, noch wesentlich »unmoderner« gewirkt haben. Allerdings muß man sich auch vor Augen halten, daß die

379 Uhlig: Nicolas Guibal, S. 92. Die Fontana dei Fiumi wurde 1648–1651 von Gianlorenzo Bernini geschaffen. Uhlig schreibt hierzu ferner: »Die Figur wurde nur etwas anders drapiert und mit einem metallblinkenden, mit Federn geschmückten Helm versehen: aus dem Flußgott war ein Grabwächter geworden.«

Gestaltung und Ausführung des Gemäldes, da es sich um ein offizielles Werk handelt, zumindest teilweise auf den Geschmack seines Auftraggebers Ludwig Friedrich Carl zurückzuführen ist.

Trotz einer gewissen Altertümlichkeit, die den drei Darstellungen anhaftet, kann man sich ohne weiteres dem Urteil Georg Dehios anschließen, der zu der Orendelsaller Kirche schreibt: »[...] die Bilder an der Kanzel von Hofmaler Schillinger aus Öhringen, gute Qualität«³⁸⁰.

4.2.6 Arbeiten für Friedrich Ludwig von Hohenlohe-Ingelfingen in Breslau

Wie bereits ausführlich erläutert, hielt sich Friedrich Ludwig von Hohenlohe-Ingelfingen infolge seiner militärischen Laufbahn kaum in seiner hohenlohischen Heimat auf, sondern einen Großteil der Zeit in Breslau, wo seit den 1780er Jahren sein Infanterieregiment stationiert war und er seit 1792 die Stelle des Gouverneurs von Breslau innehatte. Seinen Wohnsitz im Winter hatte Friedrich Ludwig in der Albrechtstraße bezogen, seinen Sommerwohnsitz in Scheitnig, einem ehemals »wenig beachtete[n] und bekannte[n] Fischer- und Gärtnerdörfchen«³⁸¹ am Rande der Stadt, das durch die nach und nach entstehenden Anlagen des Fürsten am Ende des 18. Jahrhunderts – der erste Grundstückskauf des Ingelfingers in Scheitnig fiel in das Jahr 1783 – eine ungewöhnliche Anziehungskraft gewonnen hatte. Weder über die Innenausstattungen des Palais in Breslau noch des Landsitzes in Scheitnig findet man genauere Beschreibungen. Einzig die außergewöhnlichen Anlagen in Scheitnig wurden etwas ausführlicher in der Literatur behandelt. Außer dem fürstlichen Wohnhaus befanden sich dort zahlreiche weitere Baulichkeiten³⁸². Besondere Aufmerksamkeit erregte der im englischen Stil angelegte Park und seine Ausgestaltung: Friedrich Ludwig hatte ihn, wohl unter dem Eindruck des von Winckelmann und Lessing geweckten Interesses für die antike Kunst, mit Gipsabgüssen der berühmtesten klassischen Bildwerke ausschmücken lassen³⁸³. Auch ein Rundtempel im Stil des Sbyllentempels von Tivoli, ein Motiv, das Schillinger in seinen Landschaftsbildern ebenfalls aufgriff, befand sich in dem Park.

Schillingers Arbeiten in Breslau nun finden in der Literatur keine Erwähnung, was sich allerdings auch teilweise damit erklären läßt, daß die 1804 entstandenen Malereien kaum länger als zwei Jahre, höchstens jedoch sechs Jahre am ursprünglichen Ort ihres Entstehens geblieben sind. Denn bereits bei der Belagerung Breslaus durch napoleonische Truppen vom Dezember 1806 bis Januar 1807 wurden die Häuser des Fürsten durch Artilleriebeschuß in Mitleidenschaft gezogen und durch eine Bombe die Zimmerdecken und Gemälde beschädigt; die

380 *Friedrich Piel* (Bearb.): Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg, 1964, S. 370.

381 *Wendt*: Breslauer Stadt- und Hospitallandgüter, S. 98.

382 Dazu gehörten »Stallungen und Wagenremisen, Billardhaus und Theater; eine stolze Orangerie war in dem noch heute erkennbaren Halbrund vor der Villa aufgestellt«. *Cohn*: Scheitniger Park, S. 115.

383 U. a. befanden sich unter diesen Abgüssen die medicische Venus, der Laokoon, der Mars, der Hermaphrodit, der Borghesische und der sterbende Fechter. *Cohn*: Scheitniger Park, S. 117.

»besten Sachen« hatte man vorsichtshalber schon von Scheitnig in die Breslauer Stadtwohnung gebracht. In der Wohnung in der Albrechtstraße – Friedrich Ludwig befand sich seit seiner Jenaer Niederlage im Oktober 1806 in Gefangenschaft in Öhringen – quartierten sich »etliche Herren von der Generalität« ein, in Scheitnig richtete sich Prinz Jérôme Bonaparte mit seinen Truppen seit Frühjahr sein Hauptquartier ein³⁸⁴. Dadurch nahm die Einrichtung starken Schaden. Der endgültige Verlust sämtlicher Kunstgegenstände wurde aber nicht durch diese »Nutzungen« besiegelt, sondern durch den völligen Bankrott des Fürsten. Aus einem Brief eines Gläubigers aus dem Jahr 1811 geht nicht nur hervor, daß Friedrich Ludwig *das sämtl. Mobiliare welches sich in seinen beiden Häusern auf der Albrechtstraße, als auch auf seinen Besitzungen zu Altscheitnig befindet, ohne Ausnahme so wie solches steht und liegt, sei es an Pretiosen Kunstsachen, Gemälden, Kupferstichen u. dergl. überhaupt [...] verpfändet* habe, sondern auch, daß bereits *mehrere Wagen* mit Gegenständen subhastiert oder weggeschafft worden waren³⁸⁵. Vom Schicksal der Scheitniger Baulichkeiten erfährt man, daß sie seit den 1860er Jahren alle dem Abriß zum Opfer fielen³⁸⁶.

Johann Jacob Schillinger führte 1804 einen größeren Auftrag für Friedrich Ludwigs Wohnungen in Breslau aus. Für dessen – nicht näher bestimmbare – Ausführung hielt er sich mindestens seit Juli desselben Jahres in Breslau auf. Er war zu diesem Zeitpunkt mit der Ausmalung eines Zimmers – sehr wahrscheinlich in dem im Sommer unbewohnten Stadtpalais – beschäftigt, was, wie man bestätigte, *ihm sehr viel Ehre machen* werde. Seine Arbeit fand viel Anklang, denn man bescheinigte ihm viel *Fleiß, als Geschmack und Sachkenntnis*. Auch *die hiesige Mahler gestehen gern, daß ihm kein einziger das nachmachen könne*³⁸⁷. Genauere Aufschlüsse erhalten wir aus einem Brief, den Professor Kahlert, der Hauslehrer des Erbprinzen August, Ende November 1804 an diesen schrieb³⁸⁸. Daraus geht hervor, daß Schillinger in der Breslauer Stadtwohnung mehrere Zimmer, die für den Erbprinzen, der vom Winter 1802 bis Sommer 1804 an der Universität Erlangen studierte, eingerichtet wurden, mit Wandgemälden ausstattete. Diese zeigten italienische und Schweizer Gegenden. Offensichtlich arbeitete Schillinger, wie ja bereits im Öhringer Schloß, auch hier nach Vorlagen, denn Kahlert berichtet, daß er *Schillingern [die] besten Zeichnungen [brachte], um sie in den für Sie [i. e. Erbprinz August] bestimmten Zimmer zu copieren*. Dies ist denn auch *geschehen u. die Arbeit [ist] meisterhaft gerathen*³⁸⁹. Woher sonst sollte der Öhringer Hofmaler, der selbst nie in die Schweiz gereist war, solche Gegenden gekannt

384 *Adolf Fischer*, II. Theil (1871), S. 353.

385 Der Brief, der an Fürst August (also Friedrich Ludwigs Sohn und Nachfolger) gerichtet ist, stammt von dem Gläubiger Carl Zerboni di Sposetti und ist vom 7. März 1811 datiert. HZAN, PA Ö (unverzeichnet).

386 *Cohn*: Scheitniger Park, S. 121.

387 HZAN, PA Ö 47/6/3. Major Pirch, ein militärischer Untergebener Friedrich Ludwigs, schildert dies in einem Brief vom 28. Juli 1804 an Erbprinz August.

388 HZAN, PA Ö 26/6/2. Kahlerts Brief trägt das Datum vom 27. November 1804.

389 HZAN, PA Ö 26/6/2.



Abb. 17
 Die Teufelsbrücke am
 Gotthardpaß, 1805;
 Gouache auf Papier
 (Stadtmuseum Sindelfingen;
 Inv.Nr. 581)

haben. In seinem gesicherten Œuvre kommen solche Motive sehr häufig vor, weshalb es nicht auszuschließen ist, daß es sich bei dem einen oder anderen Bild um einen Entwurf oder die Nachzeichnung eines der Wandbilder handelt. Gerade die Darstellung der Schweizer Bergwelt erfreute sich um 1800 größter Beliebtheit, nachdem die Angst vor den scheinbar unbezwingbaren Bergen durch vielfache Erstbesteigungen allmählich einem »Gefühl der Besitznahme« gewichen war³⁹⁰. Eine unaufhaltsame Produktion von Stichen mit schweizerischen Motiven war die Folge; vieler solcher Ansichten wurden damals in aufwendigen Sammelbänden herausgegeben, so zum Beispiel Saussures »Voyages dans les Alpes«, Lamys »Voyage pittoresque de Genève dans la Vallée de Chamouni« (1785), Lorys Schweizer Landschaften aus dem Jahr 1797 oder Zurlaubens 1788 herausgegebene dreibändige Kollektion mit fast 450 Tafeln. Gletscher, Gipfel, Wasserfälle und

390 Die Alpen, S. 94.

Felsschluchten waren die bevorzugten Objekte. Die Gouache der »Teufelsbrücke am Gotthardpaß« (Abb. 17), die historische Berühmtheit besaß, könnte ein solches Motiv sein, das Schillinger im Zusammenhang mit den Breslauer Wandbemalungen verwendet haben könnte. Jedenfalls gehörte die Teufelsbrücke zu einer der meistgewählten Ansichten, seit Caspar Wolf 1777 das erste wichtige Gemälde dieser Brücke angefertigt hatte³⁹¹.

Ende November hatte Schillinger Breslau wieder verlassen, nachdem er *die große Galerie, das Zimer der Prinzessin Sophie, Ihre [i. e. Erbprinz August] beiden Zimmer u. ein Transparent bei der Illumination in Scheitnig verfertigt hatte*³⁹². Ganz offensichtlich hatte der Öhringer Künstler, wie die Erwähnung der Illumination zeigt, auch wieder Arbeiten im mehr handwerklichen Bereich übernommen. Ob Schillingers Malereien auch die Anfertigung von Deckengemälden in der Stadtwohnung beinhaltete, geht aus den vorhandenen Archivalien nicht hervor³⁹³. Doch hinterließ er einen seiner *launigten Einfälle*: Er malte auf Bitten der in der im Stadtpalais einquartierten Jäger ihnen *einen Pudel, der Tabak raucht u. dabei seine Nothdurft verrichtet und eine Katze, die sich am Hintern leckt über die Türen*³⁹⁴.

4.3 Die Tapetenmalereien im Schloß Ingelfingen: Ein Werk Schillingers?

In der Literatur werden immer wieder die Tapetenmalereien im zweiten Obergeschoß des neuen Ingelfinger Schlosses, das von 1705 bis 1710 erbaut wurde, als Arbeiten³⁹⁵ bzw. sogar »Hauptwerk«³⁹⁶ Johann Jacob Schillingers bezeichnet, obwohl es keinen Beweis für dessen Urheberschaft gibt. Da entsprechende Archivalien wie Akkorde oder Rechnungen, mit Hilfe derer diese Frage geklärt werden könnte, fehlen, und da auch eine stilkritische Betrachtung der Ingelfinger Werke aufgrund einer gewissen – thematisch bedingten – Austauschbarkeit der Darstellungen schwerlich eindeutige Schlußfolgerungen zur Urheberschaft des Künstlers liefern kann, sollen sich im folgenden einige Bemerkungen anschließen, die das Für und Wider der künstlerischen Ausführung durch Schillinger erläutern.

Daß Schillinger auch in Ingelfingen Aufträge ausführte und dort arbeitete, ist eindeutig belegt, wenn man auch über die Art der Arbeit keine Hinweise besitzt. So hielt er sich nachweislich im Juni 1781 dort auf, wo er, wie Fürst Heinrich August von Hohenlohe-Ingelfingen in seinem Schreibkalender notierte, *ein fall v. gerüst*³⁹⁷ hatte. Von 1780 bis 1782 wurden die Räume des zweiten Obergeschosses

391 Die Alpen, S. 100. Zuletzt zu Caspar Wolf: In *Nebel aufgelöste Wasser des Stroms: Hommage à Caspar Wolf*. Ausst. Kat. Alte Pinakothek München 1993, München 1993.

392 HZAN, PA Ö 26/6/2.

393 *Adolf Fischer*, II. Tl. (1871), S. 77.

394 HZAN, PA Ö 26/6/2.

395 So bei: *Schumm*: Berühmter Maler aus dem Hohenloher Land, S. 90; *Grünenwald*: Friedrichsruhe, S. 4; *Schumm*: Schillinger, S. 125 und 128; *Himmelheber*, in: *Rausser*: Ingelfinger Heimatbuch, S. 146.

396 *Himmelheber*: Kunstdenkmäler des ehemaligen Oberamts Künzelsau, S. 32 und 177; *ders.*, in: *Der Kreis Künzelsau*, S. 94.

397 HZAN, Schreibkalender Heinrich August von Hohenlohe-Ingelfingen (unverzeichnet).

des Schlosses neu ausgestattet³⁹⁸. Bei diesen Renovierungen soll eben auch der Öhringer Hofmaler umfassend beteiligt gewesen sein und die Tapetenmalereien geschaffen haben, was, zeitlich betrachtet, naheliegend wäre.

Zumindest drei Gemälde lassen sich jedoch genau (jedenfalls läßt sich der Terminus post quem eindeutig bestimmen) datieren. Es handelt sich hierbei um die drei Supraporten im heutigen Bürgermeisterzimmer im Ostflügel des Schlosses, die Ansichten des Tempels von Segesta zeigen. Sie stellen exakte Nachzeichnungen aus dem bereits mehrfach erwähnten Stichwerk Saint-Nons, aus der »Voyage pittoresque«, dar. Die Motive zu den drei Supraporten sind dabei dem vierten Band dieses Werkes entnommen, der 1785 in Paris erschien. Bis auf kleine Variationen bei den Staffagefiguren gleichen die Ingelfinger Temperabilder den Pariser Stichvorlagen völlig. Daß Schillinger als Maler für diese Supraporten in Frage kommen könnte, ist nicht ganz auszuschließen, da er ja, wie das Öhringer Beispiel des Landschaftszimmers zeigte, des öfteren Motive aus der »Voyage pittoresque« in seinen eigenen Arbeiten zitierte oder übernahm. Jedoch müssen zwei wesentliche Fakten zu diesen drei Bildern, die wohl eine Sonderstellung bei der künstlerischen Ausgestaltung des Schlosses einnehmen, angemerkt werden. Diese Supraporten sind wesentlich kleiner als fast alle anderen Wandmalereien und zudem nur in einem Bilderrahmen an der Wand befestigt (die anderen Gemälde sind direkt auf die Wände aufgezogen, also nicht mehr mobil). Sie könnten somit, ohne daß Schillinger zu deren Anfertigung überhaupt nach Ingelfingen kam, von Friedrich Ludwig direkt bei dem Künstler in Öhringen besorgt worden sein, daher mit der Ausgestaltung der anderen vier Räume gar nichts zu tun haben. Für diese Annahme spricht auch, daß die Supraporten mit den Segesta-Motiven auf keinen Fall vor 1785 entstanden sein können, also nicht mit den Renovierungsarbeiten von 1780 bis 1782 im Zusammenhang stehen können. Diese Gesichtspunkte sprechen also durchaus auch dafür, daß Schillinger der Künstler der drei Supraporten mit dem Tempel von Segesta ist, wenn es sich auch nicht eindeutig beweisen läßt.

Im Westflügel des Schlosses befinden sich weitere vier Räume, deren Ausgestaltung – in erster Linie antikisierende Figuren und Landschaften – an Schillinger als ausführenden Künstler denken lassen. Diese Arbeiten sind recht umfangreich, so daß man sie sicherlich als ein Hauptwerk desjenigen Malers, der sie geschaffen hat, bezeichnen muß. Die vier Räume sind folgendermaßen ausgemalt. Ein Zimmer besitzt gelb marmorierte Wandflächen mit en grisaille gemalten Darstellungen antiker Figuren aus der griechischen Mythologie. Die Wände des ehemaligen Billardzimmers sind in einzelne, von Blumenbordüren auf schwarzem Grund gerahmten Flächen aufgeteilt, auf deren hellem Grund schwarze Medaillons mit sich jeweils abwechselnden Grisaille-Darstellungen des Merkur und des Herakles – darunter Blumengirlanden – zu sehen sind. Es folgt das ehemalige Wohnzimmer (Abb. 18). Die Ausschmückung besteht aus monochromatisch gestalteten Land-

398 *Himmelheber*: Kunstdenkmäler des ehemaligen Oberamts Künzelsau, S. 177.



Abb. 18 Waldlandschaft mit Bauernhaus (Wandbespannung im ehemaligen Wohnzimmer des Ingelfinger Schlosses); Gouache auf Papier

schaften, deren Felder, in die sie einbeschrieben sind, von gedruckten Streifen mit Fruchtgirlanden eingefasst werden. Im ehemaligen Schlafzimmer sind die Wände ähnlich gegliedert. In mit Blumengirlanden auf schwarzem Grund gerahmten Wandflächen befinden sich bunte Landschaftsdarstellungen.

Es gibt mehrere Gründe, die einer Urheberschaft des Öhringer Hofmalers widersprechen. Sollten sie wirklich in den 1780er Jahren entstanden sein, dann ist mit Sicherheit auszuschließen, daß Schillinger irgendetwas mit ihrer Anfertigung zu tun hatte. Denn in Karl Ludwig Junckers Lebensbeschreibung des Künstlers wären Arbeiten einer solchen Größenordnung mit Sicherheit nicht unerwähnt geblieben. Auch Schillingers gute Auslastung mit Aufträgen – er führte ja, wie eingehend erläutert, mehrere größere Projekte in Kirchberg, Döttingen und Öhringen aus – spricht nicht gerade für einen künstlerischen Einsatz in Ingelfingen. Sollten die Malereien erst in den 1790er Jahren entstanden sein, beispielsweise als Fürst Friedrich Ludwig im Frühjahr 1796 sein Hauptquartier in seiner Ingelfinger Heimat aufschlug, sprechen andere Gründe dagegen, daß Schillinger an den Malereien beteiligt gewesen wäre. Zu diesem Zeitpunkt hatte Friedrich Ludwig

den Künstler Friedrich Christian Wagner als Hofmaler angestellt³⁹⁹, und ein weiterer Maler bemühte sich darum, diese Anstellung am Hofe zu bekommen. Es handelt sich um Johann Michael Probst (gest. 1819), der im Juli 1796 diese Bitte an den Fürsten richtete. Dieser entsprach dem Antrag und zwar mit der Begründung: »In Rücksicht auf seine Geschicklichkeit und Uns in seiner Kunst geleisteten Dienste«⁴⁰⁰. Möglicherweise bezieht sich diese nicht näher auf ein bestimmtes Werk zu präzisierende Angabe sogar auf das Ingelfinger Schloß. Weshalb sollte der Ingelfinger Fürst also für diese Dekorationsarbeiten nicht seine Künstler einsetzen?

Diese rein formalen Gründe sollen noch durch ein paar stilistische Betrachtungen ergänzt werden. Auf den ersten Blick ist man durchaus geneigt zu sagen, die Landschaftsdarstellungen im Wohn- und Schlafzimmer stammten von Schillingers Hand. Das ist wohl in erster Linie aufgrund des Sujets bedingt, fühlt man sich doch an seine Gemälde im Öhringer Schloß erinnert. Bei genauerer Betrachtung allerdings stellt man fest, daß die Pinselführung bei den Ingelfinger Landschaften wesentlich unruhiger ist und der Auftrag der Farben weniger gleichmäßig wirkt als bei den eher flächig aufgetragenen im Öhringer Landschaftszimmer. Schillingers Duktus ist zwar recht schwungvoll, aber sein Pinselstrich scheint nicht so locker. Auch die Farbigkeit der Öhringer Bilder, die hell und beinahe bunt wirken, ist eine ganz andere als bei den Ingelfingern, die monochromatisch angelegt sind. Andererseits besitzt die Ausführung des beinahe nur schematisch angedeuteten Laubwerks, wie sie insbesondere im Schlafzimmer auffällt, große Ähnlichkeit zu Schillingers Landschaftsbildern (beispielsweise bei denen des Landschaftszimmers). Bei der Gestaltung des Billardzimmers denkt man an die zahlreichen mythologischen Darstellungen nach pompeianischen Motiven im Neuensteiner Schloß, die ebenfalls als Grisaille auf schwarzem Grund gestaltet sind. Da jedoch auch bei diesen die künstlerische Hand nicht eindeutig zu klären ist, kann man kaum Schlußfolgerungen auf die Zimmer des Ingelfinger Schlosses ziehen. Ähnlich verhält es sich bei dem ersten Raum. Die Grisaille-Malereien der antiken Gottheiten und Figuren erinnern zwar ebenfalls an die »pompeianischen Bilder« sowie die Darstellungen von antiken Statuen Schillingers (beispielsweise in seinen Tapetenmalereien im Öhringer Schloß), doch lassen sich auch hier keine eindeutigen Äquivalente finden.

Abschließend kann man sagen, daß die Wahrscheinlichkeit, daß Schillinger die Supraporten im Bürgermeisterzimmer malte, sehr groß ist, und daß die anderen vier Räume eher von einem oder gar mehreren anderen Malern ausgeführt wurden. Somit wäre Johann Jacob Schillinger 1781 aller Wahrscheinlichkeit nach nicht mit einer künstlerischen Arbeit betraut gewesen, sondern möglicherweise (wie man auf Grund des erwähnten Gerüsts vermuten könnte) mit schlichten Anstreifarbeiten, wie er sie auch in der Öhringer Stiftskirche ausführte.

399 Vgl. hierzu auch Kap. 3.5.

400 Nach: *Beutter*, vgl. Kap. 3.5, Anm. 256.

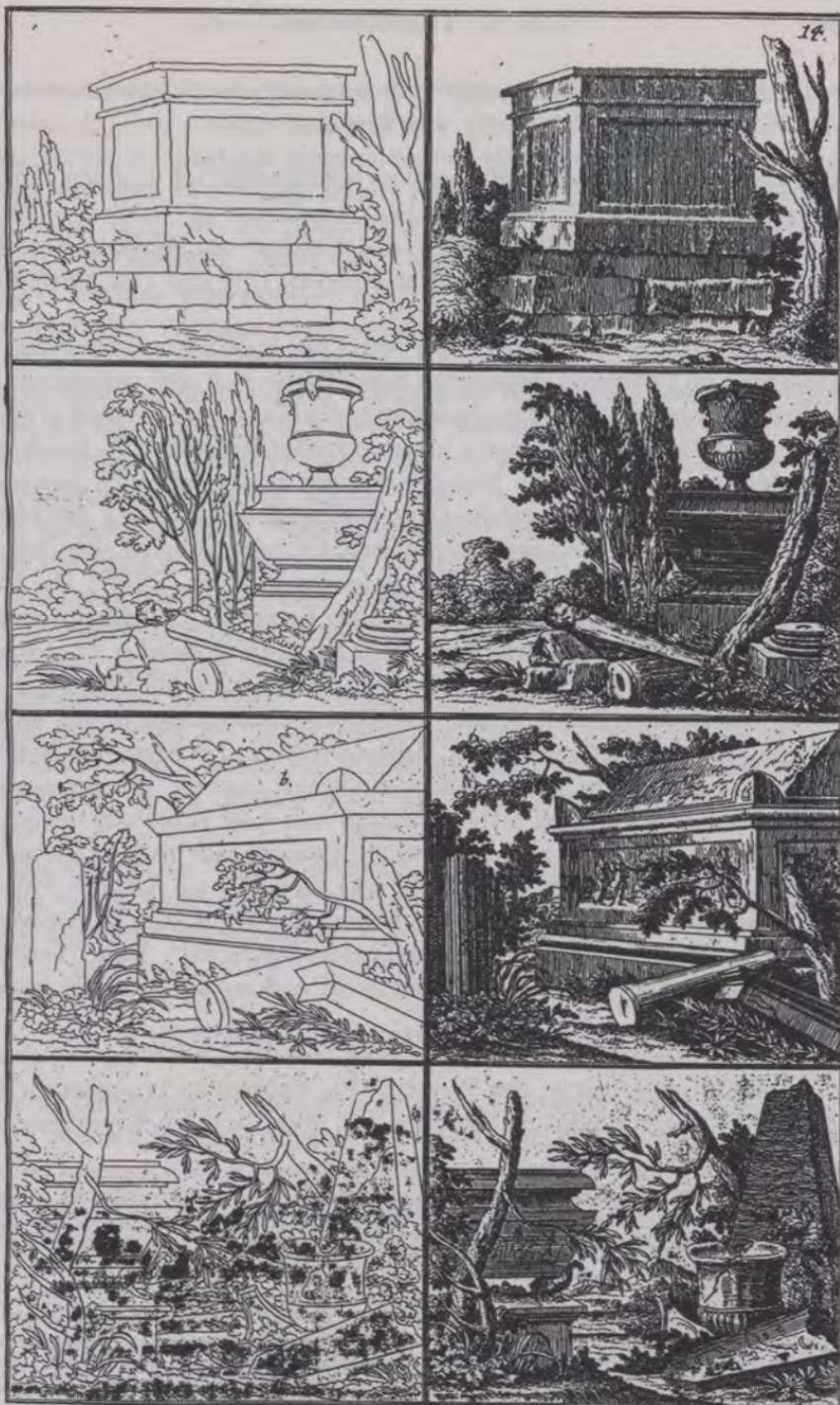


Abb. 19 Versatzstücke einer Landschaft. Aus: Johann Daniel Preißler: Gründliche Anleitung welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospecten bedienen kan, Nürnberg 1749

4.4 Anmerkungen zu drei nicht mehr nachweisbaren Arbeiten in Amorbach und Wimpfen

Karl Ludwig Juncker berichtet in seinem bereits mehrfach zitierten, 1789 erschienenen Artikel von drei Objekten, die man, existierten sie – noch –, wohl zu seinen Hauptwerken zählen müßte. Es handelt sich hierbei um Werke in Amorbach und Wimpfen, die Schillinger in den Jahren zwischen 1779 und 1787 geschaffen haben soll⁴⁰¹.

Juncker schreibt nun, daß Schillinger »ein Chor im Kloster Ammerbach«⁴⁰², also Amorbach im Odenwald, angefertigt habe. Die an sich sehr umfangreiche Sekundärliteratur zur Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Amorbach erwähnt allerdings keine Tätigkeit Schillingers in den betreffenden Jahren⁴⁰³. Erschwerend für die folgenden archivalischen Nachforschungen erwies sich auch Junckers unpräzise Angabe »ein Chor«, welche keine eindeutige Bestimmung des betreffenden Objektes zuläßt. Die archivalischen Untersuchungen stützten sich daher auf die Rechnungsbücher des Klosters aus den Jahren 1778 bis 1787⁴⁰⁴. Die Durchsicht dieser Bücher ergab allerdings kein positives Ergebnis. Es stellt sich somit natürlich die Frage, ob die Information von Karl Ludwig Juncker im »Museum für Künstler und Kunstliebhaber« unzuverlässig ist, oder ob Schillinger vielleicht »unter der Hand« bezahlt wurde, was keinen Niederschlag in den klösterlichen Rechnungsbüchern gefunden hätte. Anhand stilkritischer Merkmale Malereien des Öhringer Künstlers in Amorbach ausfindig zu machen, scheint auch deshalb unangebracht, weil man ja nicht unbedingt von einer Erhaltung des »vermeintlichen« Werkes ausgehen kann. Eine weitere Tatsache fällt noch im Zusammenhang mit Amorbach auf: Sämtliche erhaltene und nachweisbare Arbeiten Johann Jacob Schillingers beschränken sich auf den hohenlohischen Raum, zu Amorbach ergeben sich – zumindest in dem betreffenden Zeitraum – keine Verbindungen, beispielsweise dynastischer Art, wodurch ein Auftrag des Hofkünstlers erklärbar gewesen wäre.

Ähnlich verhält es sich mit den Arbeiten in Wimpfen. Auch hierzu liefert Juncker nur spärliche Angaben zu den Werken: »Ein Plafond zu Wimpfen im Thal; und dann, eine ganze Kirche zu Wimpfen am Berg, bey den Kreuzherren«⁴⁰⁵. Die

401 Juncker, S. 9. Diese Werke sollen nach Schillingers Italienaufenthalt entstanden sein. Wenn man davon ausgeht, daß Junckers Angabe, er habe den Bericht verfaßt, als der Künstler 37 Jahre alt war (S. 7), stimmt, dann könnten diese Arbeiten spätestens 1787 entstanden sein; selbst wenn diese Angabe unzuverlässig wäre, wären die drei Werke spätestens im Erscheinungsjahr des Berichtes, also 1789, geschaffen worden.

402 Juncker, S. 9.

403 Adolf Gebauer: Die Bautätigkeit des ehemaligen Benediktinerklosters zu Amorbach im letzten Drittel des XVIII. Jahrhunderts, Königstein i. T. 1931 (Diss. Darmstadt); Felix Mader, Hans Karlinger (Bearb.): Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg. Heft XVIII: Bezirksamt Aschaffenburg, München 1917 (Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, 3. Bd.: Unterfranken und Aschaffenburg); Max Walter: Die ehemalige Abteikirche zu Amorbach. Kloster- und Baugeschichte, Grevenbroich¹²1990.

404 Fürstlich Leiningensches Archiv Amorbach: Klösterliche Kellerey Manuale, 1778–1787; Kellerey Rechnungen des Klosters Amorbach von 1778–1787.

405 Juncker, S. 9.

ebenfalls reichlich existierende Literatur zu Wimpfens Kunst und Bauten bringt keinen Hinweis auf eine Tätigkeit Schillingers⁴⁰⁶. Obwohl die Angaben zu Schillingers Wirkungsstätten eindeutiger scheinen als bei Amorbach, lassen die Formulierungen auch hier vieles im unklaren. So gibt schon die Bezeichnung »Kreuzherren« Rätsel auf. Denn weder den aus Belgien stammenden Orden des heiligen Kreuzes noch den in Prag sitzenden Orden der Kreuzherren mit dem roten Stern, die beiden Orden, die man normalerweise mit dem Namen »Kreuzherren« verbindet, gab es in Wimpfen. So kann man wieder nur von Mutmaßungen ausgehen: Möglicherweise kam Karl Ludwig Juncker im Zusammenhang mit dem Kreuzreliquienkult des Dominikanerklosters in Wimpfen am Berg auf die gewählte Formulierung. Bei der Durchsicht der »Chronik des Dominikanerklosters Wimpfen«⁴⁰⁷ für die Jahre 1778 bis 1789 ließ sich allerdings kein Hinweis auf eine künstlerische Tätigkeit Schillingers in diesem Kloster ermitteln. Die andere Angabe, »ein Plafond zu Wimpfen im Thal«, ist noch ungenauer, da man nicht einmal erfährt, um was für ein Gebäude – Kirche oder Bürgerhaus – es sich handeln soll. Was Arbeiten an Kirchenbauten anbetrifft, so fanden sie in dem betreffenden Zeitraum nur in der Corneliengasse statt. Eine Durchsicht der Ratsprotokolle hinsichtlich dieses Gebäudes, aber auch im Hinblick auf mögliche andere Hinweise brachte ebenfalls kein positives Ergebnis⁴⁰⁸. Vielleicht hat Schillinger ja in Wimpfen im Tal einen heute nicht mehr erhaltenen Plafond in einem bürgerlichen Wohnhaus angefertigt, was erklären würde, weshalb man keine archivalischen Hinweise zu diesen von Juncker zu den »großen Arbeiten«⁴⁰⁹ des Künstlers gezählten Arbeiten finden kann.

Da im großen und ganzen Junckers Bericht als recht zuverlässige Quelle bezeichnet werden kann, ist die Annahme, daß es sich in Amorbach und Wimpfen um Werke handelt, die sich nicht erhalten haben, wohl die naheliegendste.

5. Abschließende Zusammenfassung

Blickt man auf die einleitenden Bemerkungen zurück, so kann man feststellen, daß sich zu den meisten Fragestellungen Antworten oder zumindest Teilergebnisse finden ließen.

Betrachten wir zunächst nochmals, wie Schillingers kunsthistorische Stellung einzuschätzen ist. Seine Werke schaffen nichts genuin Neues – was jedoch sowieso

406 *Ludwig Frohnhäuser*: Geschichte der Reichsstadt Wimpfen, des Ritterstifts St. Peter zu Wimpfen im Thal, des Dominikanerklosters und des Hospitals zum Heiligen Geist zu Wimpfen am Berg, Darmstadt 1870; *Rudolf Kautsch*: Die Kunstdenkmäler in Wimpfen am Neckar, Wimpfen 1920; *A. von Lorent*: Wimpfen am Neckar, Stuttgart 1870; *Georg Schäfer*: Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen. Inventarisierung und beschreibende Darstellung der Werke der Architektur, Malerei und des Kunstgewerbes bis zum Schluß des XVIII. Jahrhunderts. A. Provinz Starkenburg. Ehemaliger Kreis Wimpfen, Darmstadt 1898.

407 StadtA Wimpfen, Chronik des Dominikanerklosters Wimpfen.

408 StadtA Wimpfen, Ratsprotokolle von 1778 bis 1789.

409 *Juncker*, S. 9.

kein Charakterzug in der Kunst des 18. Jahrhunderts war –, sondern schöpfen ihre Ideen aus Vorgaben. Diese werden aus zweierlei Quellen bezogen: Einerseits aus Vorbildern, die er während seiner Ludwigsburger Lehrzeit und seiner Italienreise kennenlernte und auf die er immer wieder zurückgriff (bestes Beispiel hierfür ist sein Orendelsaller Kanzelgemälde der Auferstehung Christi nach einem Gemälde Nicolas Guibals), andererseits aus Vorlagen, wie beispielsweise dem Kupferstichwerk der »Voyage pittoresque«. Der Austausch mit anderen Künstlern spielte seit Abschluß seiner Lehr- und Wanderjahre wohl kaum eine Rolle.

Die Verwendung von Stichvorlagen weist auf seine fürstlichen Auftraggeber, denen ja solche Stichwerke gehörten und die nach diesen Vorlagen arbeiten ließen. Trotz der Begrenztheit der finanziellen Mittel, wie sie eben für kleine Höfe typisch waren, versuchten die Fürsten dennoch ihrem Repräsentationsbedürfnis auf dem Niveau der Zeit nachzukommen, wenn auch in bescheidenerem Maße. Es ist bezeichnend für diese Situation, daß im gesamten hohenlohischen Herrschaftsbereich kein barocker Schloßneubau zu verzeichnen ist, da eine solche Baumaßnahme den finanziellen Ruin für den Bauherren bedeutet hätte. Mag man darin zunächst eine wesentliche Einschränkung in Schillingers Tätigkeitsfeld sehen, so wird doch gerade hierin deutlich, wie wichtig ein Dekorationskünstler wie der Öhringer Maler für seine fürstlichen Arbeitgeber sein mußte, da die Innenraumgestaltung den Bereich bildete, in dem man sich die Gestaltung nach dem jeweils modernen Stil leisten konnte. Dadurch wird auch Schillingers häufige Beschäftigung in diesem Bereich erklärt⁴¹⁰. Sicher ist hier auch der Grund zu suchen, weshalb Schillingers Landschaftsdarstellungen dem Stil ihrer Entstehungszeit eher entsprechen als die teilweise recht unmodern wirkenden religiösen Darstellungen. Denn die Vorlagen zu den Landschaften stammten von den »aktuellen Kunstgrößen« wie Jean-Honoré Fragonard, Claude-Joseph Vernet oder Hubert Robert, die zu den religiösen Sujets beispielsweise von Nicolas Guibal, der seinerseits schon auf ältere Vorbilder zurückgegriffen hatte. Durch die Verwendung von zeitgenössischen Vorlagen konnte Schillinger einen Eindruck von den bedeutenden zeitgenössischen Kunstwerken gewinnen und sich so im Sinne des jeweiligen Zeitgeschmacks weiterbilden.

Schillingers soziale Stellung wird im wesentlichen von seiner Funktion als Hofmaler geprägt, die an sich eine Auszeichnung darstellt und ihm fürstliche Folgeaufträge bringt, jedoch nicht als finanzielle Absicherung verstanden werden darf. Diese erreicht der Öhringer Künstler vielmehr durch seine feste Anstellung als Zeichenlehrer am Öhringer Gymnasium, wodurch ihm ein festes Jahresgehalt zusteht.

Die Arbeiten für die hohenlohischen Fürsten sind den verschiedensten Bereichen zuzurechnen. Schillinger betätigte sich als Kunstmaler ebenso wie als Handwerker, Maler für Anstreicharbeiten oder Restaurator. Dieser Aufgabenreichtum ist für

410 Beispielhaft hierfür stehen seine Arbeiten in Schloß Kirchberg (Kap. 4.2.1) und im Öhringer Schloß (Kap. 4.2.4). Auch *Martin Warnke* (Hofkünstler, S. 255) sieht in der Innenausgestaltung der Schlösser das wichtigste Arbeitsfeld der Hofmaler.

einen Hofkünstler in der damaligen Zeit nichts Besonderes. »Daß viele Hofmaler auch Wimpel, Sattelzeug, Wände, ja auch lebende Körper anmalen mußten, ist erst seit dem 19. Jahrhundert als eine Erniedrigung empfunden worden«⁴¹¹. Zu Lebzeiten Schillingers verband man mit dem Begriff des Künstlers durchaus noch nicht die »Vorstellung von Berufenheit« und »Auserwähltheit«, sondern vielmehr einen Beruf »nützlicher, notwendiger und gewinnbringender Arbeit«⁴¹².

Die geringe Größe der hohenlohischen Fürstentümer und das damit zusammenhängende eingeschränkte Maß an finanzieller Leistungskraft und Beschäftigungsmöglichkeiten hatte zur Folge, daß die Fürsten nur sehr wenige Maler an ihren Höfen fest anstellten oder sogar völlig auf eine solche Maßnahme verzichteten. Da eine höfische Anstellung jedoch eine gewisse existentielle Absicherung bedeutete, und da Auftraggeber aus dem privaten Bereich in Hohenlohe nicht sehr zahlreich waren, hieß das für Künstler, die keine Möglichkeit sehen konnten, als Hofmaler an einen der Höfe zu gelangen, daß sie außerhalb Hohenlohes ihr Auskommen suchen mußten. Die Künstlerbiographien der ehemaligen Schillinger-Schüler bestätigen dies nachhaltig.

Schwierig beurteilen läßt sich, inwiefern die in der Einleitung beschriebene Umbruchphase im kunstsoziologischen Bereich auch ihre Auswirkungen auf Leben und Schaffen Schillingers hatte. Die offiziellen höfischen Aufträge sind zwangsläufig einer umfassenderen archivalischen Dokumentation ausgesetzt als diejenigen, die für den privaten Auftraggeber oder gar den anonymen Markt geschaffen wurden. Zwar arbeitete Schillinger bis zu seinem Lebensende für die hohenlohischen Fürsten, doch muß man aus der abnehmenden Zahl dieser Aufträge schließen, daß er sich verstärkt auch dem bürgerlichen Auftraggeber zuwandte. Eindeutig belegen läßt sich diese Schlußfolgerung jedoch nicht.

Obwohl einige Fragen offen bleiben müssen, hat sich die Beschäftigung mit dem auf den ersten Blick eher unbedeutenden hohenlohischen Hofmaler Johann Jacob Schillinger durchaus als lohnend und aufschlußreich erwiesen, da dennoch eine Vielzahl von Aspekten, die das Leben eines Künstlers im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert bestimmten, verdeutlicht werden konnte.

6. Quellen, Bibliographie und Abkürzungsverzeichnis

6.1 Abkürzungen und abgekürzt zitierte Literatur

A.	= Archiv
Abb.	= Abbildung
A. Ö Gymn.	= Archiv des Hohenlohe-Gymnasiums Öhringen
Ausst. Kat.	= Ausstellungskatalog
Bd.	= Band
Bü	= Büschel

411 Warnke: Hofkünstler, S. 256.

412 Friedländer: Von Kunst und Kennerschaft, S. 81–82.

fl.	= Gulden
Füßli	= Füßli, Johann Heinrich: Allgemeines Künstlerlexikon. 12 Tle. Zürich 1806–1821.
H.	= Hohenlohe
HChr	= Hohenloher Chronik (Hrsg. im Auftrag der Hohenloher Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Archiv Neuenstein)
HStAS	= Hauptstaatsarchiv Stuttgart
HZAN	= Hohenlohisches Zentralarchiv Neuenstein
Kbg.	= Kirchberg
LCI	= Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. v. Engelbert Kirschbaum. 8 Bde. Rom, Freiburg u. a. 1968–1976.
N.	= Nachlaß bzw. Nachlässe
Nagler	= Nagler, G. K. (Bearb.): Neues allgemeines Künstler-Lexicon [...]. 22 Bde. München 1835–1852.
OA	= Oberamtsbeschreibung
Ö	= Öhringen
PA	= Partikulararchiv
RdK	= Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Begr. v. Otto Schmitt. 8 Bde. Stuttgart, München 1937–1987.
Th.-B.	= Thieme, Ulrich / Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bde. Leipzig 1907–1950.
Wbg.	= Waldenburg
WF	= Württembergisch Franken
x	= Kreuzer
Zf	= Zeitschrift
ZWLG	= Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte

6.2 Quellen

Hohenlohisches Zentralarchiv Neuenstein

- Archiv Kirchberg Nachlässe, Bü 349–358
- Archiv Kirchberg Nachlässe, Bd. 68–104
- Archiv Kirchberg, Rechnungen
- Archiv Langenburg, Rechnungen
- Archiv Öhringen, Domänenkanzlei
- Archiv Waldenburg, Gemeinherrschaftliche Regierung Waldenburg Öhringen
- Gem. Hausarchiv Nachlaß J. Albrecht
- Öhringer Stiftsrechnungen B 483, Bde. 152–182
- Partikulararchiv Öhringen
- Schreibkalender Heinrich August zu Hohenlohe-Ingelfingen (unverzeichnet)
- Schreibkalender Ludwig Friedrich Carl (unverzeichnet)
- Tagebuch der Prinzessin Sophie zu Hohenlohe-Bartenstein (unverzeichnet)

Hauptstaatsarchiv Stuttgart

- A 21, Bü 533 und 534 (Oberhofmarschallamt - Registratur)
- A 21, Bü 1010 (Oberhofmarschallamt)
- A 272, Bü 231 und 232 (Hohe Karlsschule)
- A 272, Bü 239 und 240 (Hohe Karlsschule)
- E 11, Bü 83 (Kabinettsakten III)
- E 146 III (alt) (Ministerium des Innern: Kunst u. Wissenschaft, Kunst- u. Industrieausstellungen)

Archiv des Hohenlohe-Gymnasiums, Öhringen

»Acta Schul- und Unterrichtsgegenstände auf dem ehemaligen Gymnasio betr. A. 1779–1795«

Fürstlich Leiningensches Archiv, Amorbach

Kellerey Rechnungen des Klosters Amorbach, 1778–1787

Klösterliche Kellerey Manuale, 1778–1787

Stadearchiv Bad Wimpfen

Ratsprotokolle, 1778 bis 1789

Chronik des Dominikanerklosters Wimpfen

Stadearchiv Stuttgart

Bauakten D 4474

6.3 Bibliographie

6.3.1 Lexika und Nachschlagewerke

Aurenhammer, Hans: Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 1. Wien 1959–1967.

Bundschuh, M. (Hrsg.): Geographisch-Statistisch-Topographisches Lexicon von Franken. 6 Bde. Ulm 1799–1804.

Bénézit, Emmanuel (Begr.): Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tout le temps et de tous les pays. Nouv. éd., entièrement refondue, rev. et corr. sous la dir. des héritiers de E. Bénézit. Paris 1976.

Busse, Joachim: Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1977.

[*Füssli, Johann Heinrich*]: Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister [...]. 12 Tle. Zürich 1806–1821.

Keller, Hiltgart: Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Stuttgart 6. durchg. Aufl. 1987.

Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. 8 Bde. Rom, Freiburg u. a. 1968–1976.

Meusel, Johann Georg: Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichnis der jetztlebenden teutschen Künstler [...]. Lemgo 1789.

Müller, Fr.: Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart. Begonnen v. Fr. Müller, fortgesetzt u. beendet durch Karl Klunzinger und A. Seubert. 4 Bde. Stuttgart 1857–1870.

Nagel, Gert K.: Schwäbisches Künstlerlexikon. Vom Barock bis zur Gegenwart. München 1986.

Nagler, G. K. (Bearb.): Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, [...]. 22 Bde. München 1835–1852.

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Begr. v. Otto Schmitt. Hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte. 8 Bde. Stuttgart bzw. München 1937–1987.

Singer, Hans Wolfgang (Hrsg.): Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler. 5 Bde. 3. Aufl. von Fr. Müller und A. Seubert. Frankfurt a. Main 1895–1901.

Thieme, Ulrich / Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bde. Leipzig 1907–1950.

6.3.2 Sekundärliteratur

- Aldrian, Trude*: Bemalte Wandbespannungen des XVIII. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Dekorationskunst des Rokoko. Graz 1952.
- Die Alpen in der Schweizer Malerei. Ausst.Kat. Odakyu Grand Gallery Tokio / Bündener Kunstmuseum Chur 1977. Chur 1977.
- Aust, Günter*: Die Geburt Christi. Düsseldorf 1953 (Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, Band V).
- [*Bach, Max*]: Die erste Kunstaussstellung in Stuttgart 1812. In: Schwäbische Kronik Nr. 205 (30. August 1890). S. 1687.
- Ders.*: Stuttgarter Kunst 1794–1860. Nach gleichzeitigen Berichten, Briefen und Erinnerungen. Stuttgart 1900.
- Bätschmann, Oskar*: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920. Köln 1989.
- Baumgart, Fritz*: Vom Klassizismus zur Romantik. Die Malerei im Jahrhundert der Aufklärung, Revolution und Restauration. Köln 1974.
- Becker, Jörg*: Arkadische, heroische, schwäbische Landschaften. Spielarten der Landschaftsmalerei zwischen Harper und Steinkopf. In: *Holst, Christian von* (Hrsg.): Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830. Aufsatzband. Ausst.Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1993. Stuttgart 1993. S. 245–254.
- Belschner, Christian*: Verschiedene Linien und Zweige des Hauses Hohenlohe seit 1153. Ludwigsburg 1925.
- Beschreibung des Oberamts Gerabronn. Verfaßt von Fromm. Stuttgart, Tübingen 1847 (Beschreibung des Königreichs Württemberg; 24).
- Beschreibung des Oberamts Künzelsau. Hrsg. von dem Königlichen Statistisch-Topographischen Bureau. Stuttgart 1883.
- Beschreibung des Oberamts Oehringen. Hrsg. von dem Königlichen Statistisch-Topographischen Bureau. Stuttgart 1865 (Beschreibung des Königreichs Württemberg; 46).
- Bihl, [Gustav Heinrich Alexander]*: Die fürstliche Herrschaft Hohenlohe-Kirchberg bis zu ihrer Mediatisierung 1764–1806. In: Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte 7 (1884). S. 71–76, 149–157, 289–297 [Nachdruck in: Heimatbuch Kirchberg / Jagst. Kirchberg [1931], S. 57ff.].
- Börsch-Supan, Eva*: Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung. Berlin 1967.
- Cohn, Ferdinand*: Vergangenheit und Zukunft des Scheitniger Parks. In: 68. Jahresbericht der Schlesischen Gesellschaft für Vaterländische Kultur (1890). S. 111–123.
- Cuzin, Jean-Pierre*: Fragonard. Leben und Werk. Œuvre-Katalog der Gemälde. München 1988.
- Engelhard, Hans*: Kunstgeschichte und Geologie. Der Wasserfall in den Gemälden des 17. bis 19. Jahrhunderts. Diss. Köln 1975.
- Eschenburg, Barbara*: Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute. München 1987.
- Fischer, Adolf*: Geschichte des Hauses Hohenlohe. II. Teil. Stuttgart 1868/1771.
- Fischer, Wolfram*: Das Fürstentum Hohenlohe im Zeitalter der Aufklärung. Tübingen 1958 (Tübinger Studien zur Geschichte und Politik, Nr. 10).
- Fleck, Walther-Gerd*: Burgen und Schlösser in Nordwürttemberg. Frankfurt 1979.
- Ders.*: Das Öhringer Schloß. In: Öhringen. Stadt und Stift. Hrsg. von der Stadt Öhringen. Sigmaringen 1988. S. 141–143.
- Fleischhauer, Werner / Baum, Julius / Kobell, Stina*: Die schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart 1952.
- Friedländer, Max*: Von Kunst und Kennerschaft. Leipzig 1992.
- Gerson, H.*: Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Haarlem 1941 [Nachdruck: Amsterdam 1983].
- Grünenwald, Elisabeth*: Friedrichsruhe und seine Bauwerke. In: HChr 3, Nr. 3 (1955). S. 3–4.
- Dies.*: Die Künstlerfamilie Sommer aus Künzelsau. In: WF, N.F. 26/27 (1951/52). Schwäbisch Hall 1952. S. 275–299.
- Dies.*: Das Museumsgebäude in der Karlsvorstadt. In: HChr 1, Nr. 2 (1953). S. 4.
- Dies.*: Schloß Kirchberg an der Jagst. Baugeschichte und Parkanlagen von 1590 bis 1800. In: WF, N.F. 28/29 (1953/54). Schwäbisch Hall 1954. S. 178–224.
- Dies.*: Zur Einweihung der renovierten Kirche in Adolzfurt 1953. In: HChr 1, Nr. 7 (1953). S. 3–4.
- Habel, Paul* (Bearb.): Führer durch Breslau. Hrsg. v. Verein zur Hebung des Fremdenverkehrs in Breslau. 5. verb. Aufl. Breslau 1913.

- Häger, Jutta*: Die Karlsvorstadt in Öhringen. Eine planmäßige Stadterweiterung unter dem Fürsten Ludwig Friedrich Carl von Hohenlohe-Öhringen (1765–1805). Magisterarbeit Bonn 1984.
- Haug, Otto (Bearb.)*: Baden-württembergisches Pfarrerbuch. Pfarrerbuch Württembergisch-Franken, Teil 2: Die Kirchen- und Schuldiener. Stuttgart 1981.
- Heuss, Hermann*: Hohenloher Barock und Zopf. Schloß- und Stadtbaugeschichte der ehemals hohenlohschen Residenzen vornehmlich nach dem dreißigjährigen Kriege. Öhringen 1937.
- Himmelheber, Georg (Bearb.)*: Die Kunstdenkmäler des ehemaligen Oberamtes Künzelsau. Stuttgart 1962.
- Hirschfeld, Peter*: Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst. München 1968.
- Hohenlohe-Schillingsfürst, Hubertus Prinz zu / Hohenlohe-Waldenburg, Friedrich Karl Erbprinz zu*: Hohenlohe. Bilder aus Geschichte von Haus und Land. Würzburg 1965 (Mainfränkische Hefte 44).
- Juncker, Karl Ludwig*: Johann Jacob Schillinger. In: Meusel, Johann Georg (Hrsg.): Museum für Künstler und Kunstliebhaber oder Fortsetzung der Miscellaneen artistischen Inhalts, siebentes Stück. Mannheim 1789. S. 121–130 (Nachdruck in: Intelligenz=Blatt der Oberamts=Stadt Öhringen, Nro. 2 [6. Jan. 1826], S. 7–8; Nro. 5 [1826], S. 21–22).
- Keller, Harald*: Die Kunst des 18. Jahrhunderts. Berlin 1990 (Propyläen Kunstgeschichte, Band 10).
- Kemp, Wolfgang*: »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen«. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch. Frankfurt a. M. 1979.
- Knoblauch, Eberhard*: Die Baugeschichte der Stadt Öhringen. 2 Bde. Öhringen 1991.
- Kost, E. / Schmid, Th. u. a.*: Von der heimatkundlichen Jubiläumsausstellung in Öhringen 1037–1937. In: WF, N.F. 19 (1937/1938). S. 129–152.
- Krauss, Heinrich / Uthemann, Eva*: Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christumtum in der abendländischen Malerei. 2. überarb. Aufl. München 1988.
- Kretschmer, L.*: Ueber einen Sebastian aus der Gemäldesammlung des 1797 verstorbenen Pfarrers K. L. Junker. In: Meusel, Johann G.: Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber. Achstes Stück. Leipzig 1798, S. 1068–1072.
- Lahnstein, Peter*: Württemberg anno dazumal. Streifzüge durch die Vergangenheit. Stuttgart ²1966. Der Landkreis Öhringen. Amtliche Kreisbeschreibung. Bd. I und II. Hrsg. v. d. Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg in Verbindung mit dem Landkreis Öhringen. 1961/1968.
- Mertens, Sabine*: Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie. Hamburg 1987 (Schriften des Deutschen Schifffahrtsmuseums, Band 16).
- Michels, Norbert (Hrsg.)*: Ansichten aus Hohenlohe. Graphiken aus vier Jahrhunderten. Ausst. Kat. Hällisch-Fränkisches Museum Schwäbisch Hall 1990. Sigmaringen 1990 (Kataloge des Hällisch-Fränkischen Museums Schwäbisch Hall; Bd. 4).
- Öhringen. Stadt und Stift. Hrsg. von der Stadt Öhringen. Sigmaringen 1988 (Forschungen aus Württembergisch Franken; Bd. 31).
- Pannewitz, Otto*: Deutsche Landschaftszeichnungen des 18. Jahrhunderts aus der graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart. Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1985. Stuttgart 1985.
- Paulus, Eduard / Gradmann, Eugen (Hrsg.)*: Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Inventar Jagstkreis. Esslingen 1907.
- Pfeiffer, Bertold*: Die bildenden Künste unter Herzog Karl Eugen. In: Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein (Hrsg.): Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit. Erster Band. Esslingen 1907. S. 615–768.
- Pigler, A[ndor]*: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. 3 Bde. 2. erw. Aufl. Budapest 1974.
- [Rapp, Gottlob Heinrich]*: Die erste Kunstausstellung in Stuttgart. In: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 127, S. 505–507; Nr. 131, S. 521–523; Nr. 135, S. 537–539. Stuttgart 1812.
- Rausser, Jürgen Hermann*: Ingelfinger Heimatbuch. Ingelfingen 1980 (Heimatbücherei Hohenlohekreis, Band II).
- Ders.*: Ohrntaler Heimatbuch. Bd. XI und XII: Öhringer und Pfdelbacher Buch. Weinsberg 1982 (Heimatbücherei Hohenlohekreis, Band XI/XII).
- Ders.*: Schöntaler Heimatbuch. Schöntal 1982 (Heimatbücherei Hohenlohekreis, Band IX).
- Rausser, Jürgen Hermann / Friederich, Frieda*: Zweiflinger Heimatbuch. Aus der Ortsgeschichte der Altgemeinden Orendelsall, Westernbach, Zweiflingen. Zweiflingen 1981 (Heimatbücherei Hohenlohekreis, Band VI).
- Rössler, Walter*: Georg Peter Schillinger (1698–1774) und Johann Jakob Schillinger (1750–1821). In: Öhringen. Stadt und Stift. Hrsg. von der Stadt Öhringen. Sigmaringen 1988.
- Roethlisberger, Marcel (Bearb.)*: Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten. Ausst. Kat. Haus der Kunst München 1983. München 1983.
- Ders.*: Räume mit durchgehenden Landschaftsdarstellungen. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Bd. 42, H. 4 (1985). S. 243–250.

- Saint-Non, Richard*: Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile. 5 Bde. Paris 1781–1786 (Nachdruck 1982).
- Schefold, Max*: A. F. Harper und seine Landschaften im Ludwigsburger Schloß. In: »Hie gut Württemberg«. H. 10 (1950). S. 76–78.
- Ders.*: Alte Ansichten aus Württemberg. Bd. 1. Stuttgart 1956.
- Ders.*: Alte Ansichten aus Württemberg. Katalogteil. Stuttgart 1957.
- Ders.*: Der Wasserfall als Bildmotiv. Anregungen zu einer Ikonographie. In: Aachener Kunstblätter 41 (1971) / Festschrift für Wolfgang Krönig. S. 274–289.
- Schenk, Werner*: Johann Jakob Schillinger – Schöpfer des Landschaftszimmers. Zuerst im Gefängnis, dann fürstlicher Hofmaler. In: Kleine HZ. Monatsblatt der Hohenloher Zeitung, 3 (8. Dez. 1977). o. S.
- Ders.*: Die Öhringer Regentenfamilie. In: Öhringen. Stadt und Stift. 1988. S. 155–159.
- Schmidt, Paul Ferdinand*: Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830. München 1922.
- Schoch, Reiner*: Zeichnungen der Goethezeit. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1983/1984. Nürnberg 1983.
- Schreiner, Kurt*: Von der Grafen- zur Fürstenresidenz. In: Öhringen. Stadt und Stift. 1988. S. 160–175.
- Schumm, Karl*: Ein berühmter Maler aus dem Hohenloher Land. In: Hohenloher Heimat 1 (1949), Nr. 23, S. 90.
- Ders.*: Johann Jakob Schillinger, Hofmaler in Öhringen. In: Schwäbische Heimat, H. 2 (1967), S. 125–128.
- Schumm, Marianne*: Über die Eigenart der Hohenloheschen evangelischen Kirchen aus dem 18. Jahrhundert. In: HChr 1, Nr. 7 (1953), S. 2–3.
- Schwankl, Herbert R.*: Das württembergische Ausstellungswesen. Zur Entwicklung der allgemeinen Gewerbe- und Industrieausstellungen im 19. Jahrhundert. St. Katharinen 1988 (Veröffentlichungen des Wirtschaftsarchivs Baden-Württemberg; Band 8).
- Schweers, Hans F.*: Gemälde in deutschen Museen, Katalog der in der Bundesrepublik Deutschland ausgestellten Werke. 2 Bde. München u. a. 1982.
- Taddey, Gerhard*: Absolutismus in Hohenlohe. In: Beiträge zur Landeskunde, Nr. 6 (Dez. 1983). S. 1–9.
- Ders.*: Hohenlohe. Herrschaft – Grafschaft – Fürstentum. In: Michels, Norbert (Hrsg.): Ansichten aus Hohenlohe. Sigmaringen 1990. S. 11–17.
- Uhland, Robert*: Geschichte der Hohen Karlsschule in Stuttgart. Stuttgart 1953 (Darstellungen aus der württembergischen Geschichte; Band 37).
- Uhlig, Wolfgang*: Nicolas Guibal, Hofmaler des Herzogs Carl Eugen von Württemberg. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Masch. Diss. Stuttgart 1981.
- Vogel, Hans*: Die Ruine in der Darstellung der abendländischen Kunst. Kassel 1948.
- Warnke, Martin*: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985.
- Weber, Hartmut*: Die Mediatisierung und ihre Folgen. In: Öhringen. Stadt und Stift. Hrsg. v. der Stadt Öhringen. Sigmaringen 1988. S. 182–189.
- [Weber, Karl Julius]*: Deutschland oder Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen. Erster Band. Stuttgart 1826.
- Weller, Karl*: Hohenlohe. In: Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein (Hrsg.): Herzog Carl Eugen von Württemberg und seine Zeit. Band 2. Esslingen 1909. S. 425–433.
- Wendt, Heinrich*: Die Breslauer Stadt- und Hospitallandgüter. Erster Theil: Amt Ransern. Breslau 1899 (Mittheilungen aus dem Stadtarchiv und der Stadtbibliothek zu Breslau, Heft 4).
- Werner, Gerlind (Bearb.)*: Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst. Illustrierte Lehr- und Vorlagenbücher. Ausst. Kat. Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1980. Nürnberg 1980 (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg / Bestandsverzeichnisse der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums I).
- Zahlen, Johannes*: Die Bildenden Künste an der Hohen Karlsschule in Theorie und Praxis. In: Aurnhammer, Achim, u. a. (Hrsg.): Schiller und die höfische Welt. Tübingen 1990. S. 31–46.

Abbildungsnachweise

Frill. Werbung & Foto. Kupferzell: 11, 15; Landesbildstelle: 16; Neesen, Claudia: 8, 9, 10, 12, 14, 17, 18; Staatsgalerie Stuttgart: 2, 3, 4, 5, 7; Städtisches Museum Ludwigsburg: 1; Die Veröffentlichungen der Abb. 8, 9, 12 und 14 erfolgen mit freundlicher Genehmigung der Stadt Öhringen, die der Abb. 18 mit freundlicher Genehmigung der Stadt Ingelfingen.