

SABINE FISCHER

AUF AUGENHÖHE?

Friedrich und Charlotte Schiller im Porträt

Zwischen den vielen Neuerscheinungen zu Friedrich Schillers 250. Geburtstag findet sich auch eine Publikation, die ausschließlich der Ehefrau des Dichters gewidmet ist: *Charlotte Schiller. Leben und Schreiben im klassischen Weimar*.¹ Vorgestellt wird hier eine »facettenreiche Autorin«,² die nicht auf die Funktion der »Dichtergattin« zu reduzieren sei, sondern auch als »Berichterstatterin«, als »Übersetzerin« und nicht zuletzt als »Verfasserin« gewürdigt werden müsse. Während der Lektüre von Gaby Pailers fundierter Studie wächst denn auch die Achtung vor dem weiten intellektuellen Horizont Charlotte von Lengfelds, Schillers »andere[r] Hälfte«.³ Zwar bleibt die Frage nach dem literarischen Stellenwert des schriftlichen Nachlasses, der vielleicht doch weniger eigenständiges Werk als zeittypische Ausdrucksform des gebildeten weiblichen Adels um 1800 ist. Deutlich aber wird, dass das unmittelbare Umfeld Charlottes Schreibversuche begrüßte, sie selbst ihre »Rolle an der Seite des Dichters jedoch in der Anregung und Unterstützung seiner Produktion« gesehen hat.⁴ Auch für Schiller ist Charlotte keine wirklich ernst zu nehmende Autorin gewesen, obgleich er in späteren Jahren Texte von ihr lektorierte und mehrmals eine Veröffentlichung ermöglichte.⁵ Insofern überrascht es, dass er von der Ludwigsburger Malerin Ludovike Simanowicz zwei äußerst repräsentative Pendantbildnisse malen ließ, als eine Art eheliches Dipty-

¹ Gaby Pailer, *Charlotte Schiller. Leben und Schreiben im klassischen Weimar*, Darmstadt 2009.

² Diese und die folgende Zitatstelle Pailer (s. Anm. 1), S. 10.

³ Pailer (s. Anm. 1), S. 7.

⁴ Das Zitat Pailer (s. Anm. 1), S. 115, s. dort auch S. 9, 96 und 105 f. Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist eine Äußerung Luise von Lengfelds, die sich für Neuerscheinungen Schillers bei ihrer Tochter bedankt und dazu anmerkt: »Frau Maus [Charlottes Spitzname im privaten Kreis] muß nur auch noch etwas schreiben, damit ich meine Bibliothek mit den Schriften meiner Familie zieren kann.« (Brief an Charlotte vom September 1795, in: *Charlotte von Schiller und ihre Freunde*, Bd. 2, hrsg. v. Ludwig Urlichs, Stuttgart 1862, S. 12.

⁵ S. Pailer (s. Anm. 1), S. 105 f. sowie 118.

chon, das ihn und seine Frau nicht nur eng aufeinander bezogen, sondern auch durchaus gleichberechtigt nebeneinander zeigt.⁶ Friedrich Schiller, der ein ebenso zielbewusster wie eigenwilliger Inszenator seiner selbst gewesen ist,⁷ wird auch das Gemälde seiner Frau kaum ohne weit reichende Intentionen in Auftrag gegeben haben. Tatsächlich erlauben die Pendantbildnisse von Charlotte und Friedrich Schiller erstaunliche Rückschlüsse auf das Beziehungsgeflecht zwischen den Eheleuten – insbesondere, wenn man das kleine Bruststück mit einbezieht, das Schiller von seiner Frau bei Ludovike Simanowiz gleich noch dazu bestellte.

Im Unterschied zum Schiller-Porträt der Malerin⁸ wurden die beiden Charlottenporträts von der Forschung bisher kaum zur Kenntnis genommen; selbst das Kniestück hat erst in den letzten Jahren eine gewisse Aufmerksamkeit erfahren.⁹ Heute gilt es aufgrund seiner Funktion als Pendant zu Simanowiz' Schiller-Porträt als Darstellung der ersten Leserin und Vermittlerin seines Werkes.¹⁰ Dabei hatte Charlotte Schiller im Schatten ihres zur Identifikationsfigur der nationalen Einigungsbewe-

⁶ Als Pendantbildnisse werden Porträts eines Paares bezeichnet, die die Dargestellten auf zwei getrennten Tafeln zeigen im Unterschied zum Doppelbildnis, das die Porträts zweier Personen auf einem einzigen Gemälde vereint. Auch wenn dieser Typus in der Literatur mitunter im Singular erscheint, wird im Folgenden der Plural verwendet.

⁷ S. Sabine Fischer, Friedrich Schiller als Auftraggeber seiner Porträts, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 54, 2010, S. 128–163.

⁸ S. Fischer (s. Anm. 7), S. 143–148 sowie ebd. zu älterer Literatur S. 129.

⁹ Das Bruststück wurde von der Autorin vorgestellt in den Rudolstädter Schiller-Schriften Nr. 3 unter dem Titel »Das liebliche Bild Charlottens von Lengefeld. Ludovike Simanowiz malt Schillers Frau, hrsg. v. der Stadt Rudolstadt, Rudolstadt 2012. Diese Arbeit ist Teil des vorliegenden Beitrags. Ältere Publikationen beschränkten sich auf eine reine Nennung des Porträts: Gertrud Fiege, Bildnisse im Schiller-Nationalmuseum und Deutschen Literaturarchiv Marbach, Bd. 2, Marbach a.N. 1978, S. 40 sowie Beatrice Scherzer, Werkverzeichnis Ludovike Simanowiz 1759–1827, Computerausdruck Deutsches Literaturarchiv Marbach 2004, Nr. 38.

Das Kniestück wurde bisher berücksichtigt von: Gertrud Fiege, Ludovike Simanowiz. Eine schwäbische Malerin zwischen Revolution und Restauration, Marbach a.N. 1991 (Marbacher Magazin Nr. 57), S. 42–44; von Beate Frosch, Ludovike Simanowiz: Charlotte Schiller, in: Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830, hrsg. v. Christian von Holst, Stuttgart 1993 (Katalogbd. des zweiteiligen Katalogs der Staatsgalerie Stuttgart), S. 198; von Beatrice Scherzer, in: Der freie Blick. Anna Dorothea Therbusch und Ludovike Simanowiz. Zwei Porträtmalerinnen des 18. Jahrhunderts, bearb. v. Katharina Küster u. Beatrice Scherzer, Heidelberg 2002 (Katalog des Städtischen Museums Ludwigsburg), S. 73; von Pailer (s. Anm. 1), S. 7 u. 10; von Michael Davidis, Die Schillers – eine Familiengalerie, in: Schillers Familie, hrsg. v. Weimarer Schillerverein u. der Deutschen Schillergesellschaft, Marbach a.N. 2009, S. 10.

¹⁰ So bei Davidis (s. Anm. 9), S. 10; bei Pailer (s. Anm. 1), S. 10, werden Selbstbewusstsein, »Rezeptivität und Kongenialität« betont; vgl. dazu ansatzweise Bosch und Scherzer 2002 (s. Anm. 9).



*Charlotte Schiller, Ölgemälde von Ludovike Simanowiz,
1794, 86,5 × 69 cm (Keilrahmen, beschnitten: in der Abb.
vergrößert auf die ursprünglichen Maßverhältnisse),
Deutsches Literaturarchiv Marbach*

gung stilisierten Mannes während des 19. Jahrhunderts wachsende Berühmtheit erlangt. Reproduziert wurde ihr Bildnis jedoch nicht in der repräsentativen Form des Kniestücks, wie das naheliegenderweise zu erwarten wäre. Für die variantenreichen, druckgrafischen Vervielfältigungen¹¹ wurde stattdessen auf ihr Bruststück zurückgegriffen, das Schillers Urenkel Alexander von Gleichen-Rußwurm als »das liebliche Bild Charlottens von Lengefeld« folgendermaßen beschrieben hat:¹²

Die zarte Erscheinung mit dem braunen Lockenhaar scheint uns lebendig. Geistige Anmuth blitzt aus den Augen und Herzensgüte wirft einen Hauch ewiger Jugend auf die Züge. Zierlich unter der Brust gekreuzt trägt sie ein blaugraues mit feiner Borte versehenes Leibchen, unter dem reich gefälteles weißes Gewand sichtbar wird und sich zart um den

¹¹ S. dazu die zahlreichen Beispiele in der Graphischen Sammlung des Deutschen Literaturarchivs Marbach [im Folgenden zitiert: DLA].

¹² Die vorhergehende Zitatstelle sowie das Folgende: Alexander von Gleichen-Rußwurm, Das Schillermuseum zu Schloß Greifenstein, in: National-Zeitung Nr. 450 vom 23. 7. 1899.



*Friedrich Schiller, Ölgemälde von Ludovike Simanowiz,
1793-1794, 104 × 88 cm (Keilrahmen),
Deutsches Literaturarchiv Marbach*

Hals schließt. Die Tracht vom Ende des vorigen Jahrhunderts [...] war für vornehme, schlanke Gestalten außerordentlich kleidsam und verkörperte gewissermaßen die zarte Empfindsamkeit und ideale Auffassung der Zeit.

Charlotte Schiller galt als zwar wenig geistreiche, dafür aber tugendhafte Ehe- und sorgende Hausfrau, als Vorbild ebenso sanftmütiger wie anmutiger Weiblichkeit. Dazu schien das kleine Bildnis mit der zurückhaltenden jungen Frau gut zu passen – nicht zuletzt deshalb, weil es sich auf die Wiedergabe des Gesichts konzentrierte und sie dadurch in sozusagen greifbare Nähe rückte. In vergleichbarer Weise hatte für Friedrich Schiller in der Bildpublizistik des 19. Jahrhunderts neben Johann Heinrich Danneckers Kolossalbüste eine Ausschnittkopie nach Simanowiz' Schiller-Porträt die größte Verbreitung gefunden: Ihr Kniestück, das den Dichter vor einer Büste Homers sitzend zeigt, wurde auf den leicht geneigten Kopf reduziert, wodurch der Weimarer Klassiker, aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöst, weniger unnahbar und der Ausdrucksgehalt seines Porträts zugänglicher erschien. Die gelassene, durch das Homer-Zitat



*Charlotte Schiller, Ölgemälde von Ludovike
Simanowiz, 1794, 36 × 30 cm (Keilrahmen),
Deutsches Literaturarchiv Marbach*

in einen vielschichtigen Zusammenhang gestellte Nachdenklichkeit des Dichters wurde in der Ausschnittkopie zur Andeutung einer Melancholie, die als Hinweis auf dessen frühen Tod verstanden und damit »zum idealen Gegenstand einer Schillerverehrung in privatem Rahmen«¹³ werden konnte.¹⁴

Aufschlussreich ist diese Rezeptionsgeschichte, weil Simanowiz Charlotte und Friedrich Schiller als großformatige Gegenstücke festgehalten hat, so dass hier eigentlich äußerst repräsentative Vorlagen für die Verbildlichung der Eheleute – je einzeln und als Paar – zur Verfügung gestanden hätten. Aufschlussreich auch deshalb, weil es sich bei den Bildnis-

¹³ Davidis (s. Anm. 9), S. 11.

¹⁴ S. auch dazu den entsprechenden Grafik-Bestand im DLA; vgl. Klaus Fahrner, *Der Bilddiskurs zu Friedrich Schiller*, Stuttgart 2000, S. 71 f., der im melancholischen Ausdruck vor allem Anzeichen einer »inneren Resignation« und diese wiederum im Zusammenhang mit der »kollektiven Leidens-Mentalität der Deutschen« hinsichtlich der nationalen Einigung sieht.

sen des Schillerschen Ehepaars um mehr als nur um die Gemälde eines Dichters und seiner belesenen Frau handelt. Die einzelnen Bildaussagen lassen in ihrer Summe nämlich vermuten, dass nicht nur eine zu ihrer Zeit ungewöhnliche Rollenverteilung thematisiert, sondern darüber hinaus auch die Vorstellung von Liebe veranschaulicht wird, die der Schillerschen Ehe zugrunde lag. Dies aufzuzeigen ist das Anliegen der folgenden Überlegungen, wobei es auch um die Frage gehen soll, weshalb von Ludovike Simanowiz gleich zwei Charlottenporträts gemalt worden sind, wo doch schon die Pendantbildnisse den notorisch klammen Dichter eine erkleckliche Summe gekostet haben müssen.¹⁵

Zur Entstehungsgeschichte der beiden Simanowizschen Charlottenporträts ist die Quellenlage durchweg mager. Man würde annehmen, dass zumindest in den zahlreichen Briefen der Dargestellten Hinweise auf diese ausgesprochen aufwändige Porträtunternehmung zu finden sein müssten, da sich das Ehepaar Schiller in dieser Zeit auf Reisen beziehungsweise von September 1793 bis Mai 1794 in Ludwigsburg und Stuttgart aufgehalten hat. Doch nur für Charlottes großes Porträt sind das Datum der Auftragserteilung durch Schiller und die Bezahlung dokumentiert.¹⁶ Auch wenn es weder Signatur noch Datierung trägt, steht für dieses Werk fest, dass es 1794 von Ludovike Simanowiz für Friedrich Schiller gemalt worden ist. Für das kleinere, ebenfalls unbezeichnete Bildnis galten bisher Provenienz, familiäre Überlieferung und vor allem die stilistischen Parallelen sowie eine vergleichbare Porträtauffassung als Garanten für Zuschreibung und Datierung. Inzwischen konnte noch ein die Provenienz ergänzender Hinweis dafür gefunden werden, dass Schiller auch hier der Auftraggeber gewesen sein muss. Als vorbereitende Studie für die ›große‹ kann die ›kleine Charlotte‹ allerdings nicht entstanden sein: zu deutlich sind die Unterschiede im Detail, in der Gewandung sowie in der aufrechten beziehungsweise leicht vorgebeugten Körperhaltung. Weshalb aber sonst sollte dieses kleine Porträt zusätzlich zum großen in Auftrag gegeben worden sein?

Im August des Jahres 1793 hatte sich Schiller von Jena aus auf Reisen begeben, um seine Gattin auch Eltern, Geschwistern und Freunden vorzu-

¹⁵ Vgl. Fiege 1991 (s. Anm. 9), S. 44.

¹⁶ S. Schillers Briefe an Ludovike Simanowiz vom 6. 4. 1794 beziehungsweise von nach dem 22. 6. 1794, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, hrsg. v. Norbert Oellers u. a., Weimar 1943 ff. [im Folgenden zitiert: NA], Bd. 26, S. 352 und NA, Bd. 27, S. 17, vgl. dazu Fiege 1991 (s. Anm. 9), S. 43 f. Ende Juni 1794 haben sich noch beide Porträts der Eheleute in Ludwigsburg befunden, s. den Brief Friedrich Wilhelm von Hovens an Schiller vom 28. 6. 1794, in: NA, Bd. 35, S. 25. Wann genau die Gemälde nach Jena transportiert wurden, ist nicht bekannt (vgl. Anm. 21).

stellen. Nach Herbst- und Wintermonaten in Ludwigsburg lebte das Paar bereits in Stuttgart, als Schiller sich am 6. April 1794 an die Ludwigsburger Malerin Ludovike Simanowiz (1759-1827) wandte mit der Bitte, ihm seine »Frau zu mahlen und zwar von eben der Größe, wie mein Portrait ist«¹⁷. Wenig später, am 6. Mai, begann die Rückreise nach Jena. Der Entstehungszeitraum für das große Charlottenporträt ist somit recht genau umrissen. Allerdings war weder Ende Oktober 1793, als erstmals davon gesprochen wurde, »den lieben Frizen zu mahlen«¹⁸, noch bei späteren diesbezüglichen Erwähnungen vor dem 6. April 1794 je von einem Porträt Charlotte Schillers die Rede.

Immerhin gibt es aber nicht nur für das Knie-, sondern auch für das Bruststück einige termini post beziehungsweise ante quem: Am 8. September 1793 traf Charlotte Schiller mit ihrem Mann in Ludwigsburg ein, am 14. September brachte sie ihren Sohn Karl zur Welt. Da fürs erste keine Zeit für Modellsitzungen gewesen sein dürfte und die Malerin zunächst Ende Oktober/Anfang November 1793 am Porträt von Schillers Vater, danach bis ins neue Jahr am Porträt des Sohnes saß, könnte das kleine Porträt seiner Frau frühestens in den ersten Monaten des Jahres 1794 entstanden sein.¹⁹ Wäre das jedoch der Fall gewesen, hätte sich Schiller in seiner brieflichen Bestellung des Kniestücks Anfang April sicherlich in irgendeiner Form darauf bezogen. Am ehesten ist deshalb zu vermuten, dass die Malerin in der kurzen Zeit zwischen 6. April und 6. Mai 1794 die Arbeit an beiden Charlottenporträts parallel in Angriff genommen, ihre Ausgestaltung weitestgehend angelegt und zumindest Gesicht und Hände vollständig ausgeführt hat.²⁰ Selbst wenn das Bruststück erst nach dem 6. Mai begonnen worden sein sollte – Ende Juni/Anfang Juli muss es spätestens vollendet gewesen sein, da Schillers Mutter ihrer Schwiegertochter am 22. Juni 1794 berichtet, sie habe Ludovike Simanowiz »gleich wegen dem Gemälde geschrieben, daß es so bald wie möglich entweder uns, oder Herrn Rapp zur Bestellung übergeben wird« und Rapp wiederum Schiller am 13. Juli über die Beförderung eines »kleine[n] Küstchen[s]« unterrichtet, das er für ihn bekommen habe.²¹

¹⁷ Brief vom 6. 4. 1794, in: NA, Bd. 26, S. 352.

¹⁸ Dieser erste Hinweis auf das Vorhaben findet sich im Brief Johann Caspar Schillers an den Sohn vom 25. 10. 1793, in: NA, Bd. 34 I, S. 331.

¹⁹ Scherzer 2002 und Fiege 1991 (beide Anm. 9) datieren noch auf 1793.

²⁰ Aufgrund ihrer lebendigen, wenig geschönten beziehungsweise idealisierten Präsenz ist kaum anzunehmen, dass eines der Porträts ohne unmittelbare Anschauung entstanden ist.

²¹ Brief Elisabetha Schillers vom 22. 6. 1794, in: Schiller's Beziehungen zu Eltern, Geschwistern und der Familie von Wolzogen, hrsg. v. Alfred von Wolzogen, Stuttgart 1859,

Charlotte Schiller ist 28 Jahre alt, als sie von Ludovike Simanowiz porträtiert wird. Fast fünf Jahre zuvor, und mit 23 für damalige Verhältnisse nicht mehr allzu jung, hatte sich die Tochter des fürstlich-rudolstädtschen Oberforstmeisters Carl Christoph von Lengefeld im August 1789 mit dem ebenso berühmten wie berüchtigten Dichter der *Räuber* unter nicht ganz selbstloser Mithilfe ihrer ebenfalls heftig für Schiller entflammten Schwester Caroline verlobt. Weitgehend titel-, stellen- und mittellos wie dieser zu jener Zeit war, konnte Charlotte ihn allerdings erst heiraten, nachdem ihre Mutter, ihre Patin Charlotte von Stein sowie Goethe, der Weimarer und der Meiningsische Herzog von finanzieller Absicherung bis zur Verleihung eines hofrätlichen Titels tatkräftige Unterstützung geleistet beziehungsweise zugesichert hatten. Mutig war dieser Schritt gleichwohl, denn mit ihrer Eheschließung im Februar 1790 verzichtete Charlotte von Lengefeld als Frau Schiller nicht nur auf ihren adeligen Namen und folglich den freien Zutritt bei offiziellen Anlässen am Hofe.²² Sie entschied sich darüber hinaus für das trotz aller Vorkehrungen nur kärglich abgesicherte Dasein an der Seite eines wenig robusten Schriftstellers. Eines Schriftstellers zumal, der den Unterhalt für sich und seine künftige Familie nicht mehr, wie bis dahin üblich, in höfischen Diensten, sondern als freier Autor verdienen wollte und damit um 1800 zu den ersten gehörte, die dieses Wagnis eingingen. Charlottes Heirat ist, ebenso ungewöhnlich für die damalige Zeit,²³ eine Liebesheirat gewesen. Ausschließlich war sie das jedoch nicht. Abgesehen davon, dass sich mit Schiller zumindest die »Aussicht auf kulturelles Kapital, sprich: den erhofften künftigen Erfolg seiner Dichtkunst«²⁴ bot, erweist sich diese Ehe auch als das Ergebnis einer Lebensplanung, die auf die dauerhafte und produktive

S. 165 sowie Brief Gottlob Heinrich Rapps vom 13. 7. 1794, in: NA, Bd. 35, S. 29; bisher wird der Brief von Schillers Mutter ausschließlich auf die beiden Kniestücke bezogen und gilt sowohl als Anhaltspunkt für ihren Transport wie als Datierungshilfe für das Schreiben Schillers an Ludovike Simanowiz, das die Bezahlung der Porträts thematisiert (s. NA, Bd. 27, S. 17). Da Elisabetha Schiller nur von »dem Gemälde«, Schiller dagegen von »unsrem Porträts« spricht, können hier nicht die Kniestücke gemeint sein, während durchaus denkbar ist, dass Schiller mit seinem stattlichen Honorar (s. Fiege 1991 (s. Anm. 9) S. 44) nicht nur zwei, sondern gleich alle drei Porträts bezahlt hat. Das Porträt des Vaters hatten die Schillers bereits am 6. Mai mitgenommen (s. Schillers Brief an Wilhelm Reinwald vom 30. 5. 1794, in: NA, Bd. 27, S. 7).

²² Dies änderte sich erst wieder mit der Verleihung des Adelstitels an Schiller im Jahr 1802.

²³ S. Karin Hausen, »...eine Ulme für das schwankende Efeu«. Ehepaare im deutschen Bildungsbürgertum. Ideale und Wirklichkeiten im späten 18. und 19. Jahrhundert, in: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert, hrsg. v. Ute Frevert, Göttingen 1988, S. 92.

²⁴ Pailer (s. Anm. 1), S. 70.

Teilhabe an einer geistig-intellektuellen Welt gerichtet war. Für eine solche Teilhabe wiederum brachte Charlotte die besten Voraussetzungen mit.

Für das weibliche Geschlecht, sofern es adelig oder, seltener, großbürgerlicher Herkunft war, stand im aufgeklärten späteren 18. Jahrhundert im Grunde nur die Rolle der »gebildeten Frau«²⁵ zur Verfügung. Hierbei ging es jedoch nicht um eine aktive Beteiligung an »Wissen, Gelehrsamkeit, Fachkenntnisse[n], Räsonnieren oder gar Philosophieren«. Der allgemeine Bildungsplan sah vielmehr ein rein rezeptives Erlernen und zwar des Schreibens, Zeichnens und Tanzens sowie der Sprachen Englisch und Französisch vor. Außerdem mussten umfangreiche Kenntnisse in antiker und zeitgenössischer Literatur, in Philosophie, Geschichte und Geografie erworben werden. Eine solche anspruchsvolle »Hofmeistererziehung, die [...] vor allem der Persönlichkeitsbildung dienen« sollte, wurde auch Charlotte von Lengefeld zuteil,²⁶ wobei für die Heranwachsende mit der Zeit an die Stelle des Lehrers ein ausgedehntes, zum Teil auch wissenschaftliche Werke einschließendes Selbststudium trat.

Überschaut man allein die Namen der von Charlotte von Lengefeld [...] exzerpierten Autoren, so fällt es vom Umfang und von der inhaltlichen Zusammensetzung her schon schwer, sich vorzustellen, daß eine Frau – ohne spezielles berufliches Interesse veranlaßt – von so unterschiedlichen Lektüreinhalten Kenntnis bekommen konnte.²⁷

Eine nicht unwesentliche Rolle scheint dabei gespielt zu haben, dass auf diese Weise die engen Grenzen des ländlichen, gegenüber anderen Residenzen recht rückständigen, gesellschaftlich wie kulturell wenig glanzvollen, zudem gerade auch hinsichtlich möglicher Bewerber ausgesprochen langweiligen Rudolstadt²⁸ überwunden werden konnten.

Nach dem frühen Tod des Vaters (1775 waren die Töchter kaum neun beziehungsweise zwölf Jahre alt) und der daraus resultierenden zusehends prekären finanziellen Situation der Familie, kam Charlottes Selbststudium hinsichtlich ihrer nun vorgezeichneten Zukunft als Gesellschafterin bei

²⁵ Dies und das folgende Zitat: Barbara Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500-1800)*, Stuttgart 1987, S. 177.

²⁶ S. dazu Christa Rudnik, *Literarische Exzerpte Charlotte von Schillers – ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte um 1800. Versuch einer summarischen Auswertung der Quellen aus dem Goethe- und Schiller-Archiv*, in: *Im Vorfeld der Literatur. Vom Wert archivalischer Überlieferung für das Verständnis von Literatur und ihrer Geschichte*, hrsg. v. Karl-Heinz Hahn, Weimar 1991, S. 140-146, das Zitat S. 141. S. dazu auch Pailer (s. Anm. 1), S. 20 ff.

²⁷ Rudnik (s. Anm. 26), S. 141.

²⁸ S. dazu die bei Pailer (s. Anm. 1, S. 18) zitierten Passagen aus Briefen Charlotte Schillers.

Hofe bald eine wachsende Bedeutung zu.²⁹ Während Caroline schon 1784 in einer (unglücklichen, aber wenigstens Mutter und Schwester teilweise mitversorgenden) Ehe untergebracht worden war und ihre Mutter 1789 als Erzieherin der fürstlichen Töchter eine Verdienstmöglichkeit am Rudoldstädter Hof ergriff, gelang es Charlotte erstaunlicherweise, jenseits von höfischer Existenz und Versorgungsehe einen mit Herz und Verstand bejahen, ebenso trag- wie belastungsfähigen Lebensbund zu schließen.

Charlottes Schwester Caroline von Lengefeld (1763-1847), verheiratete (und geschiedene) von Beulwitz, verheiratete (und verwitwete) von Wolzogen, berühmt geworden durch ihren Roman *Agnes von Lilien*,³⁰ veröffentlichte 1830 mit *Schillers Leben*³¹ eine Biografie ihres Schwagers, die über viele Jahrzehnte eine enorme Wirkung entfaltete. Das Porträt, das Caroline darin von ihrer zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Schwester für die Nachwelt festgehalten hat, muss der eingangs zitierten Passage Alexander von Gleichen-Rußwurms unmittelbar als Vorlage gedient haben. Dort heißt es nämlich:

Sie hatte eine sehr anmutige Gestalt und Gesichtsbildung. Der Ausdruck reinster Herzensgüte belebte ihre Züge, und ihr Auge blitzte nur Wahrheit und Unschuld. Sinnig und empfänglich für alles Gute und Schöne im Leben und in der Kunst, hatte ihr ganzes Wesen eine schöne Harmonie. Mäßig, aber treu und anhaltend in ihren Neigungen, schien sie geschaffen, das reinste Glück zu genießen.³²

Eine »schöne Harmonie« kann man auch in der jungen, schlanken Frau der Simanowizschen Gemälde mit ihren ebenmäßigen Zügen im schmalen Oval des Gesichts und dem braunen, lang über die Schultern herab gelockten Haar erkennen. »Reinste Herzensgüte« und »Unschuld«, Empfänglichkeit »für alles Gute und Schöne«, Mäßigung und anhaltende Treue, »geschaffen, das reinste Glück zu genießen« – diese hehren Eigenschaften scheinen die von Simanowiz dargestellte Frau allerdings nicht vorrangig zu charakterisieren. Würde man nach Carolines Beschreibung doch eigentlich das Porträt einer Person erwarten, deren Äußeres auf intellektuelle Schlichtheit, naive Arglosigkeit und sanftmütiges Beharrungsvermögen schließen ließe. Bezeichnenderweise sticht denn auch aus der schwesterlichen Würdigung ein Merkmal hervor, das nicht recht zur übri-

²⁹ Dies und das Folgende s. Pailer (s. Anm. 1), S. 22 ff.

³⁰ Pailer (s. Anm. 1), S. 92.

³¹ Caroline von Wolzogen, *Schillers Leben* verfaßt aus Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner, verwendet die Ausgabe: Stuttgart u. Berlin 1906.

³² Caroline von Wolzogen (s. Anm. 31), S. 103.

gen Beschreibung passen will – das blitzende Auge. Genau dieses scheint auch Ludovike Simanowiz an ihrem Modell aufgefallen zu sein.

Auf beiden Charlottenporträts ist Schillers Frau im Dreiviertelprofil wiedergegeben, auf dem kleinen bis zum Ansatz des Oberkörpers, auf dem großen mit aufgestützten Armen an einem Tisch sitzend, in ihrer Rechten ein geöffnetes Buch. Eine auf das betrachtende Gegenüber bezogene Körperdrehung verleiht diesen zwei, wie es scheint durchaus in sich ruhenden Charlotten eine lebendige Präsenz, die allerdings dadurch, dass nur der Hauch eines Lächelns die Gesichtszüge belebt, in der Hinwendung zum Betrachter zugleich Zurückhaltung signalisiert. Distanzierend wirkt zudem, dass der Blick dieser Charlotten weder gütig-unschuldig, noch milde-lieulich, dafür aber klar und fest, aufmerksam prüfend, gelassen und selbstbewusst ist.

Friedrich Schiller hatte seinem engsten Freund und Weggefährten Christian Gottfried Körner (1756-1831) gleich nach der ersten längeren Begegnung im Dezember 1787 die Lengefeldschen Schwestern als »ohne schön zu seyn, anziehend«³³ beschrieben. Diese knappe Charakteristik passt sehr viel besser als Carolines ambivalente Beschreibung zu den von Simanowiz vermutlich recht wirklichkeitsgetreu festgehaltenen Zügen von Schillers Frau.³⁴ Die blaugrauen Augen sitzen weit auseinander im flächigen Gesicht, die Nase ist lang und kräftig und der Mund recht breit: eine Schönheit im landläufigen Sinn ist Charlotte von Lengefeld wohl tatsächlich nicht gewesen und auch nicht sprühend vor Temperament und Geist, wie das bei ihrer Schwester Caroline der Fall gewesen sein muss. Dafür verrät der ruhige, zugleich sehr direkte Blick eine beträchtliche Willensstärke. So verhalten sie wirkt: Diese lächelnde Charlotte scheint über einen wachen Verstand zu verfügen. Vor allem der »großen Charlotte«, die eben noch in einem Buch gelesen hat und nun, den Daumen einmerkend zwischen die Seiten gelegt, kurzfristig aufblickt, ist ein eigenständiges, kritisches Urteil über das, was sie gelesen hat, durchaus zuzutrauen. Betrachtet man die als Pendants entstandenen Bildnisse der Eheleute unmittelbar nebeneinander – hier der tief in seine Gedankenwelt versunkene Dichter, dort die ein wenig spröde, gleichwohl durch ihr Attribut als vielseitig gebildet charakterisierte Frau –, wird deutlich, was Schiller an Charlotte von Lengefeld (auch) angezogen haben muss.

Wie erwähnt ist die Quellenlage zu den Simanowizschen Charlottenporträts äußerst dürftig. Noch spärlicher allerdings ist, was sich bisher zu den Pendantbildnissen des Ehepaars Schiller nachweisen lässt. Die einzige

³³ Schiller an Gottfried Christian Körner, Brief vom 8. 12. 1787, in: NA, Bd. 24, S. 181.

³⁴ Vgl. Fiege 1991 (s. Anm. 9), S. 9.

zeitgenössische Äußerung, die tatsächlich beide Gemälde meint, stammt von Schillers Freund, dem Ludwigsburger Arzt Friedrich Wilhelm von Hoven, der einige Wochen nach der Abreise des Paares schrieb: »Vorgestern habe ich bei der Simanowiz Dein und Deiner liebenswürdigen Lotte Portrait gesehen. Ich hätte es nicht thun sollen; es war mir, wie ich davon weggieh, als würde ich aufs neue aus Euren Armen gerissen [...].«³⁵ Ansonsten findet sich keine Silbe. Nicht einmal bei Charlottes Schwester, die in ihrer Schiller-Biografie für die Stuttgarter Zeit immerhin von der Entstehung der Danneckerschen Gewandbüste berichtet.³⁶ Selbst unter den »ähnlichsten Bildnisse[n] Schillers«, die Caroline abschließend aufführt, taucht nur die eingangs erwähnte Ausschnittkopie nach Simanowiz auf, die noch dazu für das Original gehalten wird; die Existenz der beiden Kniestücke scheint ebenso in Vergessenheit geraten zu sein wie der Name der angeblich »Stuttgartischen Künstlerin«.³⁷

Dabei ist Schiller das Porträt seiner Frau offensichtlich so wichtig gewesen, dass er es ausdrücklich »von eben der Größe«³⁸ wie das seinige bestellte. Zudem scheint er, wie bei jedem der eigenen Bildnisse, auch diesen Auftrag mit maßgeblichen Vorgaben hinsichtlich Form und Inhalt verbunden zu haben. Denn die Pendantbildnisse des Ehepaars Schiller sind auch Programm: Nur für den flüchtigen Blick wird Charlotte Schiller konventionell und zeittypisch durch ein Buch charakterisiert. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass die belesene Gattin als Arbeitsgefährtin des gelehrten Dichters vermittelt werden soll, was nicht nur für die Zeit um 1800 äußerst ungewöhnlich ist. Darüber hinaus, und auch das gilt es aufzuzeigen, wird in der gewählten Form der Pendantbildnisse Schillers »höchstes Ideal« veranschaulicht beziehungsweise die Verwirklichung seiner Hoffnung behauptet, dass nämlich »die höchste Fülle des künstlerischen Genußes mit dem gegenwärtigsten Genuß des Herzens«³⁹, sinnliche Liebe also mit geistiger Kreativität, in Einklang zu bringen sind.

Die beiden Porträts der Eheleute Schiller entsprechen sich nicht nur hinsichtlich der Maße und der jeweiligen Wiedergabe als Dreiviertelfigur.⁴⁰ Sie sind auch sonst in mehrfacher Hinsicht aufeinander bezogen: so schließt sich der neutrale Hintergrund optisch über die Bildgrenzen hinweg zusammen und suggeriert einen gemeinsamen Raum für die ein-

³⁵ Brief an Schiller vom 28. 6. 1794, in: NA, Bd. 35, S. 25.

³⁶ Caroline von Wolzogen (s. Anm. 31), S. 204.

³⁷ Caroline von Wolzogen (s. Anm. 31), S. 271 f., die Zitatstellen S. 271.

³⁸ Wie Anm. 17.

³⁹ Beide Zitatstellen aus dem Brief Schillers an Charlotte von Lengefeld und Caroline von Beulwitz vom 14. 2. 1790, in: NA, Bd. 25, S. 419.

⁴⁰ S. u. zur späteren Verkleinerung des Charlottenporträts.

ander zugewandten Eheleute. Stuhl und Sessel, auf denen diese sitzen, könnten zur selben Garnitur gehören – haben sich vielleicht ebenso im Besitz der Malerin befunden, wie dies für den Tisch, an dem Charlotte liest, nachweislich der Fall gewesen ist.⁴¹ Auch die Beschränkung auf jeweils nur ein charakterisierendes Attribut – die Homer-Büste bei Schiller, bei Charlotte das Buch – und der weitgehende Verzicht auf schmückendes Ornament kennzeichnen beide Porträts. Zudem sind Lichtführung und Farbgebung vergleichbar eingesetzt. Von oben links einfallendes Licht lenkt die Aufmerksamkeit auf Gesicht und Hände, deren warmer Hautton das helle Weiß von Chemise und Rüschenhemd im Zusammenklang mit der dunklen Kleidung der Eheleute noch vornehmer wirken lässt. Deutlichere Farbakzente finden sich nur im Lachsrosa von Miederschnürung und Taillesschärpe bei Charlotte. Überhaupt ist die Atmosphäre um Schillers Frau insgesamt freundlicher, da hier von der grün gemusterten Stoffbespannung des Sitzmöbels mehr gezeigt und in Verbindung mit dem rötlichen Braun von Tisch und Buch eine wohnliche Anmutung evoziert wird. Das monochrome Grau der Büste im Hintergrund von Schillers Porträt verstärkt dagegen die Aura von Unnahbarkeit, die dessen Gestalt umgibt.

Die offenkundige Zurückhaltung hinsichtlich Farbgebung, Accessoire, Detailbildung und Ausgestaltung der räumlichen Situation ist alles in allem untypisch für die repräsentativen ganz- oder nahezu ganzfigurigen Pendantbildnisse. Eben dadurch aber wird auf die eigentliche Intention der Gemälde verwiesen. Fraglos steht zunächst einmal bei beiden Porträts das in Folge der Aufklärung stetig gewachsene Interesse an der individuellen Persönlichkeit und damit die künstlerische Aufgabe im Zentrum, über eine einfühlsame Wiedergabe des Physiognomischen den Charakter und das Wesen der Dargestellten zu vermitteln – daher die Konzentration auf das vor neutralem Hintergrund hell beleuchtete Gesicht. Zugleich manifestiert sich im kurz zuvor noch allein Adel und Großbürgertum vorbehaltenen Typus des Kniestücks der beträchtliche Anspruch des Auftraggebers. An sich hätte man einen etwas bescheideneren Auftritt erwartet, insbesondere wenn man bedenkt, dass die unmittelbar zuvor als Geschenk für den Dichter entstandenen und ebenfalls von Ludovike Simanowiz gemalten Pendantbildnisse von Schillers Eltern, Bruststücke mit je 34 Zenti-

⁴¹ Noch heute befindet sich der Tisch im Besitz der Erben von Simanowiz (s. Davidis (s. Anm. 9), S. 10). Fraglich ist, inwieweit sich daraus schließen lässt, dass das Charlottenporträt in der Ludwigsburger Wohnung der Malerin entstanden ist. Denn Friedrich Schiller scheint auf der Solitude in der Wohnung der Eltern porträtiert worden zu sein, vgl. Johann Caspar Schiller an seinen Sohn, Brief vom 25. 10. 1793, in: NA, Bd. 34I, S. 332 sowie Christiane Schiller an ihre Schwester Christophine Reinwald, Brief vom 12. 12. 1793 (s. Fiege 1991 (s. Anm. 9), S. 42).

meter Höhe auf 30 Zentimeter Breite, gerade einmal ein Drittel der Größe ausmachen, in der die Kniestücke von Sohn und Schwiegertochter ausgeführt wurden; selbst die halbfigurigen Pendantbildnisse, die Schillers Freund und Mäzen Körner von sich und seiner Frau hatte malen lassen, kommen nur auf zwei Drittel des Schillerschen Formats.⁴² Entscheidend jedoch ist, dass es gerade nicht beziehungsweise erst an zweiter Stelle um die Demonstration von gesellschaftlichem Status und (bei Schiller damals noch kaum vorhandenem⁴³) materiellem Wohlstand geht. Mit ihrer zurückgenommenen Inszenierung zielt die Bildaussage vielmehr darüber und über eine allgemeine, psychologisierende Charakterisierung hinaus auf die Bereiche des Denkens, Schreibens und Lesens – aufgeteilt auf die beiden Pendantbildnisse, auf den geistig-schöpferischen Akt bei Schiller und den nachvollziehend »begriffenden« Prozess bei Charlotte. Produktive Stille und Konzentration umgibt die Eheleute und schließt sie in einen eigenen Bildraum ein. Für einen Moment allerdings hat Charlotte Schiller ihre Lektüre unterbrochen und sich dem Betrachter zugewandt: Für diesen kurzen Augenblick ist jener sozusagen im »Bunde der Dritte«.

Auf die Funktion Charlotte Schillers, die »vielleicht als erste Rezipientin eines neuen Textes, den Blickkontakt mit dem Betrachter als dem Vertreter des breiteren Publikums [aufnimmt]«, allgemeiner noch, auf die Möglichkeit, die Pendantbildnisse des Ehepaares »als Personifikationen der beiden Pole des literarischen Lebens [zu] deuten, als idealtypische Darstellungen von Autor und Leser(in)«, ist bereits hingewiesen worden.⁴⁴ Schillers Gefährtin wird jedoch nur bedingt »als eine belebte Dame der Gesellschaft«⁴⁵ gezeigt, in der Frauen »damals bekanntermaßen den weit überwiegenden Teil der Leserschaft von belletristischen Werken und Journalen« ausmachten. Denn abgesehen vom diesbezüglich eher indifferenten Attribut des Buches sprechen einige Darstellungsdetails ganz konkret gegen eine ausschließlich passive Rezeption und damit für eine »aktive Beteiligung«⁴⁶ Charlottes am geistigen Leben ihres Mannes.

⁴² Die beiden Porträts von Anton Graff sind 1785 und 1785/86 entstanden, s. Ekhart Berckenhagen, Anton Graff. Leben und Werk, Berlin 1967, S. 234 f. (mit Abb.); die Maße der Körnerschen Gemälde betragen 68 × 51 cm. Die Porträts von Johann Caspar und Elisabetha Schiller malte Simanowiz 1793, s. Fiege 1991 (s. Anm. 9), S. 41 (Abb. S. 66 f.).

⁴³ Für einige Zeit entspannte eine dreijährige Pension, die Schiller nach seiner schweren Erkrankung im Dezember 1791 gewährt worden war, die finanziell schwierige Lage des Paares. Ohne diese zusätzlichen Mittel hätte Schiller vermutlich keines der Porträts in Auftrag geben können.

⁴⁴ Beide Zitatstellen Davidis (s. Anm. 9), S. 10; vgl. dazu Frosch, S. 198 und Scherzer 2002, S. 73 (beide s. ebenfalls Anm. 9).

⁴⁵ Diese und die folgende Zitatstelle Davidis (s. Anm. 9), S. 10.

⁴⁶ So Pailer in ihrer kurzen Erwähnung des Gemäldes (s. Anm. 1, S. 10). Dagegen betont

Die Annahme, dass Schillers Gattin in einem seiner Werke liest, wird durch eine kompositorische Diagonale bestätigt, die von Charlottes rechtem Ellenbogen über das geöffnete Buch in ihrer Hand bis hin zum leicht geneigten Kopf des Dichters verläuft – eine Verbindungslinie, die durch das auffallende Lachsrosa des Buchblocks in ihrer Ausrichtung noch verstärkt wird. Wichtiger als das Was ist gleichwohl *wie* Charlotte gelesen hat. In ihrer Haltung mit aufgestütztem Arm und abgewinkelter Hand, in welcher der Kopf noch kurz zuvor gelegen hat, wird nämlich der traditionelle Gestus Melancholicus des schöpferisch tätigen Menschen zitiert.⁴⁷ In diesem Typus hatte sich Friedrich Schiller wenige Jahre zuvor von Anton Graff auf einem Gemälde porträtieren lassen, das sich eben jetzt, während Simanowiz' Charlottenporträt in Ludwigsburg entstand, in Stuttgart befand, um gestochen und in der *Suite der Staatsmänner und Gelehrten* des Nürnberger Verlegers Johann Friedrich Frauenholz publiziert zu werden.⁴⁸ Denkbar wäre, dass der Gestus Melancholicus für Charlotte Schiller mit seiner im späten 18. Jahrhundert längst verflachten Bedeutung als insbesondere für Frauen beliebte Metapher konzentrierten Lesens verwendet worden ist.⁴⁹ Tatsächlich aber soll Simanowiz' offenkundige Paraphrase des Graffschen Porträts eine über das rezeptive Lesen hinausreichende, geistige Aktivität in den Vordergrund stellen. Dies geschieht allerdings nicht – wie bei Graff für Schiller – im Sinne einer autonomen Schaffenskraft, sondern als dialogische Teilhabe, weshalb sich bei Graff das in sich gekehrte, sinnende Nachdenken, der hinsichtlich des Typus korrekt auf die Hand gestützte Kopf findet, bei Simanowiz' Charlottenporträt dagegen die Variante mit hellwach aufgerichtetem Kopf und klarem, direktem Blick.⁵⁰

auch Frosch (s. Anm. 9, S. 198) »das Moment des passiven Rezipierens im Gegensatz zu Schillers zwar kontemplativem, aber dennoch implizit aktivem Tun.«

⁴⁷ S. Roland Kanz, *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993, S. 109 ff.

⁴⁸ S. Fischer (s. Anm. 7), S. 134.

⁴⁹ S. Bettina Baumgärtel, Angelika Kauffmann 1741-1807, Ostfildern 1998 (Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf), S. 144. S. zum Beispiel die Abbildungen in: Heinke Wunderlich, »Buch« und »Leser« in der Buchillustration des achtzehnten Jahrhunderts, in: *Die Buchillustration im 18. Jahrhundert, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Düsseldorf vom 3.-5. Oktober 1978, Heidelberg 1980*, S. 4, 12, 18, 19, 20 oder in: Eva-Maria Hanebutt-Benz, *Die Kunst des Lesens. Lesemöbel und Leseverhalten vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1989 (Katalog des Museums für Kunsthandwerk), S. 95 u. 121.

⁵⁰ Dieser Rückgriff auf den Gestus Melancholicus ist einer der entscheidenden Unterschiede zu den ansonsten durchaus als Vorlage heranzuziehenden Porträtgemälden Antoine Vestiers: Vergleichbar ist ganz allgemein der Typus der weiblichen Halb- (oder Hüft-)figur,

In diesem Kontext, der Schillers erste Leserin zugleich als eigenständige Denkerin definiert, erklärt sich nun auch die ungewöhnliche Schmucklosigkeit ihrer Erscheinung, die einer fast demonstrativen Absage an jeglichen äußeren Aufwand gleichkommt. Charlotte Schiller trägt zur weißen Chemise ein strenges schwarzes Kleid, nirgendwo ziert sie eine Rüsche oder Spitze, ein Tuch oder gar ein Hut, ebenso fehlen Ring oder Kette, nicht einmal ein Band oder eine Schleife hält das offene Haar zusammen.⁵¹ Dabei präsentiert sich Schillers Frau bei aller Zurückhaltung durchaus modebewusst, denn Schwarz war 1793 »die Lieblingsfarbe der Saison«⁵² und das Lachsrosa von Miederschnürung und Schärpe dazu ein äußerst wirkungssicher gesetzter Blickfang. Auch das Gewand, in dem Charlotte auf dem kleineren Simanowiz-Porträt zu sehen ist, war mit den kurzen, befransten Ärmeln »à la Turque« und seiner Wickeltechnik hoch modern.⁵³

Abgesehen vom Rückgriff auf den Gestus *Melancholicus* und die betont zurückhaltende Aufmachung ist für die Darstellung der »großen Charlotte« als Lesende und Intellektuelle noch ein Drittes ausschlaggebend. Die lesenden Frauen beziehungsweise Frauen mit Buch des ausgehenden

die von ihrer Lektüre auf- und einen Betrachter anblickt. Dass Simanowiz das Porträt der Sängerin Rose Renaut von 1791 während ihres zweiten Pariser Aufenthalts im Atelier des Lehrers gesehen haben wird, wurde von Frosch (s. Anm. 9, S. 198) bereits ausgeführt, wobei Frosch Vestiers Porträt irrtümlich (s. Anm. 72) als Porträt Madame de Sarette zitiert (s. Abb. in: Anne-Marie Passez, Antoine Vestier 1740-1824, Paris 1989, S. 207). Zu vergleichen ist aber auch Vestiers Porträt Antoine Rouillé d'Orfeuil, das um 1787 entstanden ist (s. Abb. in: Passez, S. 159).

⁵¹ Ihre eigene Schwester Friederike Reichenbach hat die Malerin wenig später (übrigens ebenfalls in Anlehnung an Vestiers Porträt Rose Renaut) in einer ganz ähnlichen Lesesituation wiedergegeben, jedoch dezidiert als ausschließliche auf das Buch in ihrer Hand konzentrierte Rezipientin mit einem breiten Metallreif im sorgfältig drapierten Haar (s. die Abb. in Scherzer 2002 (s. Anm. 9), S. 73).

⁵² Helga Stüfen, *Kleider und Weißzeug*, in: Luise. Die Kleider der Königin. Mode, Schmuck und Accessoires am Preußischen Hof um 1800, München 2010 (Katalog der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg), S. 32. Zwei besonders schöne Beispiele für diese Modefarben, die in Paris bereits 1790 getragen wurden, sind das Selbstporträt von Elisabeth Vigée-Lebrun (s. die Abb. in: Aufgeklärt bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750-1840, hrsg. v. Sabine Grabner, München 2006 (Katalog der Österreichischen Galerie Belvedere), S. 195) und Jacques-Louis Davids Porträt Robertine Toureteau (Abb. in: *Portraits publics, portraits privés 1770-1830*, Paris 2006 (Katalog der Galeries nationales du Grand Palais u.a.), S. 127).

⁵³ Stüfen (s. Anm. 52), S. 31 u. 33 (Abb. 10). In dieser Form ist ein solches Gewand im *Journal des Luxus und der Moden*, der diesbezüglich damals aktuellsten Zeitschrift, erst ab 1796 nachzuweisen, vgl. Doris Kuhles, *Journal des Luxus und der Moden 1786-1827. Analytische Bibliographie mit sämtlichen 517 schwarzweißen und 976 farbigen Abbildungen der Originalzeitschrift*, Bd. 1, München 2003, S. 606 sowie u.a. 614, 629, 642 u. 646.

18. Jahrhunderts sitzen im Park,⁵⁴ in weichen Sofaecken⁵⁵ und »an, genauer: neben einem Tisch«. ⁵⁶ Dabei scheint letzteres, die Lesehaltung »neben einem Tisch sitzend mit aufgestütztem Unterarm und freiem Halten des Buches«⁵⁷ in besonderem Maße typisch zu sein für die Zeit um 1800. Ganz anders dagegen Charlotte Schiller: Sie hat nicht nur beide Arme auf den schlichten Holztisch gestützt. Sie verzichtet auch darauf, ihre Ellenbogen während der Lektüre durch ein weiches Kissen abzupolstern, wie das etwa auf dem um 1787 entstandenen Porträt Antoine Rouillé d'Orfeuil von Simanowiz' Pariser Lehrer Antoine Vestier zu beobachten ist.⁵⁸

Charlotte Schiller sitzt nicht neben, sondern an einem Tisch und hält ihr Buch so in der Rechten, dass es schon im nächsten Augenblick wieder vor ihr liegen könnte »wie dies [auf Darstellungen] für Arbeitslektüre und bei an Arbeitslektüre gewöhnten Personen schon früher üblich war.«⁵⁹ Der Daumen verhindert ein Zuklappen des Buches, gleich kann dort, wo unterbrochen wurde, weiter gelesen werden. Wer auf diese Weise liest, für den ist Lesen weniger ein angenehm unterhaltender Zeitvertreib als eine Quelle von Bildung und Wissen, eine Voraussetzung für differenzierte Reflexion und sachkundigen Dialog.

Bildnisse, auf denen, ähnlich dem Simanowizschen, lesende Frauen mit Arbeit in Verbindung gebracht werden, finden sich im späten 18. Jahrhundert selten. Zu den wenigen, annäherungsweise vergleichbaren, zählt das um 1798 von Christian Gottlieb Schick gemalte (kleinformatige) Dreiviertelporträt Charlotte Fossetta, das die Stuttgarter Hofschauspielerin in schlichter, dabei hochmodischer Gewandung (weiße Chemise und Halbhandschuhe) auf einem gepolsterten Holzstuhl halb am, halb neben dem Tisch sitzend beim Rollenstudium zeigt; auch sie blickt auf und wendet sich dem Betrachter zu.⁶⁰ Charlotte Schiller hat keine Rollen erlernt, aber

⁵⁴ S. z. B. die Abb. in: Hildegard Westhoff-Krummacher, *Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren. Die Sicht der Frau in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier*, Münster 1996 (Katalog des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster), S. 253 oder in: Christiane Inmann, *Forbidden fruit. A history of women and books in art*, New York u. a. 2009, S. 113.

⁵⁵ S. etwa die Abb. in: *Portraits publics, portraits privés* (s. Anm. 52), S. 125 oder in: *Forbidden fruit* (s. Anm. 54), S. 91.

⁵⁶ Erich Schön, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlung des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1987, S. 63, wobei sich Schön ganz allgemein auf Leser und nicht nur Leserinnen bezieht.

⁵⁷ Erich Schön (s. Anm. 56), S. 64.

⁵⁸ Vgl. dazu etwa auch Thomas Lawrence' Porträt Jens Wolff von 1803-15, Abb. in: Inmann (s. Anm. 54), S. 43; s. zudem hinsichtlich der Vorbildfunktion Vestiers Anm. 50.

⁵⁹ Erich Schön (s. Anm. 56), S. 67.

⁶⁰ S. die Abb. in: *Schwäbischer Klassizismus* (s. Anm. 9), S. 228; vgl. dazu das ebenfalls

sie hat die Werke ihres Gatten »nicht nur genau [gekannt], sondern [war] auch an ihrem Entstehen – etwa durch Vorarbeiten und kritisches Urteil – beteiligt«. ⁶¹ Dass Lesen für sie immer mehr als abwechslungsreiche Unterhaltung, das heißt vor allem Bildungsarbeit, gewesen ist, zudem eine unverzichtbare Möglichkeit der Weltaneignung weit über die engen Rudolstädter, später Sachsen-Weimar-Eisenacher Landesgrenzen hinaus, das belegen die umfangreichen Exzerpte, Aufzeichnungen und Notizen, die sich in ihrem Nachlass vor allem aus den Jahren vor und nach ihrer Ehe zu belletristischer, philosophischer, historischer und naturwissenschaftlicher Literatur erhalten haben. ⁶² Wohl nicht von ungefähr bezeichnete ein Freund schon die kaum Zweiundzwanzigjährige als »Philosophin« – mit Kants Schriften, die zentral für das philosophische Werk ihres Mannes gewesen sind, hat sich Charlotte Schiller noch im Alter beschäftigt. ⁶³

Friedrich Schiller selbst wies darauf hin, dass seine Frau ihm sehr viel mehr gewesen ist als nur die treu sorgende Gattin und Mutter einer wachsenden Kinderschar. So heißt es etwa in einem Brief an den Vertrauten Christian Gottfried Körner aus dem achten Ehejahr, »daß Ihr [Körner, dessen Frau und Schwägerin], Humboldts, Göthe und meine Frau die einzigen Menschen sind, an die ich mich gern erinnere, wenn ich dichte und die mich dafür belohnen können«. ⁶⁴ Auch wenn sie aus den Jahren nach der Entstehung der ehelichen Pendantbildnisse stammt – diese Zwischenbilanz wirkt wie eine Beschreibung dessen, was Ludovike Simanowicz in Schillers Auftrag festgehalten hat: zunächst den Dichter in der Tradition des Inspirationsbildes, genauer des Gelehrtenporträts mit Antikenzitat (hier der Homerischen Büste), um in einer eigenwilligen Anverwandlung der gängigen Ikonografie die spezifische Situation des modernen Dichters im Verhältnis zur Antike zu thematisieren und die Gleichrangigkeit von dessen Schöpfungen ihr gegenüber zu behaupten ⁶⁵ – unmittelbar darauf, in einem zweiten Gemälde, die Frau an der Seite dieses Dichters als dessen

bereits erwähnte Porträt Rose Renault von Antoine Vestier (s. Anm. 50): Die Sängerin, die dicht neben einem Cembalo sitzt, sich mit überkreuzten Armen darauf stützt und dabei Noten in ihrer Linken hält, scheint während des Einstudierens einer Arie festgehalten worden zu sein – wobei sie deutlich größeren Wert auf eine elegante Erscheinung gelegt hat als Charlotte Schiller.

⁶¹ Rudnik (s. Anm. 26), S. 143; s. auch Pailer (s. Anm. 1), S. 98.

⁶² Rudnik (s. Anm. 26), S. 143.

⁶³ Rudnik (s. Anm. 26), S. 142 u. 145; als »Philosophin« titulierte sie Karl Ludwig von Knebel in seinem Brief vom 26. 9. 1788, wobei auch die späten Briefe Knebels an Charlotte bestätigen, dass diese Bezeichnung »offenbar eine gewisse Berechtigung hatte« (Rudnik, S. 145).

⁶⁴ Brief vom 15. 8. 1798, in: NA, Bd. 29, S. 262.

⁶⁵ Wie Anm. 8.

erste Leserin und damit Rezensentin seiner Werke, als gleichgewichtiges, respektiertes Gegenüber.

Dabei wäre es durchaus denkbar gewesen, dass Schiller, der frischgebackene und stolze Vater eines lang ersehnten Stammhalters,⁶⁶ seine Charlotte neben einer Wiege oder mit dem Söhnchen auf dem Arm, wenn nicht gar sich selbst mit beiden als inniges Familienstück hätte porträtieren lassen,⁶⁷ ganz im Sinne einer gegen Ende des Jahrhunderts sich rasch verstärkenden Tendenz, privates Glück und natürliche Mütterlichkeit in den Vordergrund zu stellen.⁶⁸ Stattdessen hat Schiller, wie zuvor für seine eigenen Porträts nun auch für die Darstellung seiner Frau, einen geläufigen Bildtypus gewählt und diesen mit spezifischen Änderungen ausführen lassen. Wie ungewöhnlich das Ergebnis ist wird deutlich, wenn man die Schillerschen Pendants mit Ehepaarbildnissen vergleicht, die ungefähr zur selben Zeit oder wenig später entstanden sind.

Unabhängig vom Anspruch oder der Intention des Auftraggebers (und dessen finanzieller Ausstattung) spielte das Ehepaarbildnis durch die Jahrhunderte eine große Rolle – als Kopfstück oder Ganzfigur, mit Attributen und räumlicher Szenerie oder ohne jeglichen diesbezüglichen Hinweis, ob als Doppelbildnis oder in Form zweier, über die Bildgrenzen hinweg als

⁶⁶ S. dazu seinen Brief vom 25. 7. 1793 an Bartholomäus Fischenich sowie die Briefe, die Schiller unmittelbar nach der Geburt seines Sohnes geschrieben hat, in: NA, Bd. 26, S. 275 sowie 279-284.

⁶⁷ Vgl. etwa Vestiers 1789 entstandenes Bildnis einer holländischen Dame mit ihren Kindern (s. Abb. in: *Passez* (s. Anm. 50), S. 187) oder das 1788 entstandene, ganzfigurige (!) Porträtgemälde Friederike Rapp mit ihrem Töchterchen von Philipp Friedrich Hetsch (Abb. in: *Schwäbischer Klassizismus* (s. Anm. 9), S. 168) sowie das Porträt der Familie Jakob Friedrich Abels, ebenfalls 1788 von Hetsch gemalt (Abb. in: Werner Fleischhauer, *Das Bildnis in Württemberg 1760-1860. Geschichte, Künstler und Kultur*, Stuttgart 1939, S. 41), um nur einige Beispiele in *Simanowicz'* Reichweite zu nennen, oder auch Jacques-Louis Davids Porträt Madame de Pastoret mit ihrem Sohn, das um 1791, also während sich die Malerin in Paris aufgehalten hat, entstanden ist (s. die Abb. in: Matthias Bleyl, *Das klassizistische Porträt. Gestaltungsanalysen am Beispiel J.-L. Davids*, Frankfurt a. M. 1982, S. 228).

⁶⁸ Natürliche Mütterlichkeit wurde als Keimzelle der Erneuerung von Familie, Gesellschaft und Staat gesehen; entsprechend war seit den 1790er Jahren auch die stillende Mutter ein beliebtes Bildmotiv, s. auch dazu das in Anm. 67 bereits erwähnte Porträt Jacques-Louis Davids, Vestiers Porträt der Schwiegertochter von 1795 (Abb. in: *Passez* (s. Anm. 50), S. 213) oder etwa Johann Friedrich August Tischbeins Familienbildnis (um 1795-1800, Abb. in: 3 × Tischbein und die europäische Malerei um 1800, hrsg. v. Michael Eissenhauer, München 2005 (Katalog der Staatlichen Museen Kassel, Neue Galerie), S. 181, s. dort auch S. 180). Obgleich es sich bei diesen Bildnissen durchweg um repräsentative Kniestücke handelt, wäre eine solche »körperbetonte« Darstellung für Charlotte Schiller dennoch wohl kaum in Frage gekommen, da sie »die geistige Natur ganz von der körperlichen abzuspalten« suchte (Pailer (s. Anm. 1), S. 158).

Einheit aufgefasster Pendants.⁶⁹ Letzteres wurde schließlich repräsentativ »für die Darstellung von Ehepaaren bis ins 19. Jahrhundert hinein«⁷⁰, wobei auch hier das ursprünglich den herrschenden Eliten vorbehaltene Kniestück oder auch das ganzfigurige Porträt im Vergleich zu weniger aufwändigen Formaten noch im ausgehenden 18. Jahrhundert relativ selten anzutreffen ist. Auch im Werk von Ludovike Simanowiz sind die Schillerschen Pendantbildnisse in dieser Hinsicht eine Ausnahme geblieben.⁷¹ Schon mit der Wahl des Kniestücks behauptete Schiller also eine Sonderstellung für sich und seine Gattin. Außergewöhnlich sind die Pendantbildnisse aber aufgrund ihrer bildlichen Aussage, die eine ausgewogene Lebens- und Arbeitsgemeinschaft propagiert. Zumindest konnte bisher kein vergleichbares Bildnispaar gefunden werden – und zwar weder im Allgemeinen, noch im besonderen Fall des Autorenporträts.⁷² Dass solche Pendantbildnisse für Goethe und Christiane Vulpius nicht in Frage gekommen wären, ist nahe liegend. Nicht, weil es sich hier um eine von ganz Weimar und mit großem Nachdruck auch von Charlotte Schiller⁷³ verurteilte Mesalliance handelte, sondern weil Christiane für Goethe keine intellektuell reflektierende Gesprächspartnerin gewesen ist. Weshalb aber ließ sich auch sonst keiner der zum Teil mit äußerst gebildeten Frauen

⁶⁹ Zur Geschichte des Ehepaarbildnisses allgemein s. Berthold Hinz, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 139–218. S. aber auch David R. Smith, *Masks of Wedlock. Seventeenth-Century Dutch Marriage Portraiture*, Ann Arbor u.a. 1978 sowie Dagmar von Gersdorff, *Liebespaare. Eheleute. Aus den Sammlungen der Berliner Museen*. Berlin 1987 und Petra Kathke, *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*, Berlin 1997, vor allem S. 150–160 (mit Abb.).

⁷⁰ Hinz (s. Anm. 69), S. 142.

⁷¹ Vgl. in: Scherzer 2004 (s. Anm. 9) u.a. die Abb. der Werkverzeichnisnummern 2|3, 28|29, 61|62 beziehungsweise in: Scherzer 2002 (s. Anm. 9) u.a. die Abb. der Katalognummern 25|26 u. 30|31. Selbst bei Graff sind halbfigurige Pendantbildnisse häufig, dreiviertelfigurige dagegen äußerst selten anzutreffen (s. für ersteres in: Berckenhagen (s. Anm. 42) die Abb. der Werkverzeichnisnummern 63A|B, 170|171, 262|263, 736|737, 1240|1241, 1258|1262, 1396|1397, s. für letzteres die Abb. zu den Nummern 121|123, 399|401 u. 1253|1254).

⁷² Im Oeuvre Antoine Vestiers hielt man lange Zeit die heute als Porträt eines unbekannteren Cellisten beziehungsweise der Sängerin Rose Renaut dokumentierten Werke für die Pendantbildnisse des Ehepaars de Sarette (s. *French XVIIIth Century Paintings*, Wildenstein, New York 1948, Nr. 49 mit Abb.). Statt der tradierten Zuschreibung hält Passetz (s. Anm. 50, S. 184) eine Identifikation des Cellisten als Ehemann der Sängerin Rose Renaut für denkbar. Sollte dies der Fall sein, könnte Vestier mit seinen Pendantbildnissen eines Musikerehepaars auch hier, zumindest hinsichtlich des Aspekts der bildübergreifenden Darstellung einer Arbeitsgemeinschaft, Orientierung gewesen sein. Als unmittelbare Vorlage für Simanowiz/Schiller-Porträt diente allerdings Vestiers Porträt Gabriel-François Doyen von 1786 (s. Abb. in: Passetz, S. 147).

⁷³ S. Pailer (s. Anm. 1), S. 158.

verheirateten Dichter, Denker und Wissenschaftler aus Schillers Umkreis in ähnlicher Weise porträtieren?⁷⁴ Weshalb nicht einmal Wilhelm von Humboldt, der mit Caroline von Dacheröden eine ungemein kluge, willensstarke und eigenständige Lebensgefährtin gefunden hatte?⁷⁵

Auf den (ein- wie zweiteiligen) Ehepaarbildnissen um 1800 erscheinen Frauen, wenn es sich um repräsentativere und entsprechend aufwändige Gemälde handelt, in der Regel als gebildete, musisch begabte, je nachdem auch für Kinder zuständige Schmuckstücke eines im öffentlichen, sei es politischen, militärischen oder geistig-wissenschaftlichen Leben erfolgreichen Mannes.⁷⁶ Mehr oder weniger offensichtlich wird ihre Zuständigkeit für das häusliche Familienglück betont, während die zugehörigen Männer die tatkräftige Bewältigung, Gestaltung oder Erforschung einer komplexen Außenwelt zu verantworten haben.⁷⁷ Exemplarisch zugespitzt bringen das zwei 1801 entstandene Pendantbildnisse von Johann Christoph Rincklake auf den Punkt: Sie zeigen einen Naturwissenschaftler, der durch das aufgeschlagen vor ihm auf dem Tisch liegende Buch als Schädelkundler ausgewiesen ist, dazu als Gegenstück seine junge Frau, die ebenfalls an einem Tisch – jedoch vor ihrem Strickzeug sitzt.⁷⁸

⁷⁴ In diesem Zusammenhang ist allerdings nicht das genrehafte Familienstück gemeint, wie es etwa 1775 Georg Melchior Kraus von Wieland im Kreis von Frau und Kindern gemalt hat (s. Abb. in: Westhoff-Krummacher Anm. 54), S. 42). S. ansonsten: FrauenGestalten Weimar-Jena um 1800. Ein bio-bibliographisches Lexikon, hrsg. v. Stefanie Freyer, Katrin Horn u. Nicole Grochowina, 2. Aufl. Heidelberg 2009. Herder etwa nannte seine Frau in Anbetracht ihrer tatkräftigen Mithilfe bei seinen Arbeiten »autor autoris« (ebd., S. 188).

⁷⁵ S. Hazel Rosenstrauch, *Wahlverwandt und ebenbürtig. Caroline und Wilhelm von Humboldt*, Frankfurt a. M. 2009.

⁷⁶ Vgl. etwa die Darstellungen in: Aufgeklärt bürgerlich (s. Anm. 52), S. 225 u. 257 oder in: Westhoff-Krummacher (s. Anm. 54), S. 55, 65, 153 oder 205.

⁷⁷ Was allerdings nicht ausschließt, dass – wie auf Philipp Hetschs 1790 im Format des Kniestücks entstandenem Pendantbildnis des Ehepaares Luise und Friedrich Stockmayer die Gattin mit ihrer wachen Klugheit dem männlichen Gegenüber mindestens ebenbürtig, wenn nicht überlegen ist; sie bleibt gleichwohl auf den Innenbereich verwiesen, während Friedrich Stockmayer als Landschaftssekretär mit Blick auf die Außenwelt wiedergegeben ist – immerhin, wie bei den Schillerschen Pendants, sie links, er rechts (s. die Abb. 8|9 in: Werner Fleischhauer, Philipp Friedrich Hetsch, Stuttgart 1929). Auch die 1767 in Miniaturform entstandenen Pendantbildnisse von Moses und Fromet Mendelssohn unterscheiden zwischen (männlicher) Gelehrsamkeit und (weiblicher) Schönheit (s. die Abb. in: Gisbert Porstmann, Moses Mendelssohn. Porträts und Dokumente, Stuttgart 1997, S. 12 f.). Ein sonderbarer Einzelfall sind die um 1794 von Johann Baptist Seele gemalten Pendantbildnisse von Altgraf und Altgräfin zu Salm-Reifferscheidt-Bedburg, die das Paar, wie es scheint, beim Ausüben des jeweiligen Steckenpferds zeigt: sie am Webstuhl, ihn an der Drehbank arbeitend (s. die Abb. Tafel 12, 1/2 in: Hermann Mildnerberger, Johann Baptist Seele, Tübingen 1984).

⁷⁸ Westhoff-Krummacher (s. Anm. 54), Abb. S. 83 u. 85 wie überhaupt die zahlreichen diesbezüglichen Beispiele ebd. Paradigmatisch spiegelt diese Rollenverteilung auch die Titel-

Auch wenn Friedrich Schiller das Porträt seiner Gattin als Ergänzung zum eigenen Bildnis in Auftrag gegeben hat, dürfte sich Charlottes Mitsprache kaum auf die Wahl ihrer dezent modischen Garderobe beschränkt haben. Vermutlich hat sie das ›adelige‹ Format des Kniestücks als durchaus angemessen empfunden und ebenso, dass sie nicht primär als eine Frau an der Seite ihres Mannes, sondern als aufmerksame Leserin und kritisches Gegenüber festgehalten ist. Denn erst als solche wie auch als Vermittlerin zwischen dem Autor und seinem Publikum wird sie für den Betrachter zu einer gleichgewichtigen Gestalt neben dem Dichter. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die traditionelle Positionierung der Gatten – er auf der linken, sie auf der rechten Seite, wie das auch bei den Pendantbildnissen von Schillers Eltern und des Ehepaars Körner zu beobachten ist –, dass diese gemeinhin übliche Anordnung bei Friedrich und Charlotte Schiller umgekehrt wurde, ein ›Regelverstoß‹, der ebenfalls als Hinweis auf die Ebenbürtigkeit der beiden Dargestellten zu verstehen ist.⁷⁹

Da nun ausgerechnet dieser Aspekt so nachdrücklich betont wird, könnte man fast meinen, das Ehepaar Schiller habe mit seinen Pendantbildnissen Stellung beziehen wollen in der gegen Ende des 18. Jahrhunderts vielfach und damals noch öffentlich geführten Diskussion eines »intimen bürgerlichen Ehelebens«⁸⁰ – eines Ehelebens, das sich als das Ergebnis einer Liebesheirat (als die ja auch die Schillers ihre Entscheidung verstanden hatten) gegen die dynastische Vernunfttheirat des Adels durchzusetzen suchte. Eines Ehelebens aber auch, das »den Ehemann vor die kaum lösbare Aufgabe [stellte], seinen Ehe- und Familienpflichten ebenso intensiv nachzukommen wie seinen Amtspflichten«, so dass es unter geändertem Vorzeichen doch wieder zu »Entfremdung und Vereinsamung der Ehegatten« kommen konnte. Angesichts von Schillers 1799 nach mehrjähriger Arbeit vollendetem *Lied von der Glocke*, in dem ›der Mann ins feindliche Leben hinaus muss‹ (Verse 106-107) während ›drinnen die züchtige Hausfrau waltet‹ (Verse 116-117), scheinen solche Überlegungen müßig. Und

vignette zu Franz von Kleists *Das Glück der Liebe*, erschienen 1795, die wie eine Parodie auf die Schillerschen Pendantbildnisse anmutet: hier liest der Gatte seiner strickenden Gattin vor (s. Abb. in: Wunderlich (s. Anm. 49), S. 108).

⁷⁹ S. im Lexikon der Kunst, begr. von Gerhard Strauss, Bd. 2, 2. Aufl. München 1996, S. 421 (unter dem Stichwort Familienbildnis): »Die Übernahme des herald[ischen] Links und Rechts betont die Rolle des Mannes als Haus- und Familienherr im patriarchalischen Sinn, allerdings auch die (dem Mann nachgeordnete) Rolle der Frau, ihre Verantwortung für Haus und Familie.«

⁸⁰ Dieses wie die folgenden Zitate aus: Karin Hausen, »...eine Ulme für das schwankende Efeu«. Ehepaare im deutschen Bildungsbürgertum. Ideale und Wirklichkeiten im späten 18. und 19. Jahrhundert, in: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert, hrsg. v. Ute Frevert, Göttingen 1988, 112.

doch ist nicht zu übersehen, dass die Simanowizschen Pendantbildnisse einen zentralen Aspekt von Schillers Ehe und damit zugleich Schillers Liebesideal thematisieren, die Vorstellung nämlich von einer ursprünglich androgynen Ganzheit, deren Verlust (beziehungsweise Aufspaltung in eine weibliche und eine männliche Hälfte) nach Aristophanes in Platons *Symposion* als Strafe der Götter für die Hybris der Menschen verhängt wurde.⁸¹ Denn: »Den Ursprung der Attraktion bildet [für Schiller] die psychische Einheit der Wesen; so wie Eros sich dem Streben nach Wiederherstellung der früheren Ganzheit verdankt, verweist auch die seelische Anziehung auf die geheimnisvolle Magie einer verlorenen Identität.«⁸²

Tatsächlich ist für Schiller, durch dessen Werk sich die Frage nach den Bedingungen eines harmonischen Ausgleichs zwischen Körper und Geist, zwischen Herz und Verstand als Voraussetzung für innere und äußere Freiheit zieht, Charlotte von Lengefeld die so lange entbehrte Ergänzung, die andere Hälfte seiner Selbst gewesen. Vor allem Körner gegenüber hatte der bald dreißigjährige Junggeselle zunehmend über seine Vereinsamung geklagt, über das Verdorren seiner poetischen Inspiration und über das schmerzliche Fehlen einer »häußliche[n] Existenz«.⁸³ Dem Freund hatte er aber auch beschrieben, wie eine solche häusliche Existenz beziehungsweise die zugehörige Frau beschaffen sein müsse. In nüchterner Selbsteinschätzung, zugleich mit vorsorglichem Blick auf sein künftiges Werk, verzeichnete er in einem Brief über den rasch wieder aufgegebenen Versuch, unter den Töchtern Wielands fündig zu werden, als durchaus positive Eigenschaften: »äuserst wenig Bedürfnisse und unendlich viel Wirtschaftlichkeit«.⁸⁴ Doch allein die »innigste Gewisheit, daß es ein gutes Wesen ist, daß es tief empfindet und sich innig attachieren kann«

⁸¹ Dies und das Folgende geht aus von: Peter-André Alt, Schiller: Leben. Werk. Zeit, Bd. 1, München 2000, S. 227-229 und ders., Friedrich Schiller, München 2004, S. 29-30, sowie ebenso von: Eva Labouvie, Schiller in love. Vorstellungen zur Beziehung der Geschlechter eines Dichters, Ehemanns und Liebhabers, in: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 56, 2006, 2, S. 199-219. Vgl. dazu etwa auch Schillers Gedicht *Würde der Frauen*, das im Sommer 1795 entstanden ist. Nachdem sie es gelesen hatte, schrieb Charlotte von Stein ihrem Patenkind, wie gut zu erkennen sei, »daß mein Lolochen der Gegenstand war, aus dem er es schöpfte; heimlich aber hat er doch nach der Kantischen Philosophie den Mann zum Tugendhaften gemacht. Die Ideale haben mich gerührt, und ich begreife nicht, daß es Jemand gibt, der nicht ganz mit Fett umwachsen ist, dem es nicht dieselbe Wirkung thun sollte.« (Brief vom 7. 9. 1795, zitiert nach: Urlichs (s. Anm. 4), S. 303).

⁸² Alt 2000 (s. Anm. 81), S. 228.

⁸³ So insbesondere im Brief an Körner vom 7. 1. 1788, in: NA, Bd. 25, S. 1-5, die Zitatstelle S. 4.

⁸⁴ Diese und die folgenden Zitatstellen aus Schillers Brief an Körner vom 19. 11. 1787, in: NA, Bd. 24, S. 178.

reiche nicht hin, da er keinen »Grad von Liebe weder Sinnlichkeit noch Platonismus« empfinde. Schiller vermisst nicht nur eine erotische, sondern vor allem und in erster Linie die gegenseitige intellektuelle Anziehungskraft. In seinem Bericht über die Wielandsche Unternehmung findet sich denn auch ein kurzer Passus, der als Angelpunkt seiner Ehe mit Charlotte von Lengefeld verstanden werden kann: »Jede [Kokette] hat eine unfehlbare Macht auf mich durch meine Eitelkeit und Sinnlichkeit, entzünden kann mich keine, aber beunruhigen genug. [...] Bei einer ewigen Verbindung, die *ich* eingehen soll, darf *Leidenschaft* nicht seyn [...].«

Das Zusammensein mit den überaus gebildeten, ebenso klugen wie vielseitig anregenden Schwestern Lengefeld hat der Dichter vom ersten Augenblick im Dezember 1787 an geschätzt, sich prompt in beide, vor allem allerdings in Caroline, verliebt und trotz der Entscheidung für Charlotte offensichtlich noch bis über die Hochzeit hinaus an ein Fortbestehen der Dreiecksbeziehung geglaubt.⁸⁵ Schiller heiratete Charlotte jedoch nicht deshalb, weil Caroline bereits vergeben war, sondern weil er in der jüngeren Schwester eben die Frau erkannte, die ihn weder erotisch aus der Bahn zu werfen drohte (wie mit Caroline zu befürchten)⁸⁶ noch ihn mit »lauernde[m] Verstand«⁸⁷ und »prüfende[r] kalte[r] Klugheit« konfrontierte wie Charlotte von Kalb, die »soviel mit dem *Kopf* hat thun wollen, was man nur mit dem Herzen thun kann« und »durchaus keiner Herzlichkeit fähig« sei. Just als sie, Schillers einzige langjährige Geliebte, sich für den Dichter von ihrem Mann scheiden lassen wollte, zog er ihr Charlotte von Lengefeld vor. Schiller, der hochgebildete Frauen liebte – »ganz im Gegensatz zur Weiblichkeitsvorstellung seiner Zeit, aber im Einklang mit seinen Vorstellungen von Freundschaft und Liebe, die den geistig-seelisch-körperlichen Gleichklang voraussetzten«⁸⁸ –, Schiller entschied sich für eine Gefährtin, die über das ihm in einer engen Beziehung unerlässliche Bildungsniveau, aber auch über ausreichende Herzenswärme verfügte, die weder zu verstandesscharf, noch zu leidenschaftlich war, die für ein funktionierendes häusliches Umfeld sorgen⁸⁹ und zugleich Ansprechpart-

⁸⁵ Pailer (s. Anm. 1), S. 63-74, Labouvie (s. Anm. 81), S. 214-216.

⁸⁶ S. Schillers Brief an Charlotte von Lengefeld und ihre Schwester vom 15. 11. 1789, in: NA, Bd. 25, S. 329: »Sie [Caroline] hat mehr Empfindungen in mir zur Sprache gebracht als Du meine Lotte [...].« Vgl. zur berühmten, vielfach zitierten Fortsetzung des Briefes (ebd.) – wo es unter anderem heißt »Deine Seele muß sich in meiner Liebe entfalten, und m e i n Geschöpf muß Du seyn [...].« – Labouvie (s. Anm. 81), S. 281 f.

⁸⁷ Diese und die beiden folgenden Zitatstellen aus Schillers Brief an Charlotte von Lengefeld und ihre Schwester vom 3. 12. 1789, in: NA, Bd. 25, S. 344.

⁸⁸ Labouvie (s. Anm. 81), S. 211.

⁸⁹ Vgl. Pailer (s. Anm. 1), u. a. S. 115 u. 137.

nerin, kritische Unterstützerin und Begleiterin seiner Arbeit sein konnte, eine Gefährtin schließlich, die mit ihrem ausgeglichenen Naturell deutlich belastbarer zu sein versprach und weniger Aufmerksamkeit für sich selbst beanspruchen würde als die zwar intellektuellere, emotional aber auch wesentlich schwierigere Schwester und die einstige Geliebte Charlotte von Kalb. Zufrieden schrieb Schiller denn auch kurz nach der Hochzeit an Körner:

Ich fühle mich glücklich, und alles überzeugt mich, daß meine Frau es durch mich ist und bleiben wird. [...] Ich sehe mit fröhlichem Geist um mich her, und mein Herz findet eine immerwährende sanfte Befriedigung außer sich, mein Geist eine schöne Nahrung und Erholung. Mein Daseyn ist in eine harmonische Gleichheit gerückt; nicht leidenschaftlich gespannt aber ruhig und hell giengen mir diese Tage dahin. Ich habe meiner Geschäfte gewartet wie zuvor und mit mehr Zufriedenheit mit mir selbst.«⁹⁰ Und wenig später noch einmal ganz ähnlich: »Es lebt sich doch ganz anders an der Seite einer lieben Frau als so verlassen und allein [...]. Es kleidet sich wieder um mich herum in dichterische Gestalten, und oft regt sich wieder in meiner Brust.«⁹¹

Möglicherweise ist Schillers Begeisterung über so viel Harmonie und Gleichklang ebenso Ausdruck des noch ungewohnten Ehelebens gewesen wie Spiegel seines Ideals zweier sich liebend zum vollkommenen Rund ergänzender Menschen. Zumindest hatte seine Verbindung mit den Schwestern Caroline und Charlotte von Anfang an unter dem Vorzeichen der Seelenverwandtschaft gestanden und der sehnsüchtige Dichter darauf gehofft, »ohne Worte verstanden« zu werden, damit nicht »der Gedanke erst in der Worte todte Elemente | zersplittern muß, die Seele sich im Schalle | verkörpern muß, der Seele zu erscheinen.«⁹² Charlotte wiederum hatte, offensichtlich bereits etwas vorsichtiger geworden, noch unmittelbar vor der Hochzeit geschrieben: »Je mehr wir uns kennen, hoffe ich, je mehr wird sich unser Wesen vermischen; und wir werden es nicht bereuen einander gewählt zu haben.«⁹³ Ein Glück für beide, dass Schiller nach seinem ersten Ehejahr ausdrücklich festzuhalten vermochte, »daß er mit Karolinen nicht so glücklich gelebt haben würde wie mit Lottchen, sie würden einer an den andern zu viele Forderungen gemacht haben [...]«.⁹⁴

⁹⁰ Brief vom 1. 3. 1790, in: NA, Bd. 26, S. 2.

⁹¹ Brief vom 16. 5. 1790, in: NA, Bd. 26, S. 22.

⁹² Beide Zitatstellen im Brief vom 24. 8. 1789 an Charlotte von Lengefeld, in: NA, Bd. 25, S. 270; letztere ist eine verworfene Passage aus Schillers Drama Don Karlos.

⁹³ Brief vom 9. 1. 1790, in: NA, Bd. 33, S. 455.

⁹⁴ Caroline von Dacheröden an Wilhelm von Humboldt, Brief vom 10. 2. 1791, zitiert

Gänzlich reibungslos dürfte sich das Zusammenwachsen des Paares dennoch nicht vollzogen haben:⁹⁵ Zunächst und vor allem hatte aus dem Dreier- ein Zweierbund zu werden (Charlotte setzte unerwartet getrennte Wohnverhältnisse durch); die ersten Jahre mussten in der nur um zwei Räume vergrößerten Junggesellenbleibe Schillers zugebracht werden, wo es nicht einmal eine eigene Küche gab; die Einkünfte blieben weiterhin gering und der schon immer kränkelnde Dichter konnte sich, nachdem er im zweiten Ehejahr beinahe gestorben wäre, nur sehr bedingt erholen.

Charlotte von Lengefeld, die doch eigentlich für ein Leben am Hofe erzogen worden war, hat sich als Frau Schiller in den anfangs noch recht bohèmehaften Gegebenheiten ihres Mannes aber wohl bald zurechtgefunden. Sie wurde Teil von Schillers Gesprächs- und Freundeskreis, hat den schwerkranken Gatten gepflegt und seit dem Frühjahr 1793 auch in der ersten eigenen Wohnung für die »häusliche Existenz« gesorgt. Sie hat Schiller den Rücken frei gehalten für die intensive Arbeit an der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* und den ästhetisch-philosophischen Schriften, und sie hat während der Krankheitszeiten ihres Mannes einen großen Teil der Korrespondenz sowie die Verhandlungen mit seinem Verleger übernommen.

Auch wenn die reale Beziehung mitunter weit entfernt von reiner Seelenharmonie gewesen sein wird, haben sich die Eheleute in diesen Jahren eine gemeinsame Lebensgrundlage geschaffen.

Unmittelbar vor der Hochzeit hatte Friedrich Schiller (noch an beide Schwestern) von seiner Hoffnung geschrieben, »die höchste Fülle des künstlerischen Genußes mit dem gegenwärtigsten Genuß des Herzens zu verbinden«⁹⁶, genauer noch, er hatte, da es ihm »an einem Gefühl des gegenwärtigen Genius« fehle, sich jedoch »Amor und der Genius der Dichter« bei ihm gegenseitig bedingten, unterstrichen, wie sehr ihn die Aussicht freue, sich in ihrer »Mitte mit einer dichterischen Arbeit zu beschäftigen«. Ehe und Liebe wurden somit als Bedingung und Garantie der eigenen schöpferischen Arbeit verstanden, wobei Schiller erläuternd hinzusetzte:

Liebe allein, ohne dieses innre Tätigkeitsgefühl, würde mir ihren schönsten Genuß bald entziehen – wenn ich glücklich *bleiben* [Hervor-

nach: Schillers Gespräche. Berichte seiner Zeitgenossen über ihn, hrsg. v. Julius Petersen, 2. Aufl. Leipzig 1911, S. 166 f.

⁹⁵ Zum Folgenden s. Pailer (s. Anm. 1), S. 81-85 sowie Petersen (s. Anm. 94), S. 161-242.

⁹⁶ Diese und die folgenden Zitatstellen aus dem Brief Schillers an Charlotte von Lengefeld und ihre Schwester vom 14. 2. 1790, in: NA, Bd. 25, S. 419.

hebung im Original] soll, so muß ich zum Gefühl meiner Kräfte gelangen, ich muß mich der Glückseligkeit würdig fühlen, die mir wird – und dieses kann nur geschehen, wenn ich mich in einem Kunstwerk beschaue. Es ist nicht Egoisterei, nicht einmal Stolz, es ist eine von der liebe unzertrennliche Sehnsucht, sich selbst hochzuschätzen.

Misst man die ersten Ehejahre Charlotte und Friedrich Schillers an diesem Diktum des Dichters, könnte man die Simanowizschen Pendantbildnisse auch als Momentaufnahme eines in geistigem Austausch stehenden Paares verstehen, das unter zum Teil widrigen Vorzeichen tatsächlich zu einer »harmonische[n] Gleichheit« zusammengewachsen ist. Festgehalten wäre dann ein Augenblick des Innehaltens, der nicht zuletzt Anerkennung und Dankbarkeit des Dichters gegenüber seiner Frau enthielte. Die enge Bindung zwischen den Eheleuten hat auch in den folgenden Jahren Bestand gehabt, obgleich für Charlotte ein zusehends ihre Kräfte beanspruchendes Familienleben mit schließlich vier Kindern und für Schiller die Freundschaft mit Goethe im Vordergrund stehen sollte.

Wenn aber Charlotte die »geistige Partnerin und Assistentin«⁹⁷ ihres Mannes geblieben ist, wie wäre dann Schillers Lob auf das bürgerliche Familienideal mit seiner fragwürdigen Rollenverteilung zu verstehen, das er wenig später in vielen Strophen zu singen begann? Vor dem Hintergrund der dezidierten Aussage der Simanowizschen Pendantbildnisse ist es wohl so, dass man *Das Lied von der Glocke*, dieses »Idealbild, gewachsen aus der Zeit, nicht mit dem persönlichen Lebensplan Friedrich Schillers«⁹⁸ verwechseln darf. Es werden zudem auch in Schillers Ehe Wunsch und Wirklichkeit mitunter weit auseinander gelegen haben⁹⁹ – so wie Charlotte Schiller sich männliche Bevormundung in intellektuellen Dingen verbat, eigene Schreibversuche unternahm und dennoch ihre Kinder, zwei Söhne und zwei Töchter, gemäß den um 1800 herrschenden, stereotypen Geschlechterrollen erzog.¹⁰⁰

⁹⁷ Pailer (s. Anm. 1), S. 98.

⁹⁸ Labouvie (s. Anm. 81), S. 217; immerhin unterscheiden sich in Schillers späten Dramen die Frauengestalten »von den traditionellen weiblichen Gestalten vor allem durch ihre emanzipierte Denk- und Verhaltensweise« und dadurch, dass sie »vernünftig zu denken und selbständig zu handeln« imstande sind und sich »selbst verwirklichen« (alle Zitatstellen aus: Kyeonghi Lee, Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers, Bd. 2, Marburg 2003, S. 233).

⁹⁹ Vgl. Pailer (s. Anm. 1), S. 89–127, s. dazu die anschaulichen, wenn auch sicherlich zum Teil recht subjektiv gefärbten Schilderungen in: Petersen (s. Anm. 94, S. 161 ff.).

¹⁰⁰ S. Pailer (s. Anm. 1), S. 54 u. 65 f. sowie 135.

Abschließend nun jedoch noch einmal zurück zur eingangs gestellten Frage nach der ›großen‹ und der ›kleinen Charlotte‹, den zwei so unterschiedlichen Gemälden, die Ludovike Simanowiz in direkter Folge für den Dichter malte. Wozu noch »das liebliche Bild«, ¹⁰¹ wenn es doch schon ein nahezu ganzfiguriges gab?

Obgleich, wie erwähnt, keinerlei Quellen aus der Entstehungszeit erhalten sind, spricht vieles dafür, dass sich die Existenz der ›kleinen Charlotte‹ Schillers Bedürfnis nach Intimität, Unmittelbarkeit und Nähe verdankt. Das Kniestück, diese traditionell herrschaftliche Darstellungsform, verkörpert einen gesellschaftlichen Anspruch. Es ist durch die Art der Inszenierung und attributiven Charakterisierung programmatische Aussage und entschieden auf eine repräsentative Wirkung hin, letztlich von vornherein für eine öffentliche Rezeption und damit für die Nachwelt konzipiert. Die kleinformatige, auf Kopf und Oberkörper konzentrierte Version dagegen suggeriert spontane Wiedergabe, greifbare Nähe und lebendige Zwiesprache. Folgerichtig zeigt Schillers Gattin sich hier nicht im strengen Schwarz der Intellektuellen, sondern als junge Mutter in zartem Blau und warmem Gold. Sie trägt kein geschnürtes Mieder mehr über der weißen Chemise, sondern nur ein von einer Schärpe zusammengehaltenes Wickelkleid, ein Negligé also, das »eine nachlässige oder Hauskleidung der Frauenzimmer« darstellt, »in der man nicht geputzt heißen will«, wobei ein solches Negligé »bisweilen sehr kostbar, oder doch niedlich und zum Gefallen so sicher berechnet seyn [konnte], daß es seine Wirkung unfehlbarer thut, als der gesuchteste Putz.« ¹⁰² Auch eine vereinzelt Haarsträhne, die aus der Stirn zu streichen wäre, gehört zur unbefangenen Selbstverständlichkeit, mit der Charlotte Schiller ihrem Betrachter gegenübersteht: ein Augenblick vertrauter Nähe, in dem nicht auf das korrekte Erscheinungsbild in größerer Öffentlichkeit zu achten ist.

Es wird kein Zufall sein, dass die ›kleine Charlotte‹ nahezu dasselbe Format aufweist wie die Porträts von Schillers Eltern, denn schon das väterliche ist in seinen Maßen exakt nach dem zuvor entstandenen mütterlichen Bildnis ausgeführt worden. ¹⁰³ Schiller hat mit seiner Bestellung für zwei so unterschiedliche Porträts seiner Frau ganz offensichtlich unterschiedliche Absichten verfolgt und muss entsprechend eine je unterschied-

¹⁰¹ Von Gleichen-Rußwurm (s. Anm. 12).

¹⁰² Alle Zitatstellen aus dem entsprechenden Lexikonartikel in: *Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staat-, Stadt-, Haus- und Landwirtschaft*, begr. v. Johann Georg Krünitz, Berlin 1773 ff., Bd. 102 (erschienen 1806), S. 154.

¹⁰³ »Vergeß Er doch nicht, nur ein par Linien an Melle Reichenbach [verheiratete Ludovike Simanowiz] zu schreiben, und das Maas von Mamas Portrait zu schicken«, schreibt Caspar Schiller diesbezüglich am 15. 6. 1793 an Friedrich Schiller (in: NA, Bd. 34I, S. 272).

liche Präsentation vorgesehen haben. Vermutlich hingen die beiden Kniestücke des Paares in einem auch Besuchern zugänglichen Bereich, während sich das kleine Bruststück zusammen mit den Porträts der Eltern an einem Ort befand, der ausschließlich der Familie vorbehalten war.¹⁰⁴ Wo die Gemälde tatsächlich zwischen Mai 1794 und Dezember 1799 in den Jenaer Wohnungen der Familie – zwischen Mai 1797 und Dezember 1799 möglicherweise auch in Schillers Gartenhaus – zu sehen waren, ist jedoch ebenso wenig geklärt wie ihr letzter Standort im Weimarer Haus seit 1802.¹⁰⁵ Sicher ist nur, dass nach Charlottes Tod, 1826, Schillers ältester Sohn Karl die Pendantbildnisse der Eltern und Großeltern, die »Familien-galerie« also, erbt, während das intimere, physiognomisch um eine Spur herbere, gerade deshalb vielleicht aber auch realitätsnähere Bruststück an das Nesthäkchen, die nur ein Jahr vor Schillers Tod geborene Tochter Emilie ging – auch das ein Hinweis auf die unterschiedliche Bedeutung und Funktion der beiden Porträts.

Bezeichnend allerdings ist die eingangs bereits gestreifte Rezeptionsgeschichte. Im Unterschied zur »großen Charlotte«, die für lange Zeit fast gänzlich in Vergessenheit geriet, fand das kleine »liebliche Bild« bald große Verbreitung. Möglicherweise wurde die in der zweiteiligen Einheit der Pendantbildnisse sich manifestierende Aussage einer sich gleichgewichtig ergänzenden Partnerschaft im 19. Jahrhundert nicht mehr verstanden. Schon im späten 18. Jahrhundert hatte die Schillersche Konzeption im Widerspruch gestanden zur beginnenden Aufspaltung aller Lebensbereiche in aktiv-männliche und passiv-weibliche mit einer entsprechend wertenden Definition als über- beziehungsweise untergeordnet. Wie viel weniger noch passte Schillers Liebes- und Eheideal in ein Jahrhundert, in dem die Verpflichtung der Frauen auf den häuslichen Aufgabenkreis weitestgehend durchgesetzt war. Nicht von ungefähr bildete deshalb auch August Sauer in seiner 1885 erschienenen Zusammenstellung von *Frauenbilder[n] aus der Blütezeit der deutschen Litteratur* nicht

¹⁰⁴ Wenn man davon ausgeht, dass zumindest die Pendantbildnisse für Besucher zu sehen waren, ist allerdings zu fragen, weshalb sie keine Erwähnung, das heißt keine der Dannecker-schen Büste vergleichbare Aufmerksamkeit gefunden zu haben scheinen (vgl. den Tagebucheintrag Karl Simon Morgensterns über einen Besuch bei Schiller am 2. 5. 1798, in: NA, Bd. 42, S. 240).

¹⁰⁵ Ebenso wenig ist bisher geklärt, um welches der beiden Porträtgemälde von Simanowitz es geht und was es letztlich bedeutet, wenn Schiller nach seinem Wegzug aus Jena die einstige Vermieterin Friederike Juliane Griesbach am 15. 12. 1799 darum bittet, von den bisher zurückgebliebenen Bildern das Porträt seiner Frau »einstweilen bei sich zu beherbergen, bis ich einen Rahmen darum machen laße.« (zitiert nach: Norbert Oellers, Fünf Briefe Schillers an Friederike Juliane Griesbach, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 45, 2001, S. 35).

das große Knie-, sondern das intimere Bruststück ab.¹⁰⁶ Die »große Charlotte« fand dagegen kaum Erwähnung.¹⁰⁷ Wurde sie doch einmal reproduziert, erfuhr die ursprüngliche Darstellung maßgebliche Veränderungen: Man setzte Charlotte rosenumrankt vor die Kulisse des Rudolstädter Schlosses¹⁰⁸ oder ins Freie Schillern gegenüber an einen Tisch, noch dazu mit Caroline, die zwischen beiden beziehungsweise direkt neben dem Dichter steht.¹⁰⁹ Statt auf die repräsentativen Kniestücke als Vorlage zurückzugreifen, zog man es etwa auch vor, eine gefühlvolle Kombination aus Graffs Schiller- und Simanowiz' kleinformatigem Charlottenporträt zu erfinden.¹¹⁰ Erst nachdem die Schillersche »Familiengalerie« 1890 von den Erben des ältesten Sohnes Karl in das Marbacher Geburtshaus gestiftet und somit für die Allgemeinheit zugänglich war,¹¹¹ geriet das eheliche Porträtpaar allmählich ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Während die »große Charlotte« heute fraglos den Einband der eingangszitierten Werkbiografie von Gaby Pailer schmückt, ist sie ausgerechnet in Caroline von Wolzogens Schiller-Biografie von 1832 nirgendwo zu finden. Es könnte nun sein, dass die Simanowizschen Gemälde von Charlottes Schwester schlicht vergessen wurden,¹¹² auch wenn das recht überraschend wäre angesichts der engen Verbindung, die zeitlebens zwischen Schiller und seiner Schwägerin sowie zwischen den beiden Schwestern bestand. Die Tatsache jedoch, dass Caroline es in *Schillers Leben* geschickt

¹⁰⁶ August Sauer, *Frauenbilder aus der Blütezeit der deutschen Litteratur*, Leipzig 1885, Abb. zu S. 54.

¹⁰⁷ S.u. das Zitat aus: Schiller's sämtliche Werke, Bd. 12, Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart u. Tübingen 1835-1836, S. 509. Von Urlichs (s. Anm. 4, in Bd. 3 von 1865, S. 16, Anm. 2) wird immerhin auf »das schöne Oelbild« verwiesen. Alfred von Wolzogen erwähnt sogar beide von Simanowiz gemalten Kniestücke, wenn auch nur in einer Anmerkung, und betont: »Es sind dies unstreitig die besten Portraits, welche von beiden existieren.« (s. Anm. 21, S. 114 und dort die Anm. 2).

¹⁰⁸ S. die Lithographie von Unbekannt im DLA, Inv.nr. 4564.

¹⁰⁹ S. Carl August Schwerdgeburths Lithographie *Schiller, mit seiner Verlobten Charlotte v. Lengefeld und deren Schwester Caroline*, in *Volkstedt* von 1861 (DLA, Inv.nr. 656). Auf dieser Darstellung erscheint Schiller in Abwandlung der Simanowizschen Vorlage im Grunde nicht mehr in der Rolle des autonomen Dichters, sondern eher als ein Dozierender, während Charlotte und ihre Schwester aufmerksam seinen Ausführungen folgen. S. auch Theobald von Oers Illustration *Schiller bei Dannecker* von 1865, wo in Variation der Simanowizschen Vorlagen Charlotte Schiller auf die »Funktion als Assistentin« reduziert wird (so Fahrner (s. Anm. 14), S. 301, die zugehörige Abb. S. 300).

¹¹⁰ S. Albrecht Fürchtgott Schultheiß' Stahlstich nach Graff und Simanowiz von spätestens 1856 (DLA, Inv.nr. 6484a).

¹¹¹ S. die Notiz unter »Tagesbegebenheiten« im Marbacher *Postillion* (Nr. 53) vom 9. 5. 1890.

¹¹² Wie oben bereits zitiert, nennt Caroline von Wolzogen nur die Ausschnittkopie nach Simanowiz' Schiller-Porträt (s. Anm. 37).

verstanden hat, Charlotte als »anmutig« und von »reinsten Herzensgüte«, als »mäßig« sowie »treu und anhaltend in ihren Neigungen« darzustellen, wohingegen sie selbst als die im Grunde »kongeniale Gefährtin«¹¹³ des Dichters erscheint, lässt hellhörig werden. Noch dazu, wenn man weiß, dass Caroline erst nachdem ihre Schwester gestorben war, aber dann sehr bald die Realisierung ihrer längst geplanten Schiller-Biografie in Angriff nahm. Caroline von Wolzogen hat den Verlust der Nähe zu Schiller nie wirklich verwunden und war, bestärkt durch ihre Freunde Caroline und Wilhelm von Humboldt, der Überzeugung, dass Schiller »unter Niveau«¹¹⁴ geheiratet habe. Offensichtlich konnte sie auch die große Bedeutung, die ihrer Schwester im Leben des Dichters und für dessen Werk zugekommen ist, nicht respektieren und musste deshalb die ambitionierten Pendantbildnisse der beiden ebenso »vergessen«, wie sie das intime Bruststück der Schwester »übersehen« hat. Stattdessen schuf sie ihr eigenes Porträt von Charlotte und deren Ehe mit dem geliebten Mann, die sie denn auch als »schönste Gabe des Himmels, vollkommene, dauernde Einstimmung der Herzen«¹¹⁵ beschrieb, als einen Ort, an dem »häuslicher Friede in zarter Liebe und ungetrübtem Vertrauen, Harmonie des Geschmacks und gleiche Stimmung für gesellige Freuden ein immer lauterer Quell des Segens und Trostes« gewesen sind – wobei Caroline mit einem derart einseitig überhöhten Eheglück zugleich den unterschwelligen Verdacht auf eine in Wirklichkeit recht spannungslose und wenig inspirierende Zweisamkeit zu wecken wusste.

Tatsächlich ist es Caroline mit der Biografie ihres Schwagers nicht nur gelungen, »Schiller als Mensch zu einem Vorbild humaner und sittlicher Gesinnung«¹¹⁶ zu stilisieren. Auch das Bild der Schwester wurde von ihr maßgeblich und auf Dauer geprägt. Wie subtil diese Prägung wirken konnte, zeigt etwa das Frontispiz, das Carolines Schiller-Biografie seit Anfang der 1880er Jahre im Cotta-Verlag vorangestellt wurde: Unter dem Marbacher Geburtshaus gruppieren sich die Schulterstücke von Schillers Eltern (nach Simanowiz) sowie darüber die der beiden Schwestern, zwischen welche, leicht erhöht, die Schiller-Büste Johann Heinrich Dannekers platziert wurde. Bezeichnenderweise ist Charlotte Schiller ihrem Mann auf derselben Bedeutungsebene zu- beziehungsweise untergeordnet wie ihre Schwester, noch dazu präsentiert als »Lotte v. Lengefeld«, das

¹¹³ Georg Kurscheidt, »... das Leben mehr im Idealen halten«. Anmerkungen zu Caroline von Wolzogens Schillerbiographie, in: Caroline von Wolzogen. 1763-1847, hrsg. v. Jochen Golz, Marbach a. N. 1998, S. 75.

¹¹⁴ Kurscheidt (s. Anm. 113), S. 78.

¹¹⁵ Caroline von Wolzogen (s. Anm. 31), S. 186.

¹¹⁶ Kurscheidt (s. Anm. 113), S. 71.

heißt mit ihrem Mädchennamen. Caroline dagegen hat ihren Vornamen in Gänze behalten und wird als »von Wolzogen« vorgestellt – fast so, also ob Charlotte von Lengefeld, Lotte oder Lottchen, wie sie auch in Carolines Text erscheint, nie wirklich ein eigenständiger erwachsener Mensch geworden wäre.

Doch nicht nur Caroline machte ihrer kleinen Schwester den Platz an Schillers Seite streitig. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das große Charlottenporträt von der Familie des ältesten Sohnes kräftig beschnitten. Auf die Maße eines Porträtgemäldes der Schwiegertochter Luise reduziert, kam es vermutlich neben diesem zu hängen, während das Schillersche Gegenstück »nun isoliert davon als eine Art Kultbild betrachtet«¹¹⁷ werden konnte. Diese Aufspaltung des Bilderpaares jedoch verkehrte die ursprüngliche Intention des Dichters endgültig in ihr Gegenteil. Nicht von ungefähr hatte Schiller gleich zwei Porträtgemälde seiner Frau bei Ludovike Simanowiz in Auftrag gegeben. Während das kleine für Schiller eine Herzensangelegenheit gewesen sein muss, ist das große Bildnis Ausdruck einer spezifischen Inszenierungsabsicht: Von »eben der Größe« wie sein eigenes wollte der Dichter Charlottes Porträt, weil die Pendantbildnisse ihn und seine Frau als zwei sich ergänzende Hälften einer gemeinsamen, sein Werk ermöglichenden Existenz für die Nachwelt dokumentieren sollten.

Gänzlich unbemerkt ist das eheliche Diptychon dann aber doch nicht geblieben. *Schiller's sämtliche Werke*, die 1835-1836 von der J. G. Cotta'schen Buchhandlung herausgegeben worden sind,¹¹⁸ enthalten neben zehn Illustrationen auch die von Charles Louis Schuler für Cotta erstmals nachgestochenen Porträts Friedrich und Charlotte Schiller.¹¹⁹

Man würde nun zu gerne davon ausgehen, dass die beiden Porträts vorzüglich als Frontispiz dem ersten und letzten der zwölf Bände vorangestellt wurden, um schon dem damaligen Leser sozusagen die Spannungspole zu suggerieren, zwischen denen sich Schillers Werk entwickelt habe.¹²⁰ Da die Porträts jedoch in manchen Exemplaren im siebten und achten Band eingebunden wurden, ist das recht unwahrscheinlich.¹²¹ Andernfalls wäre auch sicherlich nicht im Anhang des zwölften Bandes eine

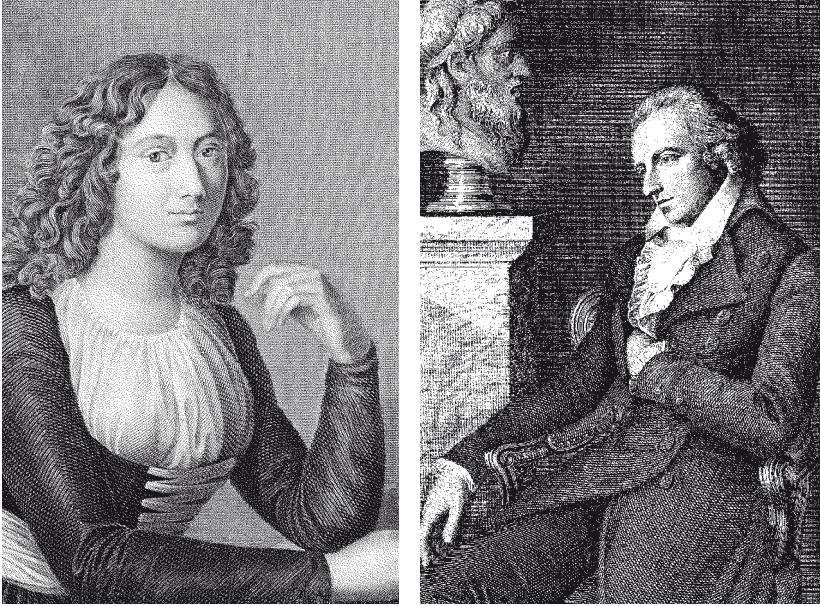
¹¹⁷ Davidis (s. Anm. 9), S. 10.

¹¹⁸ Wie Anm. 107.

¹¹⁹ S. dazu den Brief des Kunstverlegers W. Creuzbauer vom 21.5.1835 an die J. G. Cotta'sche Buchhandlung (DLA), in dem die baldige Vollendung der Platte zum Schiller-Porträt sowie Probedrucke des Charlottenporträts erwähnt sind.

¹²⁰ So im Exemplar des DLA mit der Akzessionsnummer H 17299.

¹²¹ So in den beiden Exemplaren des Cotta-Archivs im DLA. Ein weiteres Exemplar (DLA, Akzessionsnummer 899-910) enthält dagegen weder Friedrich noch Charlotte im Porträt.



Charlotte und Friedrich Schiller: Stahlstiche von Charles Louis Schuler nach Ludovike Simanowiz für die in der J.G. Cotta'schen Buchhandlung in den Jahren 1835-1836 erschienene, zwölfbändige Ausgabe Schiller's sämtliche Werke

Kurzbiografie von Schillers Frau zu lesen, in der es in Anspielung auf Simanowiz' Bildnis (und offenkundig anhand der kurz zuvor publizierten schwesterlichen Vorgaben¹²²) unter anderem heißt:

Das wohlgetroffene, in zarter Individualität aufgefaßte Bildniß der Gattin Schiller's [Hervorhebung im Original], von einer befreundeten Künstlerin entworfen, spricht ihren Charakter treu und wahrhaft aus. Unschuld, Sanftheit und geistige Empfänglichkeit waren die Grundzüge ihres Wesens. Da eine harmonische Ehe ein schöner Schmuck in jeder Sphäre des männlichen Daseyns ist, so steht dieses Bild nicht unpassend neben dem des großen Dichters, und seine Freunde werden es als Vervollständigung des Umrisses seines Lebens gern begrüßen. [...] Charlotte lebte ganz in Schiller und einzig für ihn. Ein Wesen voll reiner sinniger Empfänglichkeit für die Aufnahme seiner Ideen immer um sich zu finden, war ihm Bedürfniß, und in seinen Mittheilungen fand Char-

¹²² S. o. das Zitat aus: Caroline von Wolzogen (s. Anm. 31), S. 103.

lotte ihr höchstes Glück. »Sie folgte gern, denn ihr ward leicht zu folgen.« Ein sicherer Geschmack war ihr in der Harmonie ihrer Seelenfähigkeiten angeboren.¹²³

Schulers vorlagengetreue Wiedergabe ist dennoch mehr als nur eine wesentliche Voraussetzung für die Rekonstruktion der ursprünglichen Gestalt des wenige Jahre später so rücksichtslos beschnittenen Charlottenporträts.¹²⁴ Indem die Stiche auf das tatsächliche Format verweisen, dokumentieren sie die gegenseitige Bedingtheit der beiden Gemälde von Ludovike Simanowiz. Zugleich bestätigen sie einen Satz, der genau in der Mitte der erwähnten Kurzbiografie zu finden ist. Auch wenn dieser Satz, wie die gesamte Huldigung, von zeitgebundener Klischeehaftigkeit ist, trifft er – um Geist, Wissen und Verstand ergänzt –, wohl einen zentralen Aspekt der Beziehung zwischen Friedrich und Charlotte Schiller: »Ihr Gefühl ward nicht selten ein bestimmendes Urtheil für ihn.«

¹²³ Diese und die letzte Zitatstelle aus: Schiller's Sämmtliche Werke (s. Anm. 107), Bd. 12, S. 509. Im ersten Exemplar des Cotta-Archivs ist Simanowiz' Charlottenporträt direkt neben ihrer Kurzbiografie noch ein zweites Mal eingebunden (Bd. 12, vor S. 509).

¹²⁴ Vgl. das erwähnte Frontispiz beziehungsweise Charles Louis Schulers Stich als Einzelblatt (DLA, Inv.nr. 4563) sowie die fotografische Dokumentation des Gemäldezustands von 1908 (DLA, Inv.nr. 0551).