

Michael Davidis: Die Bildnisse der Familie Schiller

Öffentlicher Vortrag im Rahmen des Seniorenprogramms der
Ludwig-Maximilians-Universität München am 1. Juli 2008

Guten Tag, meine Damen und Herren,

mit dieser Anrede pflegte mein akademischer Lehrer an dieser Universität, der große Historiker Karl Bosl, mitunter seine Hörer zu begrüßen, um denjenigen unter ihnen ein Schippchen zuschlagen, die diesen wahrhaft international orientierten Gelehrten einer allzu simplen Bajuvarität verdächtigten. Was würde er heutzutage zum Verfall der öffentlichen Sprache in diesem schönen Land sagen. Wer von Ihnen vor kurzem im Fernsehen die Wiedereröffnung des Cuvilliéstheaters verfolgt hat, wird sich wohl mit mir gewundert haben, in welch banalem Dia- bzw. Soziolekt dort ein Mitarbeiter des Bayerischen Rundfunks die Ehrengäste interviewte, und mehr noch darüber, dass diese fast alle im selben Slang antworteten. Das ist gottlob nicht mein Thema — wenn ich auch zumindest am Rande meiner Ausführungen noch auf Mozarts ‚Idomeneo‘, die für dieses Theater komponierte und jetzt dort neuinszenierte Oper, zu sprechen komme. Ich entführe Sie vielmehr nach Württemberg, und zwar in eine Zeit, in der dort, einer Äußerung Friedrich Schillers zufolge, „die Künste in einem für das südlichen Deutschland nicht gewöhnlichen Grade blühten“. Eine solche Blütezeit der Kunst war im Herzogtum Württemberg während der 1790er Jahren zu verzeichnen, um mehr als eine Generation später als im Kurfürstentum Bayern.

Mit dem Gegenstand meines Vortrags, den Bildnissen der Familie Schiller, bewege ich mich zwischen verschiedenen historischen Disziplinen: der Geschichte und der Kunstgeschichte, der Familiensoziologie und der Kunstsoziologie. Die Forschungsergebnisse, die ich Ihnen vortrage, gehen aber weniger von theoretischen Überlegungen aus, sie kommen vielmehr aus der Museumspraxis, der Arbeit in den Kunstsammlungen des Deutschen Literaturarchivs, des vormaligen Schiller-Nationalmuseums, der umfassendsten

Porträtsammlung zur deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur unmittelbaren Gegenwart. Diese Sammlung ist ein wesentlicher Bestandteil der in Deutschland nicht real, sondern nur dezentral oder, wenn Sie wollen, virtuell existierenden nationalen Porträtgalerie.

Am Beginn und bis heute im Zentrum der vor über hundert Jahren begründeten Marbacher Sammlung stehen die Bildnisse Schillers und seiner Familie. Der schriftliche Nachlass des Dichters befindet sich zwar in Weimar, der bildliche und gegenständliche aber zu großen Teilen in seiner Geburtsstadt Marbach. Bei zweien der Marbacher Schiller-Porträts, einer Skulptur und einem Gemälde, handelt es sich um erstaunliche Glücksfälle in der Geschichte der Porträtkunst. Beide sind 1794 entstanden, beide stammen von wichtigen Künstlerpersönlichkeiten des württembergischen Klassizismus, das eine von Johann Heinrich Dannecker, das andere von Ludovike Simanowiz: ersterer ein Künstler von Weltrang, doch auch die zweite von weit überregionaler Geltung, die bedeutendste Malerin, die das Land Württemberg hervorgebracht hat. Danneckers Schillerbüste war als Einzelporträt konzipiert; darauf werde ich am Ende meiner Ausführungen noch zurückkommen. Das Porträtgemälde von Simanowiz war dagegen Bestandteil einer Familiengalerie, und diese Familiengalerie ist mein eigentliches Thema. Ehe ich Ihnen die aus vier Gemälden bestehende Galerie vorstelle, zwei Einleitungskapitel: eines über die Künstlerin, das andere über die von ihr porträtierte Familie. Beide sollen vor dem Hintergrund der politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung der Zeit um 1800 betrachtet werden, der Zeit des Spätabsolutismus und der Spätaufklärung, der Französischen Revolution und der gegen sie gerichteten Koalitionskriege, einer Zeit, in der die europäische Staatenwelt und ihre Bevölkerung schwerwiegenden Veränderungen ausgesetzt waren.

Ludovike Reichenbach, hier ein Selbstporträt (Bild 1), wohl um 1791 entstanden, dem Jahr der Eheschließung mit dem Offizier Franz Simanowiz, ist, wie ihr berühmter Landsmann Schiller, 1759 geboren. Gestorben ist sie 1827, 22 Jahre nach dem Dichter. Schon als Kinder werden sie sich hin und wieder begegnet sein; denn damals wohnten sowohl die Reichenbachs wie die

Schillers in der Residenzstadt Ludwigsburg, 1767/68 sogar in ein und demselben Haus. Einen viel engeren Kontakt hatte Ludovike jedoch zu Schillers zwei Jahre älterer Schwester Christophine, einen Kontakt, der ununterbrochen bis zum 16. bzw. 18. Lebensjahr der beiden Mädchen anhielt und aus dem eine Lebensfreundschaft erwuchs. Weil diese Freundschaft die entscheidende Voraussetzung dafür bildete, dass Ludovike Simanowiz zur Porträtistin der Schillerschen Familie wurde, muss ich hier etwas weiter ausholen.

Im Jahr 1775 verließen die beiden Freundinnen, mit unterschiedlichen Zielen, den gemeinsamen Wohnort Ludwigsburg. Christophine Schiller zog mit ihren Eltern auf die Solitude, wo der Vater die Verwaltung der herzoglichen Gärten übernahm, Ludovike nach Stuttgart ins Haus ihres Onkels, des herzoglichen Leibmedikus Johann Friedrich Reichenbach. Dieser wohlhabende Arzt hatte sich nämlich entschlossen, der zeichnerisch hochtalentierten Nichte eine künstlerische Ausbildung zu ermöglichen — eine im protestantischen Württemberg eigentlich ungewöhnliche Idee, die aber im Rahmen der dort in den 1770er Jahren zu verzeichnenden pädagogischen Aufbruchsstimmung verständlich wird und die gut zu den bildungspolitischen Bestrebungen des Herzogs Carl Eugen passt. Die folgenreichste Aktion des Fürsten auf diesem Felde war die Gründung einer Eliteschule, der nachmaligen Hohen Carlsschule im Jahr 1771. Diese Einrichtung, die Schiller und zahlreiche andere später herausragende Persönlichkeiten besuchten, war für Frauen nicht zugänglich. Und das Programm der für den weiblichen künstlerischen Nachwuchs geschaffenen Stuttgarter *École des Demoiselles* umfasste nur Musik und Bühnenkunst. So erhielt Ludovike Reichenbach Privatstunden bei dem damaligen Hofmaler Nicolas Guibal. Auch dies war einigermaßen ungewöhnlich, denn die meisten ihrer malenden Zeitgenossinnen waren als Künstlertöchter von ihren Vätern ausgebildet worden. Da Frauen nicht zum Aktzeichnen zugelassen waren und man ihnen am ehesten die weniger angesehenen Genres zutraute, wurde auch für Ludovike Reichenbach das Porträtfach zum zentralen Lehrstoff und Betätigungsfeld. Die Ambition der jungen Künstlerin ging aber immerhin so weit, dass sie, wie viele der männlichen Schüler Guibals, zur Weiterbildung nach Paris reiste. Während

ihres ersten Aufenthalts in dieser Kunstmetropole, in den Jahren 1787-1788, stand sie im Briefwechsel mit Christophine Schiller, die seit 1786 als Frau des Bibliothekars Wilhelm Reinwald in Meiningen lebte. Erst im Spätherbst 1789, als die Malerin (nach einem längeren Zwischenaufenthalt in Montbéliard) nach Hause zurückgekehrt war, trafen sich die beiden Freundinnen wieder, vermutlich auf der Solitude, wo Christophine gerade ihre Eltern besuchte.

In dieser Zeit muss das Porträtgemälde der Christophine Reinwald entstanden sein (Bild 2), denn es setzt, was die Behandlung der Räumlichkeit und der Stofflichkeit, der Helligkeitswerte und der Farben betrifft, die in Paris gemachten Erfahrungen voraus. Außergewöhnlich an diesem Bild ist, dass es sich um kein Auftragswerk handelt. Für einen solchen Auftrag hätten die Familien Schiller und Reinwald weder das Geld noch das Selbstbewusstsein gehabt. (Nur ein ganz kleiner Teil der Bevölkerung wurde damals porträtiert, vor allem Personen von Stand.) Das Bildnis war vielmehr eine Frucht der Freundschaft zwischen der Malerin und ihrem Modell. Den Eltern Schiller diente es als Erinnerungsbild an die an fernem Ort mit einem ungeliebten Mann lebende Tochter. Das Bild demonstriert aufs schönste Ludovikes Fähigkeit zum Erfassen von Personen, in diesem Fall einer jungen Frau von großer Vitalität und Originalität, von körperlicher und seelischer Stabilität und Herzensbildung. Frei von jeglicher Rücksichtnahme auf Repräsentationsbedürfnisse entstanden, lebt es aus der Spannung zwischen der Schlichtheit und Natürlichkeit der Person und der Eleganz, die die Künstlerin ihrer äußeren Erscheinung verlieh.

In dieser Spannung kommen auch die Unterschiede zwischen den beiden Frauen zum Ausdruck: Christophine Reinwald war in all ihren Rollen viel stärker der Tradition verhaftet als Ludovike Simanowiz. Sie übte keinen Beruf aus und ordnete sich als Tochter, Schwester und Gattin den jeweils dominierenden Männern unter. Wohl angeregt durch ihre Jugendfreundin, versuchte zwar auch sie sich zeitlebens im Zeichnen, brachte es aber nie zu wirklicher Professionalität. Erst als Witwe und als Augenzeugin der Kindheit eines berühmten Mannes gelangte sie zu einer gewissen Selbständigkeit. Trotzdem hebt sie sich durch ihre Originalität und ihre Begabung im Umgang mit Menschen ganz verschiedener Herkunft von der Masse ihrer

Zeitgenossinnen ab. Anders als sie war Ludovike Simanowiz nicht nur eine professionelle Künstlerin; auch im privaten und gesellschaftlichen Leben trat sie relativ emanzipiert und in gewissem Maße weltläufig auf. Im Gegensatz zu Christophine Schiller ging sie, allerdings erst nach dem Tod des Onkels, eine Liebesehe ein. Ja, sie versuchte sogar, der damals unvermeidlich scheinenden Entscheidung zwischen Beruf und Ehe bzw. Haushalt auszuweichen und beide Lebensformen zu verbinden. Nach ihrer Heirat reiste sie im Herbst 1791, auch jetzt wieder allein, ein zweites Mal nach Paris, wo sie sich ein ganzes Jahr aufhielt, erneut bei dem namhaften Porträtmaler Antoine Vestier hospitierte, am gesellschaftlichen Leben teilnahm und die revolutionären Ereignisse miterlebte: den Beginn des 1. Koalitionskriegs im April 1792 ebenso wie die Ausrufung der Republik im September desselben Jahres. (Nebenbei: Am 10. Oktober wurden Friedrich Schiller und mehrere andere deutsche Dichter und Gelehrte mit dem Bürgerrecht der Französischen Republik ausgezeichnet.) Bei ihrer Rückkehr in die Heimat kurz nach der Kanonade von Valmy stand Simanowiz auf dem Höhepunkt ihres Könnens und ihrer Welterfahrung. Und just in dieser Zeit, in den Jahren 1793 und 1794, sind die vier Porträts der Familie Schiller entstanden: die Bildnisse der Eltern in kleinerem Format, als Bruststücke, die des Dichters und seiner Frau als repräsentative Kniestücke — ein in dieser Kombination wohl einzigartiges Porträtensemble.

An den vier Dargestellten und ihrem Verhältnis zueinander lassen sich die sozialen und mentalen Veränderungen in der Funktion von Familien in der Zeit des Ancien régime und der bürgerlichen Emanzipation trefflich illustrieren. Die Familie wurde damals, zumindest im Bürgertum, immer mehr von einer reinen Solidar- zu einer Geistes- und Gefühlsgemeinschaft. Die Vorfahren von Schillers Eltern, die Schillers und die Kodweiß', waren in ihrer Ortsgebundenheit noch typische Vertreter des württembergischen Dorf- und Kleinstadtbürgertum gewesen. Über mehrere Generationen übten sie das Bäckerhandwerk aus, gehörten aber jeweils auch zu den örtlichen Honoratioren. Wie sehr diese Schicht stets vom gesellschaftlichen Abstieg bedroht war, zeigt sich am Lebenslauf Johann Caspar Schillers, der ersten bemerkenswerten Figur in der Familie. Nach dem frühen Tod seines Vaters blieb ihm eine seinen Fähigkeiten entsprechende Ausbildung verwehrt. Eine Lehre als Barbier und

Wundarzt und die in einer mehrjährigen Praxis als Militärchirurg angesammelten Ersparnisse dienten dem aufstiegswilligen Mann als Basis für die angestrebte bürgerliche Selbständigkeit. Doch als er sich, nach einer finanziell günstig erscheinenden Heirat, in Marbach niederlassen wollte, verhinderte dies der Bankrott des Schwiegervaters. Nach der misslungenen bürgerlichen Etablierung blieb ihm als Alternative nur eine unter vielen Mühen, mit Verzögerungen und auf Umwegen gelingende Laufbahn im Militär- bzw. Hofdienst. Aus den beruflichen Problemen Caspar Schillers vor allem resultiert das hohe Konfliktpotential im Verhältnis zu seinem Sohn, das sich nach Friedrich Schillers Flucht — genauer gesagt war es eine Mischung aus Desertion und Emigration — von Stuttgart nach Mannheim entlud.

An dieser Stelle möchte ich mir einen kleinen Exkurs erlauben: Es gibt nämlich eine andere, ebenso bekannte Familie, die deutliche Parallelen zu den Schillers aufweist: die Mozarts. Bei allen Unterschieden, vor allem in den religiösen und kulturellen Milieus, in den Ausbildungsgängen und Metiers der Väter und der Söhne, überwiegen doch die Gemeinsamkeiten: Beide Väter verhielten sich in starkem Maße autoritär und obrigkeitsorientiert, wenn sie auch die aufklärerisch-pragmatische Variante ihrer jeweiligen Konfession vertraten. Beide waren Untertanen und Kleinunternehmer zugleich. Beide traten als Fachschriftsteller in Erscheinung. In beiden Familien blieben die Mütter relativ blass, in beiden gab es hochbegabte ältere Schwestern. Auch die Gleichzeitigkeit der Ereignisse fällt ins Auge: 1781/82 wurden Schillers ‚Räuber‘ und Mozarts ‚Idomeneo‘ uraufgeführt, Werke, die ihren Autoren den eigentlichen Durchbruch brachten. Fast gleichzeitig siedelten Mozart nach Wien und Schiller nach Mannheim über, beide im Protest gegenüber ihren Landesherren und im Dissens mit ihren Vätern. Dass es zwischen den beiden Künstlern keine persönliche Berührung gab, bedürfte einer längeren Erklärung. Es hatte aber auch darin seinen Grund, dass der nur drei Jahre ältere Mozart schon vierzehn Jahre vor Schiller starb. (Am Rande: Schiller wie Mozart sind, 1787 bzw. 1789, in Dresden von Dorothea Stock, der Schwägerin Christian Gottfried Körners, mit dem Silberstift porträtiert worden.)

Doch zurück zu Schiller und den Seinen: Kurz vor Mozarts Tod hatte Friedrich Schillers Leben gerade die entscheidende Wende genommen: 1789 wurde er Professor in Jena, 1790 Hofrat. Mit der Heirat einer adligen Dame besiegelte er seinen gesellschaftlichen Aufstieg. In die Zeit seines einzigen Besuches in der Heimat, zwischen August 1793 und Mai 1794, fielen die Geburt seines ersten Kindes, die Kontaktaufnahme mit seinem späteren Verleger Johann Friedrich Cotta und die endgültige Versöhnung mit dem Vater. Diese sogenannte „Schwabenreise“ mit ihren zahlreichen Begegnungen zwischen dem alten und dem jungen Paar wurde zu einer glücklichen Etappe in der Geschichte der Schillerschen Familie, wie sie vorher und auch nachher schwer denkbar gewesen wäre. Es war gewissermaßen eine Zeit „vor dem Sturm“. Denn während sich in Ludwigsburg und auf der Solitude die Schillers in die Arme fielen, herrschten in Paris die Jakobiner, und bald wurde auch Württemberg in die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Österreich und Frankreich hineingezogen. Im Herbst 1794 richtete man auf der Solitude ein österreichisches Lazarett ein. Der alte Caspar Schiller wurde reaktiviert und, nun im Majorsrang, zum Standortkommandanten und Verbindungsoffizier zu den kaiserlichen Truppen ernannt. 1796 wurde ganz Süddeutschland zum Kriegsschauplatz, was für die Bevölkerung die gravierendsten Repressalien seit den Zeiten des Dreißigjährigen Kriegs mit sich brachte. Im selben Jahr noch sind Schillers Vater und seine jüngste Schwester gestorben, die Mutter und die mittlere Schwester verließen die Solitude. Erst aus der hier nur angedeuteten Vor- und Folgegeschichte wird deutlich, welche günstige historische und private Konstellation diese Serie von Familienporträts ermöglicht hat: Sie entstanden in einer historischen Atempause, in einer besonders harmonischen Phase der Beziehung der vier Dargestellten untereinander und in einer besonders fruchtbaren Schaffenszeit der Malerin, deren künstlerischer Radius wenige Jahre später, infolge der Invalidisierung ihres Mannes, erheblich eingeschränkt wurde.

Als erstes Bild ist das von Schillers Mutter entstanden (Bild 3). Über die konkrete Auftragserteilung ist nichts bekannt. Jedenfalls war das Bild für den Sohn bestimmt, dem es im Juni 1793 nach Jena geschickt wurde. Als Elisabetha Dorothea Schiller in ihrem sechzigsten Jahr von Ludovike

Simanowiz gemalt wurde, hatte sie eine keineswegs einfache Lebensgeschichte hinter sich: Mit sechzehn Jahren war die Marbacher Bürgerstochter und vermeintliche Erbin eines ansehnlichen Vermögens mit dem neun Jahre älteren Wundarzt Johann Caspar Schiller verheiratet worden. Nach dem kurz darauf erfolgten finanziellen Zusammenbruch ihres Vaters lebte sie, meist getrennt von ihrem Mann, der notgedrungen wieder zum Soldatenberuf zurückkehrte, bei den Eltern. Erst als sich das zweite Kind ankündigte, konnte sie eine bescheidene eigene Wohnung mieten, in der sie ihren Sohn Friedrich zur Welt brachte. Und erst vier Jahre später wurde ein geregeltes Familienleben möglich, das sich zunächst in Lorch, dann in Ludwigsburg, schließlich auf der Solitude abspielte. Fast fünf Jahrzehnte lang stand die Schillerin im Schatten ihres schwierigen, mitunter geradezu tyrannischen Mannes. Dabei war sie, wenn man den spärlichen Quellen glauben darf, eine tüchtige und keineswegs ungebildete Person, wenn auch vielleicht nicht sonderlich originell. So wirkt auch ihr Bildnis: harmonisch und geschmackvoll, aber auch etwas konventionell — nicht viel mehr als eine gute Handwerksarbeit.

Anders das Porträt des Vaters (Bild 4), das sich Schiller als Pendant zum Bild der Mutter gewünscht hatte und das ihm die Malerin im November 1793 schenkte: das Bildnis eines Mannes von starkem Selbstbewusstsein und großer Energie, dem man seine siebzig Jahre kaum abnimmt, ein aus dem Kleinbürgertum stammender Self made man, wie man ihn damals in fürstlichen Diensten nicht selten antraf. In der Stellung eines „Intendanten“, das heißt obersten Verwaltungsbeamten der herzoglichen Gärten und Baumschulen auf der Solitude hatte er nach einer ziemlich strapaziösen Karriere als Wundarzt und Offizier zwanzig Jahre zuvor ein Wirkungsfeld gefunden, das seinen Fähigkeiten und Ansprüchen entsprach. Als ihn Simanowiz porträtierte, war er gerade dabei, die Drucklegung seines bekannten pomologischen Werks „Die Baumzucht im Großen aus zwanzigjährigen Erfahrungen im Kleinen“ vorzubereiten. Simanowiz hat ihn weder als alten Haudegen noch als Gelehrten, sondern einfach als kräftige und eigenständige Persönlichkeit dargestellt, einen Mann, der durchaus nicht nur als Vater eines prominenten Schriftstellers unser Interesse verdient.

Spätestens zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Bildes muss für Friedrich Schiller das Projekt einer Familiengalerie beschlossene Sache gewesen sein, denn für die beiden folgenden Porträts vereinbarte er mit der Malerin ein Honorar. Nun geht es allerdings auch um Bildnisse anderer, anspruchsvollerer Art und größeren Formats, um Darstellungen in Dreiviertelfigur, ja um Inszenierungen. In der Zeit vor und nach der Jahreswende 1793/94 sitzt Schiller selbst Modell. Wie hat die Malerin den Schriftsteller, wie hat dieser sich selbst in Szene gesetzt? Vom Typus her ist das Bild ein Gelehrtenporträt (Bild 5). Es zeigt den fünfunddreißigjährigen Professor der Geschichte in vollkommener Ruhe und Konzentration, ohne jede rhetorische Pose. Im Hintergrund, als für diese Spezies von Porträts geläufige Anspielung, eine antike Büste, wohl die des Homer. Zweifellos ist dies nicht nur als Kunstgriff der Malerin, sondern auch als Ausdruck erheblichen Selbstgefühls auf Seiten des Dargestellten zu interpretieren. Nach dem von Anton Graff geschaffenen Bildnis, das damals schon in Druckgraphiken verbreitet wurde, handelt es sich um das zweite nachweisbare Porträtgemälde Schillers. Durch dieses Bild, ihr Meisterwerk, ist Ludovike Simanowiz in die deutsche Kunst- und Literaturgeschichte eingegangen.

Das kurz danach von Schiller als Pendant in Auftrag gegebene Bildnis der Charlotte Schiller (Bild 6) entstand im April 1794, und zwar, wie der abgebildete Tisch beweist — er hat sich in der Familie Reichenbach bis heute erhalten — in der Ludwigsburger Wohnung der Malerin. Durch das Buch als Attribut wird nicht im besonderen die Frau eines Schriftstellers charakterisiert, sondern ganz allgemein eine belesene Dame der Gesellschaft: Frauen bildeten damals bekanntlich den weit überwiegenden Teil des Lesepublikums für belletristische Werke und Journale. Möglicherweise könnte man die Porträts von Friedrich und Charlotte Schiller sogar in einem abstrakteren Sinne als Personifikationen der beiden Pole des literarischen Lebens deuten: als idealtypische Darstellungen des Autors und seiner Leserin. Die letztere scheint, vielleicht als erste Rezipientin eines Textes, den Blickkontakt mit dem Betrachter als dem Vertreter eines breiteren Publikums, aufzunehmen, während der Schriftsteller selbst ganz in seinen Gedanken versunken verharrt.

Für Schiller dokumentierten diese Bilder in erster Linie den damals erreichten gesellschaftlichen Stand und literarischen Ruhm. Sie dienten der Repräsentation gegenüber seinen Gästen, zunächst in Jena, dann in Weimar, zuletzt in dem geräumigen Wohnhaus, das er 1802, am Todestag seiner Mutter, bezog. (Im gleichen Jahr wurde ihm der erbliche Adel verliehen.) Während der zwei Jahrzehnte zwischen dem Tod des Dichters am 9. Mai 1805 und dem seiner Witwe im Jahr 1826 blieben die Bilder vermutlich an Ort und Stelle im Haus an der Weimarer Esplanade. Dann übernahm sie — und auch das deutet auf ihre Funktion als Familiengalerie hin — der älteste, zur Zeit ihrer Entstehung in Ludwigsburg geborene Sohn Carl. Nach dem Tod von dessen Witwe, als sich zwei Erbsinnen nicht über eine mögliche Aufteilung der Bildserie einigen konnten, wurden alle vier Gemälde nach Marbach, in Schillers Geburtshaus gestiftet. Erst seitdem, seit 1890, waren die Originale öffentlich zugänglich. Doch was war inzwischen mit ihnen geschehen? Nicht nur dass die Porträts Schillers und seiner Frau neu gerahmt worden waren: Das Bildnis Charlotte Schillers war zudem verkleinert, das heißt an den Rändern stark beschnitten worden. Es hatte nun dasselbe Format wie ein 1853 entstandenes und ähnlich gerahmtes Porträt ihrer Schwiegertochter. Das Bildnis des prominentesten Familienmitglieds, des postum zum Nationaldichter avancierten Schiller, wurde hingegen nicht mehr als Teil eines Bildpaares, geschweige denn einer Familiengalerie, sondern isoliert betrachtet.

Durch seine Verbreitung in verschiedenen Druckwiedergaben prägte das Porträt von Simanowiz die Vorstellung mit, die sich die Nachwelt von Schiller machte, dies allerdings nicht in erheblichem Maße. Denn das öffentliche Bild des Dichters wurde seit jeher weit stärker durch ein anderes Bildnis bestimmt, durch Danneckers Büste, deren erste Fassung im gleichen Jahr 1794 wie das Gemälde von Simanowiz entstanden war (Bild 7). Worin liegen die Gründe für diese wirkungsgeschichtliche Dominanz des Danneckerschen Schillerporträts? Zum einen wohl in der höheren künstlerischen Qualität; war Dannecker doch neben Johann Gottfried Schadow der führende Porträtbildhauer seiner Generation in Deutschland. Seine Schillerbüste ist das seltene Beispiel eines Künstlerporträts, bei dem man von wirklicher Kongenialität zwischen dem ausführenden und dem dargestellten Künstler sprechen kann. Doch mehr noch:

Dieses Werk traf den Nerv seiner und der darauf folgenden Zeit. In der zwischen 1805 und 1810 entstandenen kolossalen Fassung, zu der Marbach das lebensgroße Gipsmodell besitzt (Bild 8), wurde es zur Ikone des deutschen Idealismus. Als einziges Werk von ähnlicher Geltung für eine Nation, in diesem Fall die französische, könnte man ihm nur das Porträt Voltaires von Houdon zur Seite stellen. Als Vorbild zahlloser Schiller-Denkmäler nicht nur in Deutschland, sondern auch in Mittel- und Osteuropa und in Übersee trug Danneckers Büste wesentlich zur Heroisierung Schillers bei. Ohne sie wäre der hohe Stellenwert des Schillerkults als Element der nationalen und demokratischen Bewegung nicht denkbar gewesen. Für eine auch nur annähernd vergleichbare Wirkungsgeschichte fehlten dem Gemälde von Simanowiz alle Voraussetzungen. Man muss die Auffassung einer Stuttgarter (übrigens auch in diesem Veranstaltungsprogramm vertretenen) Literaturwissenschaftlerin nicht teilen, die einmal gesagt hat, Schiller wirke bei Simanowiz wie „der Beichtvater einer frommen Fürstin“; doch dass man sich einen Nationalhelden im 19. Jahrhundert anders vorgestellt hat, leuchtet unmittelbar ein. Mit seiner kontemplativen, fast melancholischen Ausstrahlung wirkte das Gemälde eher auf einen engeren Kreis von Schillerkennern und -lesern, eignete es sich mehr für eine Schillerverehrung in privatem Rahmen.

Angesichts der Tatsache, dass beide Künstler, Dannecker wie Simanowiz, den Dichter, wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise, idealisiert haben, war man lange Zeit geneigt, den Grad der Porträtähnlichkeit ihrer Werke zu unterschätzen. Gegen eine solche Auffassung spricht im Fall des Gemäldes, dass es von Schillers Familie — die in dieser Frage natürlich nicht allein den Maßstab setzten kann — immer als das ähnlichste Schillerbildnis überhaupt empfunden worden ist. Im Fall Danneckers darf nicht vergessen werden, dass der Künstler auf eine genaue Kenntnis seines Modells von Jugend an und auf eine lebenslange Freundschaft bauen konnte. Schon der Vergleich mit Schillers Totenmaske — das beste der drei nachweisbaren Exemplare befand sich übrigens in Danneckers Besitz — zeigt, dass die Maße der Büste in geradezu verblüffender Weise mit denen der Maske übereinstimmen, und diese wiederum mit denen des neuerdings in seiner Authentizität bezweifelten sogenannten Fürstengruft-Schädels. Die Auseinandersetzung mit der Frage der

Echtheit von Schillers Gebeinen hat vor wenigen Monaten für einen gewissen Pressewirbel gesorgt. Aber ist diese Frage wirklich relevant? Das wage ich doch entschieden zu bezweifeln. Dass dagegen die Frage nach der der Eigenart und Bedeutung der überlieferten Schiller-Porträts nicht ganz uninteressant ist, davon habe ich Sie hoffentlich überzeugen können.

Ausgewählte Literatur:

Schillers Werke. Nationalausgabe. Band 26, 27, 34, 35 (Briefe von und an Schiller 1790-1795). Weimar: Böhlau 1992, 1958, 1991, 1964 .

Peter-André Alt: Schiller. Leben – Werk – Zeit. 2 Bände. München: C.H.Beck 2000

Karin Wais: Die Schiller-Chronik. Frankfurt am Main: Insel 2005

Thilo Dinkel, Günther Schweizer: Vorfahren und Familie des Dichters Friedrich Schiller. Eine genealogische Bestandsaufnahme. Stuttgart: Verein für Familien- und Wappenkunde in Württemberg und Baden 2005

Gottfried Stolle: Johann Caspar Schiller als Schriftsteller. In: J.C.Schiller: Die Baumzucht im Großen aus Zwanzigjähriger Erfahrung im Kleinen in Rücksicht auf ihre Behandlung, Kosten, Nutzen und Ertrag beurtheilt. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1993. S. 319-353

Gotthilf Kleemann: Schloss Solitude bei Stuttgart. Aufbau, Glanzzeit, Niedergang. Stuttgart: Klett 1966. = Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart 1966. S. 165-184

Gertrud Fiege: Ludovike Simanowiz. Eine schwäbische Malerin zwischen Revolution und Restauration. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1991. = Marbacher Magazin 57

Edda Ziegler: »Theuerste Schwester«. Christophine Reinwald, geb. Schiller. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2007. = Marbacher Magazin 118

Christian von Holst: Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer. Stuttgart: Cantz 1987

Stammtafel

Johann Caspar Schiller
1623–1695
Bäcker und Gerichts-
verwandter in Waiblingen
∞ Anna Hegelin
1623–1691

Johann Caspar Schiller
1649–1687
Bäcker und Gerichts-
verwandter in Bittenfeld
∞ Anna Katharina Haag
1647–1725

Johannes Schiller
1682–1733
Bäcker und Schultheiß
in Bittenfeld
∞ Eva Margarethe Schatz
1690–1778

Johann Kodweiß
1640–1698
Bäcker und Bürger-
meister in Marbach
∞ Anna Maria Hampp
†1693

Johannes Kodweiß
1666–1745
Bäcker und Bürger-
meister in Marbach
∞ Anna Elisabeth Uschalk
1667–1740

Georg Friedrich Kodweiß
1698–1771
Gastwirt und Bäcker
in Marbach
∞ Anna Maria Munz
1698–1773

Johann Caspar Schiller ∞ Elisabetha Dorothea
1723–1796 Kodweiß
Wundarzt und Offizier 1732–1802
Intendant der Herzogl.
Gärten und Baumschulen
auf der Solitude

Elisabeth Christophine
Christiane
Friederike Schiller
Schiller
1757–1847
∞ Wilhelm Friedrich
Hermann Reinwald
1737–1815
Bibliothekar in Meiningen

Johann Christoph ∞ Louise Antoinette
Friedrich (von) Schiller Charlotte von Lengefeld
1759–1805 1766–1826

Luise Dorothea Caroline
Katharina Schiller (Nanette)
1766–1836 1777–1796
∞ Johann Gottlieb Franckh
1760–1834
Pfarrer in Cleversulzbach
und Möckmühl

Carl Friedrich Ludwig
(Freiherr) von Schiller
1793–1857
Oberförster in Reichen-
berg und Lorch
∞ Luise Locher
1804–1889

Friedrich Ludwig Ernst
Freiherr von Schiller
1826–1877
Offizier
∞ Mathilde von Alberti
1835–1911

Ernst Friedrich Wilhelm
von Schiller
1796–1841
Appellationsgerichtsrat
in Köln
∞ Magdalena Pflingsten
1781–1853

Caroline Henriette Luise
von Schiller
1799–1850
∞ Franz Karl Emmanuel
Junot
1786–1846
Bergrat in Rudolstadt

Emilie Henriette Luise
von Schiller
1804–1872
∞ Heinrich Adelbert
Freiherr von Gleichen-Rußwurm
1803–1887
Kammerherr

Heinrich Ludwig
Freiherr von Gleichen-Rußwurm
1836–1901
Kammerherr und Maler
∞ Elisabeth Frein
von Thienen-Adlerflycht
1837–1865

Carl Alexander
Freiherr von Gleichen-Rußwurm
1865–1947
Schriftsteller
∞ Sophia (Sonja) Frein
von Thienen-Adlerflycht
1867–1952



