

SABINE FISCHER

TÖCHTERLICHE BILDSTRATEGIE UND KANONISIERUNG

Die Porträts der Freundin, Braut und Dichtergattin Charlotte Schiller

Heinfried Wischermann zum 25. Mai 2018

Das öffentliche Bild

Charlotte Schiller starb im Sommer 1826 an den Folgen einer Augenoperation. Zu diesem Zeitpunkt war Schillers »andere Hälfte«, wie Gaby Pailer sie in ihrer grundlegenden Monographie treffend bezeichnet hat,¹ nahezu sechzig Jahre alt. Dennoch steht vor den Augen der Nachwelt eine junge Frau. Dass das so ist, hat einen einfachen Grund: Keines der Porträts, die sich aus ihrer Lebenszeit erhalten haben, zeigt eine Charlotte, die älter als siebenundzwanzig Jahre alt ist. Während ihre Schwester Caroline noch im frühen neunzehnten Jahrhundert mehrfach porträtiert wurde, hat Charlotte nach 1794 keine diesbezügliche Aufmerksamkeit erfahren.

Das Bild, das man sich heute von Charlotte Schiller macht, basiert im Wesentlichen auf vier Porträts, die alle bereits im neunzehnten Jahrhundert veröffentlicht worden sind: auf den beiden Ölgemälden der Ludwigsburger Malerin Ludovike Simanowiz, auf der Silhouette eines unbekanntes Scherenschneiders sowie auf der Profilzeichnung ihrer Freundin Charlotte von Stein (Abb. 1–4). Als erstes dieser vier Charlotten-Porträts wurde das anspruchsvollste, das größere der beiden simanowizschen Gemälde nachgestochen, um zusammen mit dem zugehörigen Porträt des Dichters 1835/1836 in *Schiller's sämtlichen Werken* veröffentlicht zu werden (Abb. 12/13).² Während dieses Charlotten-Porträt jahrzehntelang keine nennenswerte Resonanz gefunden hat, war die Publikation der

1 Gaby Pailer, *Charlotte Schiller. Leben und Schreiben im klassischen Weimar*, Darmstadt 2009, S. 7.

2 *Schiller's sämtliche Werke* (12 Bde.), Cotta'sche Verlagsbuchhandlung Stuttgart und Tübingen 1835/1836, Bd. 1 bzw. Bd. 12.



Abb. 1:
Charlotte Schiller, 1794
Ölgemälde von Ludovike Simanowiz



Abb. 2:
Charlotte Schiller, 1794
Ölgemälde von Ludovike Simanowiz

drei kleineren Charlotten-Porträts, die kurz nacheinander zwischen 1856 und 1860 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, durchaus folgenreich. Sie nämlich sind es gewesen, die das Bild Charlotte Schillers im neunzehnten Jahrhundert nahezu ausschließlich und noch im vergangenen Jahrhundert maßgeblich geprägt haben. Im Scherenschnitt fand man den mädchenhaften Reiz der Jugend, in der Zeichnung den anmutigen Ernst der jungen Frau und im Brustbild schließlich die vertraute Gefährtin des berühmten Mannes. Das nahezu ganzfigurige Gemälde, das eine selbstbewusste Charlotte Schiller bei der Lektüre zeigt, wurde dagegen selbst noch im zwanzigsten Jahrhundert nur zögerlich beachtet. Erst heute zählen die Pendantporträts von Charlotte und Friedrich Schiller zu



Abb. 3:
Charlotte Schiller, 1784
Scherenschnitt von Unbekannt

den entscheidenden Quellen nicht nur für die äußere Erscheinung des Dichters und seiner Frau, sondern auch für ihr Selbstverständnis als intellektuelle Lebensgemeinschaft.

Es sind allerdings mehr als nur die vier genannten Porträts für Schillers Gattin überliefert. Alles in allem ist von fünfzehn Bilddokumenten auszugehen,³ von denen, mit Ausnahme der simanowizschen Gemälde, bisher kein einziges

3 Mögliche Selbstporträts enthalten die Briefe Charlotte von Lengefelds an Fritz von Stein vom 18. 12. 1785 bzw. 7. 11. 1786 (Goethe- und Schiller-Archiv Weimar [im Folgenden: GSA]; s. Abb. in: »Damit doch jemand im Hause die Feder führt«. Charlotte von Schiller. Eine Biographie in Büchern, ein Leben in Lektüren, bearb. von Ariane Ludwig und Silke Henke, Wiesbaden 2015, S. 92 bzw. in: »Ich bin im Gebiete der Poesie sehr freiheitsliebend«. Bausteine für eine intellektuelle Biographie Charlotte von Schillers, hg. von Helmut Hühn, Ariane Ludwig und Sven Schlotter, Jena 2015, S. 20). Da die beiden Skizzen keinerlei physiognomischen Aufschluss bieten, bleiben sie unberücksichtigt. Miniaturen der Eheleute Schiller sind belegt, jedoch nicht nachweisbar (vgl. Kaspar und Elisabetha Schiller an Charlotte und Friedrich Schiller, Brief vom 26. 5. 1792, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, begr. von Julius Petersen, hg. von Norbert Oellers u. a., Weimar 1943ff. [im Folgenden zitiert: NA], Bd. 34/I, S. 159).



Abb. 4:
Charlotte Schiller, 1790
Silberstiftzeichnung von Charlotte von Stein

genauer betrachtet wurde.⁴ Es soll deshalb im Folgenden um zweierlei gehen: um die Frage, ob auf all diesen Bildnissen tatsächlich Charlotte Schiller⁵ wiedergegeben ist und um den Nachweis, dass der Veröffentlichung der kanonisch

- 4 Zu den simanowizschen Porträts und ihrer Rezeption vgl. Sabine Fischer, Auf Augenhöhe? Friedrich und Charlotte Schiller im Porträt, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 57 (2013), S. 140–173; vgl. dazu die Überholtes bzw. Bekanntes referierenden Beiträge von Jens Schlotter, Einführung, bzw. Viola Dengler u. Polina Sosnitskaja, Charlotte und Friedrich Schiller – die Pendantbildnisse von Ludovike Simanowiz«, in: Helmut Hühn u. a. (Hg.), Charlotte von Schiller, S. 17 f. bzw. S. 21–27.
- 5 Auf das »von« des 1802 an Friedrich Schiller verliehenen Adelstitels wird durchweg für beide Eheleute verzichtet, da alle Charlotten-Porträts vor 1802 entstanden sind.

gewordenen Charlotten-Porträts – einschließlich der in einem Fall so auffallenden Nichtveröffentlichung – eine gezielte Strategie zugrunde lag.⁶ Da in diesem Zusammenhang die jüngste Schillertochter Emilie eine entscheidende Rolle spielt, versteht sich der vorliegende Text auch als ein Beitrag zur Erforschung der Nachlasspolitik von Schillers Erben.

Die tradierten Charlotten-Porträts: Zu- und Abschreibungen

Da das achtzehnte Jahrhundert die Photographie noch nicht kannte, ist man für die Unterscheidung zwischen authentischen Charlotten-Porträts und fälschlicherweise als solche tradierten auf die Angaben angewiesen, die quellenmäßig belegte, also gesichert zu Lebzeiten und in Anwesenheit oder doch zumindest in Kenntnis der Dargestellten entstandene Porträts sowie schriftliche Zeitzeugnisse zu Charlottes äußerer Erscheinung liefern.⁷ Textquellen allerdings, die eine genauere Vorstellung von ihrer äußeren Erscheinung vermitteln, sind rar. Auch Schiller hält sich in dieser Hinsicht zurück, wenn er z. B. nach dem schicksalhaften Besuch im spätherbstlichen Rudolstadt 1787 die Schwestern Charlotte und Caroline als »ohne schön zu seyn, anziehend«⁸ beschrieben hat. Ähnlich lapidar bemerkt Schiller, als er Charlotte von Lengefeld gut zwei Jahre später seiner Schwester Christophine als künftige Gattin ankündigt, nur:

Ich halte nicht viel auf Beschreibung meiner Freunde oder meiner Geliebten in Briefen. Wie kann ich Dir das was ich liebe mit Worten mahlen, und was kann ich mehr zu ihrer Schilderung sagen, als daß ich ihr die künftige Glückseligkeit meines Lebens anvertraut habe?⁹

Auch der ersten größeren, 1830 unter dem Titel *Schillers Leben* erschienenen Biographie des Dichters ist, obgleich sie von Charlottes Schwester Caroline verfasst bzw. herausgegeben wurde, kaum mehr zu entnehmen. In der einzigen, etwas

6 Vgl. dazu den bisher wichtigsten Aufsatz von Walter Baum, Emilie von Gleichen-Rußwurm und die Pflege der Schiller-Tradition, in: *Euphorion* 50 (1956), S. 217–227. Noch Silke Henke sieht Emilies Rolle ausschließlich mit Blick auf Friedrich Schiller (vgl. dies., *Poetische Zusammenarbeit mit Friedrich Schiller und Memorabilien*, in: Silke Henke und Ariane Ludwig, *Charlotte von Schiller*, S. 67).

7 Alle späteren Bildnisse, die auf authentischen Porträts basierenden ebenso wie die fiktiven, werden nicht berücksichtigt.

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

9 Brief vom 19. 1. 1790, in: NA, Bd. 25, S. 398.

ausführlicher auf Charlottes Äußeres, ihr Wesen und ihren Charakter eingehenden Passage heißt es lediglich:

Sie hatte eine sehr anmutige Gestalt und Gesichtsbildung. Der Ausdruck reinsten 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.¹⁰

Jahrzehntelang diente Carolines subtil degradierende Charakterisierung jeder Annäherung an die Person von Schillers Gattin als Ausgangs- und Orientierungspunkt.¹¹ Verwundern kann das kaum. Denn dieser ebenso verklärende wie hinsichtlich fassbarer phänotypischer Merkmale letztlich nichtssagende Text versammelt nahezu alle Leitbegriffe, die das neunzehnte Jahrhundert zu verwenden pflegte, um ideale Weiblichkeit und damit weibliche Schönheit zu definieren: Anmut, Harmonie und Herzensgüte, Ausdauer, Mäßigung, Unschuld und Treue, das Gute, das Schöne und das Wahre.¹² Was auch immer davon auf Charlotte Schiller zugetroffen haben mag: mehrfach belegt ist, dass sie höher gewachsen war als ihre Schwester Caroline, schlank und alles in allem eine angenehme Erscheinung.¹³ Sie hatte braunes Haar, dessen zeitweilig »lange[] dicke[] Kräu-

- 10 Caroline von Wolzogen, Schillers Leben, verfaßt aus Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner, Stuttgart und Tübingen 1830, Erster Theil, S. 242 (zit. nach dem Nachdruck, hg. von Peter Boerner, Hildesheim, Zürich und New York 1990).
- 11 Vgl. Heinrich Döring, Schiller's Familienkreis. Supplementband zu: Fr. v. Schillers sämtliche Werke, Grimma und Leipzig 1852, S. 38; Karl Fulda, Leben Charlottens von Schiller, geb. von Lengefeld, Berlin 1878, S. 19 und S. 28; Hermann Mosapp, Charlotte von Schiller. Ein Lebens- und Charakterbild, Heilbronn 1896, S. 37 f.; um nur ein Beispiel für das spätere zwanzigste Jahrhundert zu zitieren vgl. Joachim Kiene, Schillers Lotte, Frankfurt a. M. 1996 (1. Aufl. Düsseldorf 1984), S. 14 f.
- 12 Siehe dazu etwa unter dem Stichwort »Frau/Weib« in: Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe, Konzepte, Wirkung, hg. von Heinz Thoma, Stuttgart und Weimar 2015, S. 214–217. Erst die neuere Literatur setzt andere Akzente bzw. geht nur am Rande oder gar nicht auf ihre äußere Erscheinung ein, vgl. Ursula Naumann, Schiller, Lotte und Line. Eine klassische Dreiecksgeschichte, Frankfurt a. M. und Leipzig 2004 oder Gaby Pailer, Charlotte Schiller, S.7 f.
- 13 Vgl. Christophine Reinwald an Schiller, Brief vom 25. 1. 1790, in: NA, Bd. 33/I, S. 465; Caroline von Dacheröden an Charlotte von Lengefeld, Brief vom 9. 12. 1789, in: Charlotte von Schiller und ihre Freunde, hg. von Ludwig Urlichs, Stuttgart 1860–1865, Bd. 2, S. 154; Charlotte Schiller an Herzogin Karoline Luise von Mecklenburg-Schwerin, Brief vom 28. 5. 1811, ebd., Bd. 1, S. 581. Letzteren Hinweis verdanke ich Gaby Pailer.

sellöckchen« ihren erfolglosen Verehrer, den Weimarer Hofrat Carl Ludwig von Knebel, entzückten.¹⁴ Doch welche Kopfform, welche physiognomischen Details, welche Augenfarbe kennzeichnen Charlotte? In schriftlichen Zeugnissen ließ sich dazu bisher nur ein Anhaltspunkt finden und zwar bei Caroline Schlegel, die einmal bemerkte: »Schillers Kopf ist der Schillern frappant ähnlich geworden, zum Beweise des Satzes, daß Eheleute immer große Aehnlichkeit mit einander haben oder wenigstens kriegen.«¹⁵ Diese Beobachtung verweist süffisant auf einige Merkmale, die auch an den gesicherten Charlotten-Porträts zu erkennen und von einiger Bedeutung sind: dass nämlich der Kopf lang und schmal und die Nase groß gewesen sein muss.

Einen solchen Kopf lässt bereits die früheste, zumindest einigermaßen gesicherte Charlotten-Darstellung, eine schlichte Zeichnung im Profil nach rechts aus dem Besitz der Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt erahnen, die allerdings nur durch eine Photographie in den Sammlungen des Rudolstädter Schlosses dokumentiert ist (Abb. 5). Die Datierung der Zeichnung auf 1788 sowie die tradierte Identifikation der Dargestellten als Charlotte von Lengefeld basieren auf einem Eintrag im Tagebuch Prinz Ludwig Friedrichs von Schwarzburg-Rudolstadt. Dort nämlich hatte der Prinz, der zum geselligen Kreis um Charlotte und Caroline gehörte,¹⁶ unter dem 2. Mai 1788 vermerkt, dass er das »Fräulein Lottchen von Lengefeld«¹⁷ abgezeichnet habe. Die Porträtstudie des Prinzen, die sicherlich kleinformatig vorzustellen ist, lässt ein flächiges Gesicht mit hoher Stirn, schmal geschnittenen Augen, langer, leicht abwärts gebogener Nase, etwas vorstehender Oberlippe und rundem Kinn erkennen. Die junge Frau scheint ein wenig zu matronenhaft geraten; es spricht jedoch nichts dagegen, in ihr die eine Hälfte des Schwesternpaares zu sehen, in das sich Schiller kurz darauf verliebte.

Zu den quellenmäßig belegten Charlotten-Porträts gehört in chronologischer Folge auch die eingangs erwähnte Silberstiftzeichnung (Abb. 4), die sich, bevor sie in das Deutsche Literaturarchiv nach Marbach gelangte, im Besitz der Familie von Gleichen-Rußwurm, das heißt der Nachfahren von Schillers jüngster

14 Brief an Charlotte von Lengefeld vom 24. 12. 1788, in: Ludwig Urlichs, Charlotte Schiller, Bd. 3, S. 308.

15 Brief vom 21. 2. 1798 an Luise Gotter, in: Schillers Persönlichkeit. Urtheile der Zeitgenossen und Documente, hg. von Max Hecker (Bd. 1) und Julius Petersen (Bde. 2–3), Weimar 1904–1908, Bd. 3, S. 74.

16 Lutz Unbehaun, Schillers heimliche Liebe. Der Dichter in Rudolstadt, Köln, Weimar und Wien 2009, S. 37 ff. und S. 164 ff.

17 Die photographische Dokumentation des verschollenen Originals befindet sich im Thüringer Landesmuseum, das Tagebuch mit dem Eintrag zum 2. 5. 1788 im Thüringischen Staatsarchiv Rudolstadt, beide Schloss Heidecksburg, Rudolstadt.



Abb. 5:
Charlotte Schiller, 1788

Zeichnung von Prinz Ludwig Friedrich von Schwarzburg-Rudolstadt (photographische Dokumentation des verschollenen Originals Thüringer Landesmuseum Rudolstadt)

Tochter Emilie, befand.¹⁸ Schon Emilie hat auf einer Notiz, die sich in ihrem Nachlass erhalten hat, als Quelle für Identifikation und Zuschreibung dieser Zeichnung Charlottes Schwester Caroline zitiert beziehungsweise das, was diese am 4. Februar 1790 von Weimar aus an Schiller geschrieben hat: »Lottchen muß sich eben zeichnen lassen von Lips und der Stein, sie umarmt dich.«¹⁹ Allerdings

18 Silberstift auf Karton, 10,8 × 8,4 cm, Deutsches Literaturarchiv Marbach [im Folgenden: DLA].

19 Brief vom 4. 2. 1790, in: NA, Bd. 33/I, S. 475. Davon, dass auch Lips Charlotte von Lengefeld porträtiert hätte, ist nichts bekannt (vgl. Joachim Kruse, Johann Heinrich Lips 1758–1817. Ein Zürcher Kupferstecher zwischen Lavater und Goethe, Coburg 1989).

betont Emilie in einer eindeutig nachträglichen Ergänzung ihrer Notiz und im Gegensatz zur Datierung des zitierten Carolinen-Briefs, dass »die Zeichnung erst [später] gemacht«²⁰ worden sei. Das überrascht insofern, als sich kein einziges überzeugendes Argument finden lässt, das einen späteren Entstehungszeitpunkt rechtfertigt.²¹ Wie Prinz Ludwig Friedrich dilettierte auch Charlotte von Stein im Zeichnen und hatte Mühe, anatomische Details, etwa die Schulterpartie ihres Modells, korrekt wiederzugeben.²² Nichtsdestoweniger zeigt ihre Studie vom schmalen Kopf bis zum offensichtlich langen Hals alle physiognomischen Merkmale, die jenseits der zeittypisch-modischen Lockenpracht die Charlotte der prinzlichen Zeichnung wie auch der Gemälde von Ludovike Simanowiz charakterisieren.

Simanowiz' Charlotten-Porträts, von denen sich das nahezu ganzfigurige (Abb. 1) ursprünglich im Besitz des ältesten Sohns Karl, das Brustbild (Abb. 2) wiederum im Besitz der jüngsten Tochter Emilie befunden hat, sind beide in Ludwigsburg entstanden, im Frühjahr 1794 während des mehrmonatigen Aufenthalts des Ehepaars Schiller in der schwäbischen Heimat des Dichters.²³ Obgleich keines der beiden heute in der Porträtsammlung des Deutschen Literaturarchivs befindlichen Bildnisse eine Signatur oder eine Datierung aufweist, sind Urheberin und Entstehungsumstände hinreichend dokumentiert, unter anderem durch einen Brief Friedrich Schillers an Simanowiz mit der Bitte, ihm seine »Frau zu mahlen«.²⁴ Anders als die Profilzeichnungen Prinz Ludwig Friedrichs und Charlotte von Steins zeigen die Gemälde dieser professionellen Künstlerin Charlotte Schiller in Farbe und nahezu en face. Sie können das bisher Beobachtete um blaue bis blaugraue, recht weit auseinanderliegende Augen und um eine nicht

20 GSA 83/1435: Bildnis Charlotte Schiller: Aufzeichnungen über eine nicht beiliegende Silberstiftzeichnung von Lips bzw. Charlotte von Stein.

21 Vermutlich hat sich Emilie von Gleichen-Rußwurm für ihre spätere Datierung auf den Brief Charlotte Schillers an ihren Mann vom 12. 1. 1791 gestützt, in dem sie erwähnt, dass Frau von Stein sie »jetzt zeichnen« wolle (NA, Bd. 34/1, S. 54; vgl. dazu Ludwig Urlichs, Charlotte von Schiller, Bd. 1, S. 229, Anm. 3). Aus diesem Vorhaben wurde jedoch unter anderem deshalb nichts, weil Charlotte kurz darauf vom schwer erkrankten Dichter zurückgerufen wurde (vgl. dessen Brief vom 15. 1. 1791, in: NA, Bd. 26, S. 72).

22 Charlotte von Stein hat nachweislich Familienmitglieder, sich selbst und Freunde porträtiert, vgl. Jochen Klauß, Charlotte von Stein. Die Frau in Goethes Nähe, Zürich 1997 (2. Aufl.), S. 246–248. Es scheint allerdings die Marbacher Silberstiftzeichnung das einzig erhaltene Porträt von ihrer Hand zu sein.

23 Öl auf Leinwand, 87 × 69 cm bzw. 36 × 30 cm (jeweils Keilrahmen), DLA. Zur Entstehungsgeschichte und zur Quellenlage vgl. Sabine Fischer, Auf Augenhöhe, S. 145 f.

24 Brief vom 6. 4. 1794, in: NA, Bd. 26, S. 352. Vgl. außerdem Sabine Fischer, Auf Augenhöhe, S. 145 f.

nur lange, sondern auch kräftige Nase ergänzen. Da Simanowiz – auch als Vertreterin der klassizistischen Malerei um 1800 – die Auffassung vertrat, dass man sich »an die Natur halten« müsse, um etwas »Tüchtiges zu leisten«²⁵ und bei aller harmonisierenden Idealisierung Wert auf eine naturgetreue Wiedergabe legte, gehören ihre Bildnisse zu den wichtigsten Zeugnissen für Charlotte Schillers äußere Erscheinung. Simanowiz' Gemälde bestätigen das schriftlich Überlieferte, ergänzen die Zeichnungen der beiden dilettierenden Aristokraten und bieten so zusammen mit diesen ausreichende Vergleichsmöglichkeiten, um die verbleibenden elf, allesamt ohne verlässliche Textquellen als Charlotten-Porträts überlieferten Frauenbildnisse akzeptieren beziehungsweise ablehnen zu können.

Von den elf ohne sichere Quellenbasis überlieferten Charlotten-Porträts wurden fünf von Schillers direkten Nachkommen als solche tradiert, während sechs von der Nachwelt zu Charlotten-Porträts erklärt und als solche angekauft oder gestiftet worden sind. Bedauerlicherweise kann für jede Gruppe nur ein einziges Porträt als authentisch für Charlotte Schiller gerettet werden. Alle übrigen Darstellungen sind aufgrund von zeittypischer Kleidung, Haartracht oder einzelnen Gesichtszügen zwar ansatzweise zu vergleichen. Einem detailgenauen, physiognomischen Abgleich mit den gesicherten Charlotten-Porträts hält jedoch keines dieser Frauenbildnisse stand. Deshalb soll im Folgenden nur auf diejenigen der ungesicherten Charlotten-Porträts näher eingegangen werden, die authentisch oder in besonderem Maße aufschlussreich für die Rezeptionsgeschichte sind.

Als einzige der durch die Nachwelt tradierten Charlotten-Darstellungen bleibt eine leicht aquarellierte Silberstiftzeichnung (Abb. 6), die 1986 vom Frankfurter Goethe-Museum aus dem Nachlass Friedrich von Beulwitz', Charlottes zeitweiligem Schwager, erworben wurde.²⁶ Als Urheber gilt, durchaus überzeugend, Franz Kotta, ein Maler-Bildhauer, der seit Mitte der 1780er Jahre den Rudolstädter

25 Ludovike Simanowiz im Brief an Regine Vossler vom 20. 2. 1809, in: Friederike Klaiber, Ludovike. Ein Lebensbild für christliche Mütter und ihre Töchter, Stuttgart 1850 (2. Aufl.), S. 399.

26 Silberstift mit Aquarell und Deckweiß auf Papier, 10 × 7,5 cm, Frankfurter Goethe-Museum/ Freies Deutsches Hochstift. Von den durch die Nachwelt als Charlotte Schiller tradierten Bildnissen werden nicht weiter berücksichtigt: im DLA eine lithographierte Silhouette (Inv. nr. 1276), ein Gemälde (Inv.nr. B 1973.0306) sowie ein Reliefmedaillon von Landelin Ohnmacht (Inv.nr. 0013) – in den Kunstsammlungen der Klassik Stiftung Weimar die identische Darstellung in Alabaster (Inv.nr. KPI 02248) und eine Pastellzeichnung (Inv.nr. Khz 1994/00870) – sowie im GSA eine in drei Versionen vorhandene Silhouette im Stammbuch Gustav Behagel von Adlerskron. Für ihre Hilfen in den Kunstsammlungen bzw. im GSA danke ich Viola Geyersbach und Susanne Fenske.



Abb. 6:
Charlotte Schiller, um 1788
Aquarellierte Silberstiftzeichnung von Franz Kotta
(Frankfurter Goethe-Museum / Freies Deutsches Hochstift)

Hof porträtierte und später Prinz Ludwig Friedrich Zeichenunterricht erteilte.²⁷ Entsprechend wird er auch Charlotte von Lengefeld, die auf der Heidecksburg ein- und ausgegangen und mit dem Prinzen befreundet gewesen ist, gut gekannt haben. Kottas Miniatur zeigt das Brustbild einer jungen, noch mädchenhaft-weich gezeichneten Frau im Dreiviertelprofil nach links, deren von einem schmalen Band zusammengehaltenes Haar den »langen dicken Kräusellöckchen«²⁸

27 Vgl. dazu die Katalognummern 38–48, insbesondere 38, 44 und 45 in: *Antlitz des Schönen. Klassizistische Bildhauerkunst in Umkreis Goethes*, hg. vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt 2003, S. 245–249.

28 In: Ludwig Urlichs, *Charlotte von Schiller*, Bd. 3, S. 308.

entspricht, die der bereits zitierte Knebel im Winter 1788 an Charlotte von Lengefeld bewunderte. Vergleicht man das kleine Bildchen mit Simanowiz' Brustbild von 1794 (Abb. 2), findet sich hier wie dort die in der Zwischenzeit wohlbekannte Physiognomie mitsamt den blauen Augen. Nur sind die einzelnen Züge bei Simanowiz prägnanter und damit individueller ausgeprägt als bei Kotta, der Charlotte wohl im Alter von zweiundzwanzig Jahren wiedergibt. Ausgehend von einer überzeugenden Provenienz und bestätigt durch den Vergleich ist deshalb dieses Porträt unter den sechs nachweltlich tradierten Charlotten-Darstellungen als authentisch zu betrachten.

Bei den fünf ohne schriftliche Quellen durch Schillers Nachkommen beziehungsweise ausschließlich durch die Familie von Schillers jüngster Tochter Emilie überlieferten Charlotten-Porträts sieht die Bilanz trotz bester Provenienz nicht besser aus. Nach dem Tod ihrer drei Geschwister ist es Emilie von Gleichen-Rußwurm gewesen, die auf ihrem fränkischen Schloss Greifenstein nicht nur bewahrte, was sie geerbt, sondern gezielt Schillers bildlichen und gegenständlichen Nachlass zusammengetragen hat. Diese Sammlung wurde Ende des neunzehnten Jahrhunderts der Öffentlichkeit zugänglich gemacht²⁹ und schließlich 1932 von Schillers Urenkel Alexander von Gleichen-Rußwurm an das Schiller-Nationalmuseum, das heutige Deutsche Literaturarchiv, verkauft.³⁰ Als Schiller-Bestand ist diese Sammlung allerdings in vielem fragwürdig. Sie enthält nämlich nicht nur bildliche und gegenständliche Nachlassteile von Friedrich und Charlotte Schiller sowie etliche Stücke aus dem Besitz von Schillers Eltern, Charlottes Mutter Louise und der Schwester beziehungsweise Schwägerin Caroline, sondern auch einiges, was über Emilies Heirat und später wiederum durch die angeheirateten Schwiegertöchter in die Familie gekommen ist. Über die Zeitspanne eines Jahrhunderts hinweg ist dabei Manches durcheinander oder in Vergessenheit geraten und Diverses Charlotte oder Friedrich Schiller irrtümlich zugeschrieben worden.

Als authentisch unter den ohne zeitgenössischen Beleg durch Schillers Nachkommen tradierten Porträts kann einzig der eingangs bereits als eines der vier bekanntesten Charlotten-Porträts erwähnte Scherenschnitt auf grünem Trägerpapier (Abb. 3) betrachtet werden.³¹ Dass es sich dabei zugleich um das früheste Bildnis von Charlotte Schiller überhaupt handeln soll, geht auf Emilie von

29 Alexander von Gleichen-Rußwurm, »Das Schillermuseum zu Schloß Greifenstein«, in: Veröffentlichungen des Schwäbischen Schillervereins. Marbacher Schillerbuch I, 1905, S. 5.

30 Ein restlicher, zunächst noch im Besitz des Urenkels verbliebener Teil des Schiller-Nachlasses kam erst nach Alexander von Gleichen-Rußwurms Tod 1952 in das DLA.

31 Scherenschnitt, schwarz, auf grünem Trägerpapier, 5,5 × 3,7 cm (Silhouette), 7,6 × 5,8 cm (Blatt), DLA. Von den durch Schillers Nachkommen überlieferten Charlotten-Porträts werden nicht weiter berücksichtigt: ein Gemälde (DLA, Inv.nr. B 1952.0063) sowie eine Zeichnung (DLA, Inv.nr. B 1952.0062).

Gleichen-Rußwurm zurück. Denn für die erstmalige Publikation in der Brief- und Textsammlung *Charlotte von Schiller und ihre Freunde*³² hatte Emilie dem Herausgeber der Quellensammlung schlichtweg vorgegeben: »Unter die Silhouette, die allerliebste ist, wollen wir also Charlotte von Lengefeld im Jahr 1784. setzen.«³³ Obgleich der Hals eher kurz geraten ist, lässt sich der Scherenschnitt der damals Siebzehnjährigen unmittelbar mit den gesicherten Profilzeichnungen des Prinzen und Frau von Steins (Abb. 4/5) vergleichen. Es spricht nichts gegen die von Emilie von Gleichen-Rußwurm veröffentlichte Datierung; nur fragt sich, weshalb Emilie ihre ursprüngliche, auf dem Trägerpapier der Silhouette festgehaltene Anmerkung, dass es sich um »Lotte von Lengefeld in früher Jugend« handle, so nachdrücklich auf das Jahr 1784 präziserte.

Nicht zu trennen von diesem Porträt ist die zweite Silhouette aus Schloss Greifenstein, die als Hinterglasmalerei den Deckel einer Tabakdose ziert und bisher als eigenständiges Charlotten-Porträt eingestuft wurde (Abb. 7). Tatsächlich stellt dieses Porträt eine spiegelverkehrte, verkleinerte Reproduktion der eben betrachteten jugendlichen Silhouette auf grünem Grund dar. Beim Kopieren allerdings wurde das Profil der Vorlage nivelliert und das Haar mit dem hübschen Schleifenmotiv zu einer unmotiviert spitz zulaufenden, mit zwei Auswüchsen versehenen Frisur vereinfacht.³⁴ Dazu kommt, dass Reproduktion und Tabakdose erst im späteren neunzehnten Jahrhundert entstanden sind. Nicht nur die anekdotisch-dekorativen Bereicherungen, die die Vorlage am Büstenabschluss und vor allem mit Spitze, Rose und Schleifchen am Ausschnitt erfahren hat, verweisen auf die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, sondern auch die aufwendige Herstellung der Dose, für die ebenso unterschiedliche Techniken wie Materialien verwendet wurden – darunter vor allem Kunststoff.³⁵ Hinfällig ist damit die bislang fraglos akzeptierte, durch zwei handschriftliche Echtheitsbestätigungen gefestigte Überlieferung, der zufolge Schiller diese Tabakdose mitsamt dem Konterfei seiner rosengeschmückten Gattin »viele Jahre persönlich« gebrauchte und die Dose bis zum »9ten May 1805 auf seinem Tische«³⁶ gestanden habe. Vermutlich war die Dose ursprünglich als Geschenk mit sinniger Anspielung auf Werk, Alltag und Liebe der berühmten Vorfahren gedacht. Dann jedoch wurde aus diesem Objekt zur Erinnerung ein Zeugnis des Erinnernten – legitimiert und zusätzlich aufgewertet durch eine sich auf den Tod des Weimarer Klassikers

32 Ludwig Urlichs, *Charlotte von Schiller*, vgl. Anm. 13.

33 Emilie von Gleichen-Rußwurm an Ludwig Urlichs, Brief vom 15. 10. 1859, GSA.

34 Dose, rund, geschlossener Zustand: 2,8 × 8 cm (Höhe der Silhouette 2,5 cm), zugehörig zwei Echtheitsbestätigungen, DLA.

35 Für Materialanalyse und Datierungshilfe danke ich Moritz Paysan am Landesmuseum Württemberg.

36 Siehe Anm. 34.



Abb. 7:

Charlotte Schiller, 2. Hälfte 19. Jahrhundert
Tuschsilhouette von Unbekannt nach dem Scherenschnitt von 1784

beziehende Überlieferungsgeschichte. Die oben zitierten Testate waren zusammen mit der Dose nach Marbach gekommen und wesentlich daran beteiligt, dass sie im musealen Umfeld als scheinbar authentischer Bestandteil von Schillers gegenständlichem Nachlass ihre memoriale Wirkung entfalten konnte. Da aber beide Bestätigungen die Handschrift von Charlotte tragen, können sie sich nicht auf diese, sondern müssen sich auf eine andere Tabaksdose beziehen, die tatsächlich vor 1805, das heißt vor Schillers Tod, entstanden ist.³⁷ Irrtümliche Verwechslung oder Absicht?

Diese Frage stellt sich auch bei dem letzten hier zu betrachtenden Porträt in der Reihe von Darstellungen, die für Charlotte von Lengefeld respektive Schiller überliefert sind (Abb. 8). Denn hier ist weder »Charlotte Schiller als Braut« zu sehen, noch ist das Medaillon »von Schiller als Berlocke an der Uhr getragen« worden, wie es die gleichen-rußwurmsche Überlieferung bisher glauben machte.³⁸ Für

37 Aus gleichen-rußwurmschem Besitz gelangten noch drei weitere Tabaksdosen ins DLA.

38 Gouache auf Elfenbein, 3,2 × 2,7 cm (oval), 8 × 4 cm (Fassung), DLA. Die Überlieferung als bräutliche Darstellung sowie Berlocke wurde unter der zugehörigen Inventarnummer vermerkt.



Abb. 8:
 Caroline von Beulwitz (später von Wolzogen), um 1790
 Gouache von Unbekannt, Fassung 19. Jahrhundert

eine Berlocke, worunter einem zeitgenössischen Lexikon zufolge »eine [...] Curiosität oder Rarität« zu verstehen ist bzw. »allerhand Spielwerk, an die Uhren zu hängen«,³⁹ wäre die in der Höhe gut drei Zentimeter messende Elfenbeinmalerei zu groß und außerdem als ›curioses Spielwerk‹ wenig tauglich gewesen. Viel wichtiger aber ist, dass die Züge der Dargestellten mit den physiognomischen Grundkonstanten der Charlotten-Porträts nichts gemein haben, auch wenn die junge Frau ihrem Alter und ihrer Kleidung nach in die Zeit um 1790 gehört.

Zwar erinnern die weit auseinander liegenden Augen und flächigen Wangenpartien an die Charlotte auf der kleinen Zeichnung von Franz Kotta; der Kopf ist jedoch rund, der Hals kürzer, wie auch die Nase, die zudem schmaler und fast ein wenig himmelwärts gebogen scheint. Der Mund schließlich ist klein und ohne Andeutung einer ausgeprägten Oberlippe. Unvermutet finden sich alle diese Charakteristika statt bei den Charlotten-, bei den Porträts ihrer Schwester Caroline und zwar von einer ebenfalls um 1790 entstandenen Miniatur über ein

39 Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staat-, Stadt-, Haus- und Landwirtschaft, begr. von Johann Georg Krünitz, Berlin 1773–1858, Bd. 4, S. 240.

Pastell von 1804 bis hin zu ihrem 1808 entstandenen Gemälde – übrigens durchweg Carolinen-Bildnisse, die ebenfalls von Schloss Greifenstein nach Marbach gekommen sind.⁴⁰ Weshalb dies nicht schon früher wahrgenommen wurde? Es muss die Autorität der schillerschen Familienüberlieferung so groß gewesen, die Ähnlichkeit so überzeugend erschienen sein, dass erst niemand an ihr zweifeln wollte und später kein Anlass mehr bestand, sie ernsthaft zu hinterfragen. Was jedoch hat Emilie, und wenn nicht sie, die Mutter und Tante schließlich kannte, so die familiäre Tradition dazu bewogen, aus Caroline Schillers Braut zu machen?

Töchterliche Bildstrategie: Arbeit am Nachruhm in Wort und Bild

Schon jetzt, das heißt noch ohne eine tiefergehende Bearbeitung der gleichen-rußwurmschen Nachlassbestände,⁴¹ deutet einiges auf eine gezielte Bildstrategie. Offenkundig neigten Emilie von Gleichen-Rußwurm und später ihr Enkel Alexander dazu, möglichst viele der von ihnen gesammelten Objekte mit ihren Vorfahren und – auch damals schon publikumswirksam – mit deren Herzensangelegenheiten in Verbindung zu bringen. So wurde das Bildnis eines unbekanntes Mannes im blauen Rock, um nur das kleinste der zahlreichen, angeblichen Schiller-Bildnisse aus gleichen-rußwurmschem Besitz zu zitieren, zum Schiller des Rudolstädter Freundeskreises geadelt: Es zeige ihn »in den Zeiten seiner jungen Liebe, als er anfang im lengefeldschen Haus zu verkehren«.⁴² In einer kleinen Wedgwood-Keramik wollte man das Siegel erkennen, »dessen Abdruck die zärtlichen Briefe des Bräutigams verschloß«, ungeachtet der Tatsache, dass die Kamee erst nach der Hochzeit erworben worden war.⁴³ Und in der Tabaksdosenadaption der jugendlichen Charlotten-Silhouette sah man, wie gezeigt, kurzerhand »Frau Hofrätin [...] mit einer vollerblühten Rose an der Brust«. Vermutlich wurde so auch aus Caroline die Braut Charlotte, deren Miniatur Schiller, wenn schon nicht am Herzen, so doch möglichst nah an seinem Körper und deshalb »als Berlocke an der Uhr getragen« haben sollte. Dabei wird nicht zuletzt eine Rolle gespielt haben, dass das einzige Porträt, das als bräutliche Charlotte

40 Vgl. DLA, Inv.nr. B 1952.0069, 5903 und 6280.

41 Abgesehen von den Beständen im GSA bzw. DLA wären etwa auch die Archivalien der Cotta'schen Verlagsbuchhandlung (DLA) durchzusehen.

42 Dieses und die zwei folgenden Zitate Alexander von Gleichen-Rußwurm, Das Schillermuseum 1905, S. 8 (zugehörige Abb. S. 7) und S. 14.

43 Michael Davidis und Sabine Fischer, Aus dem Hausrat eines Hofrats, Marbacher Magazin 77, Marbach a. N. 1997, S. 34.

zur Verfügung gestanden hätte, die Silberstiftzeichnung, von Emilie von Gleichen-Rußwurm für 1791 reklamiert wurde und damit als bildliches Zeugnis aus der Verlobungszeit verloren war.⁴⁴

Es fällt auf, dass keines der im Familienbesitz tradierten Porträts als explizite Freundschafts- oder Liebesgabe von Charlotte an Schiller erinnert wird.⁴⁵ Obgleich gerade Miniatur und Silhouette zu den beliebtesten Tauschobjekten des Freundschaftskults um 1800 gehören, ist dazu weder in den Briefen der beginnenden Freundschaft und wachsenden Liebe zwischen Friedrich und Charlotte noch im Briefwechsel der Brautleute etwas zu finden.⁴⁶ Schiller wiederum spricht in seinen Briefen an die geliebten Schwestern zwar von ihrem Bild in seinem Herzen;⁴⁷ doch nur zwischen ihm und Caroline ist von einem realen Porträt die Rede.⁴⁸ Die von den Gleichen-Rußwurms zum Anhänger umfunktionierte Miniatur der angeblichen Braut Charlotte wurde, nachdem sie mit dem gegenständlichen und bildlichen Schiller-Bestand nach Marbach verkauft worden war, 1935 erstmals publiziert.⁴⁹ Nennenswerte Spuren hat sie jedoch nicht hinterlassen, da Charlottes Erscheinungsbild zu diesem Zeitpunkt durch ihre im neunzehnten Jahrhundert veröffentlichten Porträts längst Allgemeingut war. Den wohl wichtigsten Anteil daran hatte Emilie von Gleichen-Rußwurm und das nicht nur, weil sich Scherenschnitt, steinsche Silberstiftzeichnung und simanowizsches Brustbild in ihrem Besitz befanden. Was die Pflege des elterlichen Nachlasses betraf, ist Emilie die treibende Kraft gewesen – auch schon zu Lebzeiten von Bruder Karl, der als letzter ihrer drei Geschwister 1857 starb; ab diesem Zeitpunkt besaß

44 Die Charlotten-Porträts von Prinz Ludwig Friedrich bzw. Franz Kotta sind zu diesem Zeitpunkt nicht bekannt gewesen. In Ludwig Urlichs *Charlotte von Schiller* (Bd. 1, S. 159–217) wird im Kapitel »Charlottens Brautstand« kein Porträt erwähnt.

45 Hätte es dafür einen Anhaltspunkt gegeben, wäre dies von Ludwig Urlichs (*Charlotte von Schiller*, Bde. 1–3) vermerkt worden, da Urlichs in zahlreichen Anmerkungen Bild- und Sachzeugnisse kommentiert und dafür Emilie von Gleichen-Rußwurm als Informationsquelle zitiert.

46 Zur Zeichnung einer Landschaft, die Charlotte dem Freund indes schon früh geschenkt hat, vgl. Schillers Brief an Charlotte vom 7.–9. 11. 1788, in: NA, Bd. 25, S. 216. Vgl. dazu ebd. die zugehörige Anm. S. 565 und vgl. Alexander Rosenbaum, *Die Zeichnerin*, in: Silke Henke und Ariane Ludwig, *Charlotte von Schiller*, S. 70 f.

47 So etwa im Brief vom 23. 10. 1789 an die Schwestern, in: NA, Bd. 25, S. 305, vgl. auch Schillers Brief an Charlotte vom 7.–9. 11. 1788, in: NA, Bd. 25, S. 126.

48 Vgl. Caroline von Beulwitz an Schiller, Brief vom 4. 2. 1789, in: NA, Bd. 33/I, S. 294 sowie Schillers Antwort vom 5. 2. 1798, in: NA, Bd. 25, S. 197.

49 Das Schiller-Nationalmuseum in Marbach, hg. von Otto Güntter, Stuttgart und Berlin 1935, Abb. 19. Das Charlotten-Porträt Prinz Ludwigs Friedrichs geriet verstärkt ins öffentliche Bewusstsein mit seiner Publikation in: Schillers Wohnhaus in Weimar, hg. von Christina Tezky und Viola Geyersbach, Weimar 1999, Abb. S. 65, dasjenige von Franz Kotta mit der Publikation in: Lutz Unbehauen, *Schillers heimliche Liebe*, Abb. S. 157.

Emilie als zentrale Sachwalterin des schillerschen Familienerbes die alleinige Deutungshoheit.⁵⁰ Allerdings sah Schillers Tochter sich nicht nur verpflichtet, »das Andenken ihres Vaters dem deutschen Volke rein und groß zu bewahren«, wie ihr Enkel Alexander rückblickend bilanzierte.⁵¹ Auch das mütterliche Erbe galt es zu bewahren, auch hier war für ein ehrendes Andenken zu sorgen und der Nachwelt eine angemessene Vorstellung zu vermitteln – und zwar in Wort und Bild gleichermaßen.

Schillers Leben, die bereits erwähnte Biographie von Emilies Tante Caroline, war noch ohne jegliche Abbildung erschienen. Dabei hätte man, zumindest für die Hauptfigur, doch eigentlich ein Frontispizporträt erwarten können. Dass von Charlotte kein Porträt enthalten war, erscheint dagegen folgerichtig, da in den ersten Jahrzehnten nach Schillers Tod »den Frauen seines Kreises im allgemeinen wenig Interesse entgegen[gebracht]« wurde, wie wiederum Alexander von Gleichen-Rußwurm resümierte.⁵² So war ja auch der Nachstich vom großen Charlotten-Porträt in Cottas Werkausgabe ohne Resonanz geblieben. Erst mit den Veröffentlichungen rund um die Fest- und Feierlichkeiten zum hundertsten Geburtstag des Dichters im Jahr 1859 begann sich Charlottes Bild dem öffentlichen Bewusstsein einzuprägen – als unmittelbares Ergebnis des ebenso zielstrebigen wie hartnäckigen Publikationseifers ihrer jüngsten Tochter. Bereits 1856 hatte Emilie die Briefe ihrer Eltern aus den Freundschafts- und Verlobungsjahren 1788 und 1789 in der Stuttgarter Cotta'schen Verlagsbuchhandlung herausgegeben, um, wie sie im Vorwort schrieb, mit diesem Briefband »ein ganzes treues Bild der schönen Zeit der Liebe Schillers und Lottens« zu geben.⁵³ Um diese »schöne Zeit der Liebe Schillers und Lottens« zu illustrieren, griff Emilie jedoch nicht auf die von Cotta bereits 1835 reproduzierten Pendantgemälde von Ludovike Simanowiz zurück (Abb. 12/13). Sie ließ vielmehr einen neuen »Stahlstich zu ›Lotte und Schiller‹ [...] in München nehmen« (Abb. 9), wie sie einem Verehrer ihres Vaters schrieb.⁵⁴ Dass die zugrundeliegenden Vorlagen, das halbfigurige

50 Vgl. Walter Baum, Emilie von Gleichen-Rußwurm, S. 218 ff. Die Schwestern von Charlotte und Friedrich Schiller, Caroline von Wolzogen und Christophine Reinwald, starben 1847.

51 Alexander von Gleichen-Rußwurm, Emilie Freifrau von Gleichen-Rußwurm, geb. von Schiller 1804–1872, Sonderdruck aus dem Sammelwerk Lebensläufe aus Franken, München und Leipzig 1919, S. 119.

52 Alexander von Gleichen-Rußwurm, Charlotte von Schiller. Ein Gedenkblatt zu ihrem 150. Geburtstag, in: ders., Schiller und der Weimarer Kreis. Reden und Aufsätze, Baden-Baden 1947, S. 126. Charlotte wurde allerdings durchaus von ihrer Mitwelt und schon zu Schillers Lebzeiten als hingebungsvolle Dichtergattin gewürdigt (so u. a. vielfach zitiert in: Max Hecker und Julius Petersen, Schillers Persönlichkeit).

53 Schiller und Lotte. 1788/1789, hg. von Emilie von Gleichen-Rußwurm, Stuttgart 1856, o. S.

54 Brief an Dr. Mohr vom 12. 12. 1859, in: Dr. Mohr, Zur Geschichte der Schiller-Bilder, Koblenz (um 1860), S. 7. Aus einem Schreiben der Münchner Kunstanstalt Piloty & Loehle an Emi-



Abb. 9:

Friedrich und Charlotte Schiller, 1856

Stahlstich nach Anton Graff bzw. Ludovike Simanowiz,
Frontispiz in *Schiller und Lotte*. 1788/89, Stuttgart 1856

Schiller-Porträt von Anton Graff und das kleine Charlotten-Bild von Simanowiz (Abb. 2), unabhängig von einander, folglich ohne kompositorischen Wechselbezug und überdies entstanden waren, noch bevor sich die Dargestellten überhaupt kannten beziehungsweise nachdem sie bereits verheiratet waren,⁵⁵ dass es sich hier also, im Unterschied zu den simanowizschen Pendantgemälden, um gar kein wirkliches Bilderpaar handelt, spielte offensichtlich keine Rolle. Dafür wirkte das Frontispiz mit den zwei sich auf die Wiedergabe des Gesichts konzentrierenden Porträts deutlich intimer. Wie alle relevanten Schiller-Bildnisse ist das graffsche Schiller-Porträt zu diesem Zeitpunkt längst bekannt gewesen.⁵⁶ Charlottes Brustbild dagegen war noch 1856 gänzlich unbekannt. Nachdem die elterlichen Liebesbriefe mitsamt den Porträtreproduktionen von Graff und Simanowiz erschienen waren, setzte Emilie von Gleichen-Rußwurm gegen die äußerst skeptische Einschätzung des Verlegers umgehend die Herausgabe der Schriften und

lie von Gleichen-Rußwurm vom 6. 11. 1855 (GSA) geht hervor, dass die Vorlagen für beide Porträts von ihr geliefert wurden; vgl. dazu das mit Anmerkungen für den Druck versehene Exemplar aus dem Besitz von Emilie von Gleichen-Rußwurm (DLA, Inv.nr. 6484b); die Frontispizmaße des Stahlstichs: 19,5 × 24,5 cm.

55 Das simanowizsche Brustbild ist 1794, das graffsche 1786–1791 entstanden.

56 Erstmals veröffentlicht wurde es 1794 in der Radierung von Johann Gotthard Müller.



Abb. 10:

Charlotte Schiller, 1860

Lithographie von Unbekannt nach dem Scherenschnitt von 1784,
Frontispiz in *Charlotte Schiller und ihre Freunde*, Bd. 1, Stuttgart 1860

Briefwechsel ihrer Mutter in der Cotta'schen Verlagsbuchhandlung durch.⁵⁷ Der erste, für 1859 geplante Band dieser umfangreichen Quellensammlung lag mit nur leichter Verspätung unter dem bereits erwähnten Titel *Charlotte von Schiller und ihre Freunde*⁵⁸ zu Beginn des Jahres 1860 vor. Er wurde eingeleitet von der emphatischen Versicherung des Herausgebers, dass es »eine so frische jugendliche Natur, eine so zärtliche Gattin, eine so treue Wittve und Mutter [...], wohl werth zu sein [scheine], daß sie der Nation die ihren großen Gatten in ihr Herz geschlossen hat, vollständig bekannt werde.«⁵⁹ Als anschaulichen Beweis für die »frische jugendliche Natur« zierte diesen Band Charlottes Silhouette (Abb. 10).⁶⁰ Doch damit nicht genug. Ebenfalls für eine Veröffentlichung im Jubiläumsjahr 1859 und wiederum in München hatte Emilie von Gleichen-Rußwurm auch die steinsche Silberstiftzeichnung lithographieren lassen (Abb. 11), um sie terminge-

57 Walter Baum, Emilie von Gleichen-Rußwurm, S. 222 und S. 225.

58 Ludwig Urlichs, *Charlotte von Schiller*; gleich im ersten Satz der Vorrede (o. S.) wird Emilie von Gleichen-Rußwurm als Mitherausgeberin gewürdigt.

59 Ludwig Urlichs, *Charlotte von Schiller*, Bd. 1, S. III f.

60 Frontispiz: Lithographie, 5 × 3,5 cm.



Abb. 11:

Schmuckblatt mit den Porträts Charlotte und Friedrich Schiller, 1859
Lithographie der Münchner Kunstanstalt Piloty & Loehle nach Charlotte von Stein
bzw. Johann Christian Reinhart

recht als Schmuckblatt in den Handel zu bringen.⁶¹ Diese Zeichnung, das heißt ihre lithographische Wiedergabe, muss Emilie als unmittelbare Verkörperung ihrer Mutter erschienen sein, die sie etwa dem Schiller-Biographen Erwin Palleske kurz zuvor beschrieben hatte als »nicht hochstrebend«, sondern »höher suchend, tief empfindend u. nicht befriedigt von dem Alltäglichen, lieber in sich zurückkehrend, ihren Idealen lebend«.⁶²

Überblickt man die bis heute meist veröffentlichten Charlotten-Porträts mitsamt den jeweils zugehörigen Varianten, zeigt sich, dass Emilies Strategie – das heißt ihr Bemühen, unter Ausnutzung der enormen Begeisterung rund um Schillers 100. Geburtstag ihre Mutter neben dem gefeierten Dichter ins helle Licht der Öffentlichkeit zu stellen –, erstaunlich gut aufgegangen ist. Dafür den Boden

61 Lithographie (Münchner Kunstanstalt Piloty & Loehle), 12 × 9,5 cm (Darstellung), 31 × 22,8 cm (Blatt auf Karton), o. Inv.nr., DLA.

62 Diese und die vorausgehende Zitatstelle: Emilie von Gleichen-Rußwurm an Emil Palleske, Brief vom 21. 9. 1858, in: Julius Petersen, Schillers Persönlichkeit, Bd. 2, S. 153.

bereitet hatte freilich Carolines Schiller-Biographie, wobei diese ihre Neuauflage 1845 ebenfalls Emilie von Gleichen-Rußwurm verdankte.⁶³ Charlotte war dort als Inbegriff liebevoller Hingabe und empfindsamer Herzensgüte vorgestellt worden. Nun nahm das Lesepublikum ihr anlässlich des Dichterjubiläums präsentiertes Erscheinungsbild offensichtlich als passgenaue Ergänzung wahr. Anders wäre wohl kaum zu erklären, weshalb die von Emilie veröffentlichten Bildquellen ebenso fraglos und mit beträchtlicher Langzeitwirkung rezipiert worden sind wie Carolines schwesterliche Einschätzung. Selbst wenn Emilie von Gleichen-Rußwurm nicht in jedem Detail Einfluss auf Art und Weise der jeweiligen Publikation genommen hat – ohne ihr Zutun und Einverständnis wäre um 1859 keines der drei Porträts und auch keines in dieser Form in die Öffentlichkeit gelangt.⁶⁴ Vor dem Hintergrund von Emilies zum Teil recht eigenwilligem Umgang mit den Porträts ihrer Mutter ist es aufschlussreich, diese drei, also die anmutige, die ernste und die liebende Charlotte, abschließend noch einmal genauer zu betrachten – ebenso aber auch die kluge Gefährtin, die Schiller als seine ›andere Hälfte‹ für die Nachwelt hatte malen lassen.

Kanonisierung: Vier Charlotten-Porträts zwischen Intention und Rezeption

Charlottes Jugendsilhouette wurde von Emilie von Gleichen-Rußwurm dem ersten Quellenband der nachgelassenen mütterlichen Schriften als Frontispiz vorangestellt (Abb. 3/10). Das überrascht. Denn gerade hier wäre das simanowizsche Porträt mit Buch weitaus sinniger gewesen, da dieser Band mit den literarischen Werken Charlottes beginnt, wohingegen die folgenden zwei Bände ausschließlich Briefwechsel enthalten. Auch Emilies für den Druck auf 1784 präzisierende Datierung des Scherenschnitts überrascht. Zugleich nämlich sieht sie in ihm die »kleine schwarze Gefährtin«⁶⁵, die Charlotte drei Jahre später einer unglücklichen Liebe zum Abschied geschenkt hat. Tatsächlich sollte die Silhouette, dieses klassische Unterpfeiler von Freundschaft und Liebe, durch ihre Verbindung mit 1784 nichts anderes markieren als das Jahr, in dem der Dichter Friedrich Schiller erstmals – wenn auch nur für den flüchtigen Moment eines Grußwechsels in Mannheim – in Charlotte von Lengefelds Leben zu vermelden

63 Walter Baum, Emilie von Gleichen-Rußwurm, S. 220 sowie ebd. Anm. 16.

64 Aufschlussreich in dieser Hinsicht ist vor allem ihr Briefwechsel mit Ludwig Urlichs (GSA).

65 Brief Henry Herons an Charlotte von Lengefeld, geschrieben nach Ostern 1787, zit. nach Ludwig Urlichs, Charlotte von Schiller, Bd. 2, S. 142. Der Bezug zur gleichen-rußwurmschen Silhouette wird in der zugehörigen Anmerkung hergestellt.

ist.⁶⁶ Die Silhouette wird nach ihrer Veröffentlichung mit der Liebesgeschichte zwischen Schiller und Charlotte zusammengesehen worden sein. Ebenso wird der Scherenschnitt das Lesepublikum an das »blühend Kind, von Grazien und Scherzen | umhüpft« erinnert haben, als welches Charlotte vom frisch verliebten Dichter in Stammbuchversen festgehalten worden ist – Verse, die Emilie mit den Liebesbriefen ihrer Eltern 1856 erstmals veröffentlicht hatte.⁶⁷

Auch die Datierung der steinschen Silberstiftzeichnung (Abb. 4) wirft Fragen auf. Der brieflichen Quelle zufolge, ist diese Zeichnung am 4. Februar 1790 entstanden. Emilie dagegen behauptete ein Entstehungsdatum nach der am 22. Februar vollzogenen Hochzeit ihrer Eltern. Entsprechend ließ sie die lithographische Wiedergabe des Porträts unter der Datierung auf 1791 veröffentlichen.⁶⁸ Auch erschien Charlottes Porträt bei der Münchner Kunstanstalt Piloty & Loehle nicht nur als Einzelpublikation. Indem man es seitenverkehrt wiedergab, konnte neuerlich ein scheinbares Bilderpaar suggeriert werden – diesmal in Kombination mit einer Reproduktion des 1787 entstandenen Schiller-Porträts von Johann Christian Reinhart (Abb. 11).⁶⁹ Gerade in dieser willkürlichen Zusammenstellung, das heißt im Vergleich zum jugendlichen Dichter, der mit Zopf, Rüschenhemd und Mantel als zeittypischer Vertreter des späten achtzehnten Jahrhunderts zu identifizieren ist, fällt die antikische Gewandung der Braut besonders auf. Vermutlich soll es sich dabei um einen Chiton handeln, um ein an den Schultern jeweils durch eine Schließe und mittig durch einen Gürtel zusammengehaltenes Gewand. In dieser Hinsicht wurde die Zeichnung für die Veröffentlichung sogar ergänzt, da auf der Lithographie beide Schultern ordentlich bedeckt sind, während das Original noch eine bloße Schulter zeigt. Doch wie ist diese Verkleidung zu erklären? Am ehesten wäre eine derartige Gewandung wohl auf der Bühne zu erwarten, so wie sie kennzeichnend ist für die klassizistische Figurenbeziehungsweise Gewandauffassung bei der Darstellung mythologischer Gestal-

66 Zur Begegnung am 6. 6. 1784 vgl. Karin Wais, *Die Schiller Chronik*, Frankfurt a. M. und Leipzig 2005, S. 58.

67 Eintrag in Charlotte von Lengefelds Stammbuch unter dem 3. 4. 1788, zit. nach NA, Bd. 1, S. 189. Von Schiller wurde das Gedicht anonymisiert bereits im *Musen-Almanach auf das Jahr 1796* veröffentlicht; in der Originalfassung ist es erstmals von Emilie von Gleichen-Rußwurm herausgegeben worden, vgl. dazu NA Bd. 2/I, S. 60 sowie NA, Bd. 2/II A, S. 161.

68 Die mitgedruckte Erläuterung besagt: »Das nach d. Leben 1791 von Charlotte von Stein (Goethe's Freundin) gez. Original-Portrait | ist im Besitze der Freifrau Emilie v. Gleichen-Rußwurm geb. v. Schiller.«

69 Das Blatt mit beiden Porträts trägt die Bezeichnung »Zur Erinnerung an Schiller's Secular-Feyer im November 1859« (30 × 44 cm, Inv.nr. B 2016.0039). Ihrem Brief an Piloty & Loehle vom 2. 6. 1860 (DLA) zufolge scheint Emilie von dieser Zusammenstellung vorab nichts gewusst zu haben.

ten.⁷⁰ Es überrascht deshalb nicht, dass Urenkel Alexander Charlotte »im griechischen Faltengewand« beschrieben und in »ihrem Bilde etwas von einer antiken Priesterin, vom Geist Iphigenies gegeben« gesehen hat.⁷¹ Dazu finden sich passenderweise beim Weimarer Kupferstecher Lips, der die Entstehung des Charlotten-Porträts zumindest begleitet hat, verschiedentlich mythologisch-allegorische Frauengestalten, die als Anregung gedient haben könnten. Direkt vergleichbar ist etwa dessen *Iphigenie vor der Bildsäule der Diana*, die 1787 als Frontispiz der Erstausgabe von Goethes Schauspiel *Iphigenie auf Tauris* veröffentlicht wurde.⁷² Es scheint allerdings wenig wahrscheinlich, dass die antikisch-ernste Charlotten-Darstellung in Bezug zu Goethes *Iphigenie* entstanden oder mit der ebenso vielfältigen wie vielschichtigen Präsenz des Iphigenien-Mythos in jenen Weimarer Jahren in Verbindung zu bringen ist.⁷³ Und doch soll eine Bezüglichkeit zumindest angedeutet werden, da sie zu verlockend ist. Die Tatsache nämlich, dass Schiller am 26. Mai 1788 an Caroline – zugleich im Plural Charlotte einbeziehend – Folgendes geschrieben hat:

Rudolstadt und diese Gegend überhaupt soll, wie ich hoffe, der Hayn der Diana für mich werden, denn seit geraumer Zeit geht mirs wie dem Orest in Göthens Iphigenia, den die Erennyen herumtreiben. [...] Sie werden die Stelle der wohlthätigen Göttinnen bey mir vertreten und mich von den bösen Unterirrdischen beschützen.⁷⁴

Wenn schon nicht die Ursache der Gewandung, so lässt sich immerhin das unmittelbare Umfeld definieren, in das die steinsche Porträtzeichnung gehört. Gemeint ist die *Herzoglich freye Zeichenschule* in Weimar, an der auch Johann Heinrich Lips als Lehrer angestellt gewesen ist und Frau von Stein den Unterricht besuchte.⁷⁵ Ein Blick in das *ABC des Zeichners*, ein schmales Heft, das vom Direktor

70 In der damaligen Damenmode lässt sich nur annäherungsweise Vergleichbares finden (vgl. etwa in: Louise Fürstin von Anhalt-Dessau, bearb. von Wolfgang Savelsberg, Wörlitz 2008, Abb. S. 90).

71 Alexander von Gleichen-Rußwurm, Schiller-Andenken. Ein Blick in das Museum zu Schloss Greifenstein, Velhagen & Klasings Monatshefte 19 (1904/05), S. 341.

72 Joachim Kruse, Lips, S. 154 f. (Abb. S. 155).

73 Abgesehen von Goethes Drama und seiner Beziehung zu Charlotte von Stein sei nur hingewiesen auf Schillers Übersetzung von Euripides' *Iphigenie in Aulis*, die laut Caroline auf ihren und den Wunsch der Schwester erfolgte und 1789 veröffentlicht wurde (vgl. Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 732 ff.).

74 Brief vom 26. 5. 1788, in: NA, Bd. 25, S. 60 f.

75 Vgl. Joachim Kruse, Lips, S. 40 ff. sowie Birgit Knorr, Georg Melchior Kraus (1737–1806). Maler, Pädagoge, Unternehmer. Biographie und Werkverzeichnis, Jena 2003, S. 105 f.

der Schule als illustrierte Zeichenlehre veröffentlicht worden war,⁷⁶ zeigt, dass Charlottes in ein Quadrat einzuschreibender Kopf, dass die Maßverhältnisse von Nase, Lippen, Kinn und Hals, ihre Augenbildung, dass all dies den dort vorgegebenen, idealisierenden Regularien entspricht. Umso prägnanter setzen sich gegen diese normierte Formenharmonie gebogene Nase und vorstehende Oberlippe ab, wodurch Charlottes Gesicht lebendig und unverwechselbar erscheint. Verstärkt wird dieser Eindruck durch ihre natürlich fallenden Locken, auch wenn sie, wiederum antikisierend, von einem schmalen Band zusammengehalten werden. Es ist somit kein antiker Mythos, sondern diese trotz individueller Einzelzüge schematisch formalisierte Gesichtsbildung aus dem Zeichenunterricht, die dem steinschen Charlotten-Porträt seine Würde verleiht. Ob schon Emilie von Gleichen-Rußwurm etwas von der jungfräulichen Iphigenie zu erkennen meinte, ist unbekannt.⁷⁷ So oder so gab sie ein Entstehungsdatum der Silberstiftzeichnung nach der Hochzeit ihrer Eltern an und ließ die Zeichnung explizit als »Charlotte | Friedrich Schiller's Frau« veröffentlichen.

Mit dieser priesterlichen Erscheinung konnte nun die sich im neunzehnten Jahrhundert rasch verfestigende Vorstellung von der Gattin, die aufopferungsvoll im Dienst für Mann und Werk ihre Erfüllung gefunden hat, nahtlos verbunden werden. Eigenartigerweise scheint außer Alexander von Gleichen-Rußwurm niemandem das »griechische Faltengewand« aufgefallen oder einer weiteren Beachtung wert gewesen zu sein, was sich am ehesten durch die erwartungsgerechte Darstellung der Dichtergattin erklären lässt. Dass diese in der Reproduktion noch augenfälliger wurde, spricht Emilie von Gleichen-Rußwurm gegenüber den Verlegern des Erinnerungsblattes dankbar aus:⁷⁸

Eine wahre Verklärung des lieblichen Kopfes ist diese Darstellung, wundervoll gezeichnet u. lithographiert. Man kann die Augen gar nicht von dem lieblichen Bildchen verwenden, welches hier so idealisch wiedergegeben ist, u. weit weit das schwach gezeichnete Original-Bildchen überflügelt.

Und weiter:

Ein unvergleichlich schönes überraschendes Blatt in dem Erinnerungskranz des geliebten Vaters! Seine Lotte so verherrlicht zu sehen ist ein schönes Liebeszeichen was Sie ihm widmen!

76 Georg Melchior Kraus, ABC des Zeichners, Leipzig 1786, vgl. dort vor allem die 2., 4. und 7. Lektion.

77 Unbekannt ist auch, wann und wie die Zeichnung in den Besitz der Familie Gleichen-Rußwurm gelangte.

78 Brief vom 2. 6. 1860 an die Münchner Kunstanstalt Piloty & Loehle (DLA).

Schiller selbst hat »seine Lotte« allerdings nicht als ›Blatt in seinem Erinnerungskranz‹ gesehen.⁷⁹ Wenige Monate nach der Geburt des ersten Sohnes und kurz bevor die kleine Familie die einstige Heimat des Dichters wieder gen Jena verließ, war die Siebenundzwanzigjährige im Frühjahr 1794 porträtiert worden: als Brustbild sowie, und das vor allem, als nahezu ganzfiguriges Gegenstück zu Schillers eigenem Porträt, das Ludovike Simanowiz gerade erst vollendet hatte (Abb. 12/13).

Es liegt eine merkwürdige Ironie des Schicksals in der bereits angerissenen Rezeptionsgeschichte dieser beiden Charlotten-Porträts: Dasjenige, das von Schiller in Verbindung mit dem seinigen als ebenso ehrgeizige wie programmatische Aussage für die Nachwelt konzipiert und in Auftrag gegeben worden ist, ausgerechnet dieses anspruchsvolle Repräsentationsporträt geriet nahezu in Vergessenheit. Dabei war das kleinere, von Emilie publizierte Gemälde, das »liebliche Bild Charlottens von Lengefeld«⁸⁰ (Abb. 2), wie es noch Enkel Alexander charakterisierte, gerade nicht für die Öffentlichkeit gedacht gewesen. Auf Kopf und Oberkörper konzentriert, sollte diese Porträtversion vielmehr greifbare Gegenwart suggerieren und die Möglichkeit lebendiger Zwiesprache bieten. Entsprechend trägt Charlotte hier als junge Mutter über der weißen Chemise nur ein Wickelkleid für den häuslichen Gebrauch in zartem Blau und warmem Gold. Es handelt sich dabei um ein sogenanntes Negligé, welches einer zeitgenössischen Enzyklopädie zufolge »bisweilen sehr kostbar, oder doch niedlich und zum Gefallen so sicher berechnet seyn [kann], daß es seine Wirkung unfehlbarer thut, als der gesuchteste Putz«.⁸¹ Auch eine vereinzelt Haarsträhne, die aus der Stirn zu streichen wäre, gehört zur unbefangenen Selbstverständlichkeit, mit der Charlotte ihrem Betrachter in einem Augenblick vertrauter Nähe gegenübersteht, in dem nicht auf das korrekte Erscheinungsbild in größerer Öffentlichkeit zu achten ist. Eben deshalb muss es Emilie als geeignetes Frontispizporträt für den Band der Liebesbriefe erschienen sein und wurde beziehungsweise wird dieses »liebliche Bild« der Dichtergattin meist mit Charlotte (oder gar Lotte) von Lengefeld untertitelt.⁸² Das zur gleichen Zeit entstandene Kniestück firmiert dagegen ausschließlich unter Charlotte [von] Schiller.

Allzu »lieblich« kann Charlotte – zumindest den simanowizschen, aber auch ihren übrigen Porträts zufolge – nicht gewesen sein. Simanowiz' Kniestück

79 Das Folgende basiert auf Sabine Fischer, *Auf Augenhöhe*, S. 145 f., 150–158, 167, 171.

80 Alexander von Gleichen-Rußwurm, *Das Schiller-Museum zu Schloß Greifenstein*, in: *National-Zeitung* Nr. 450 vom 23. 7. 1899.

81 Alle Zitate aus dem entsprechenden Lexikonartikel in: Johann Georg Krünitz, *Oeconomische Encyclopädie*, Bd. 102, S. 154.

82 So auch noch in: Lutz Unbehaun, *Friedrich Schiller. Seine Zeit in Rudolstadt*, Weimar 2004, S. 6.

(Abb. 1) zeigt Schillers Gattin vor allem als eigenständige Intellektuelle, deren ruhiger, direkter Blick beträchtliche Willensstärke und einen wachen Verstand verrät. Ihre auffallend schmucklose, bis auf das Lachsrosa von Miederschnürung und Schärpe in schlichtes Schwarz und Weiß gekleidete Erscheinung kommt einer fast demonstrativen Absage an überflüssigen äußeren Aufwand gleich und ist ungewöhnlich, wie der Blick auf entsprechende Frauenporträts um 1800 zeigt. Zudem sitzt Charlotte Schiller mit aufgestützten Armen an einem einfachen Holztisch und hält ihr Buch so in der Rechten, dass es im nächsten Augenblick wieder vor ihr liegen könnte »wie dies [auf Darstellungen] für Arbeitslektüre und bei an Arbeitslektüre gewöhnten Personen schon früher üblich«⁸³ gewesen ist. Der Daumen verhindert ein Zuklappen des Buches, gleich wird Charlotte weiterlesen. Auch diese Lesehaltung ist ungewöhnlich für die meist in weichen Sofaecken, auf Parkbänken oder neben, das heißt eben nicht an Tischen lesenden Frauen jener Zeit. Ganz offensichtlich ist für die hier gezeigte Frau Lesen kein unterhaltungsangenehmer Zeitvertreib, sondern Voraussetzung für Bildung und Wissen, für differenzierte Reflexion und sachkundigen Dialog.

Das Porträt seiner Frau hat Friedrich Schiller ausdrücklich »von eben der Größe«⁸⁴ wie das seinige in Auftrag gegeben, doch sind die beiden Gemälde nicht nur hinsichtlich Format und dreiviertelfiguriger Wiedergabe aufeinander bezogen. Die Eheleute teilen einen gemeinsamen Bildraum, sind einander zugewandt, durch Lichtführung und Farbgebung miteinander verbunden und nicht zuletzt durch ihre strenge, schwarzweiße Kleidung als Intellektuelle charakterisiert. Dieses Paar begegnet sich auf Augenhöhe, was auch daran zu erkennen ist, dass Schiller sich zur Rechten seiner Frau darstellen ließ, während im Allgemeinen der patriarchalische Haus- und Familienherr links neben der als hierarchisch nachgeordnet definierten Gattin repräsentiert. Vor allem aber sitzt Charlotte ihrem Mann, dem Dichter, der in der Tradition des Inspirationsbildes beziehungsweise des Gelehrtenporträts mit Antikenzitat (Homer) erscheint, als kritische Leserin gegenüber – als die »geistige Partnerin und Assistentin«, als die Gaby Pailer sie in ihrer Biographie wiederentdeckt hat.⁸⁵ Im Unterschied zum in sich gekehrten Autor, dessen Domäne das Geistig-Schöpferische, das Denken und Schreiben ist, verkörpert Charlotte Schiller den nachvollziehenden Prozess des Lesens. Gleichwohl nicht als passive Rezipientin: Die optische Verbindungsdiagonale zwischen geöffnetem Buch und leicht geneigtem Dichterkopf legt

83 Erich Schön, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlung des Lesens. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1987, S. 67.

84 Brief vom 6. 4. 1794 an Ludovike Simanowiz, in: NA, Bd. 26, S. 352.

85 Gaby Pailer, *Charlotte Schiller*, S. 98. Vgl. Silke Henke, *Poetische Zusammenarbeit*, in: dies. und Ariane Ludwig, *Charlotte von Schiller*, S. 57.

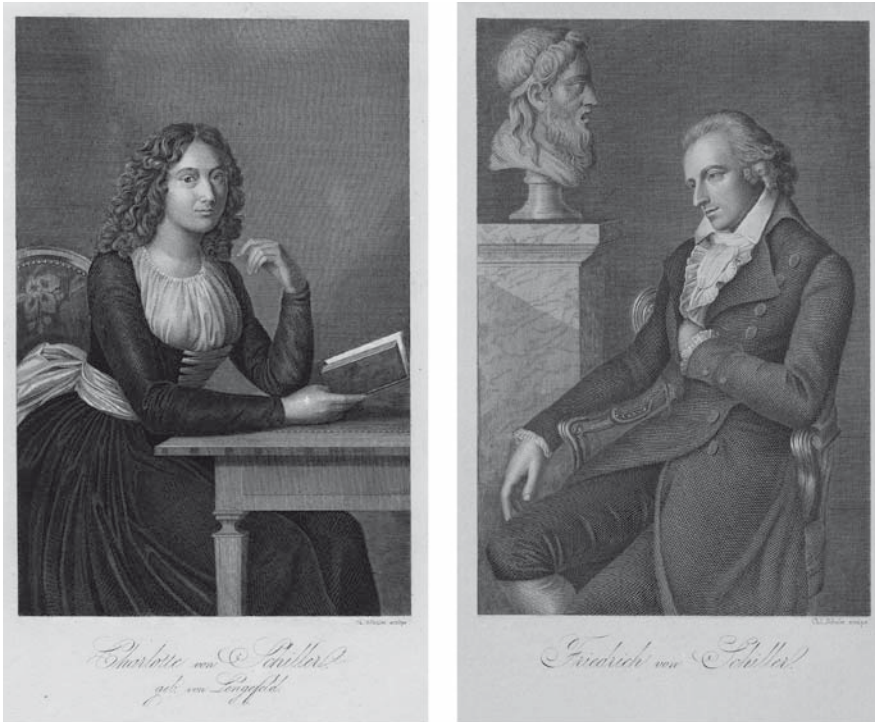


Abb. 12/13:

Charlotte und Friedrich Schiller, 1835

Stahlstiche von Charles Louis Schuler nach Ludovike Simanowiz für die in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in den Jahren 1835/1836 erschienene Ausgabe *Schiller's sämtliche Werke*

nahe, dass Charlotte in einem von Schillers Werken liest. Indem sie kurz von ihrer Lektüre auf- und zum Betrachter blickt, verbindet sie den Autor mit seiner (potentiellen) Leserschaft, sodass dieses Bilderpaar schließlich auch als »idealtypische Darstellung von Autor und Leser(in)«⁸⁶ gesehen werden kann.

Als Dokument einer sich gegenseitig ergänzenden Lebens- und Arbeitsgemeinschaft⁸⁷ sind diese Pendantporträts außergewöhnlich und bisher ohne Vergleich. Dahingestellt sei, wie die gemeinsame Existenz tatsächlich ausgesehen hat, inwieweit sie tatsächlich gleichberechtigt war. Sicher ist, dass sie Schillers Werk zugute kam, während schon den eigenen Kindern und erst recht dem

86 Michael Davidis, Die Schillers – eine Familiengalerie, in: Schillers Familie, hg. vom Weimarer Schillerverein und der Deutschen Schillergesellschaft, Marbach a. N. 2009, S. 10.

87 Vgl. dazu Sabine Fischer, Auf Augenhöhe, S. 161 ff.

neunzehnten Jahrhundert das hier postulierte Eheideal offensichtlich fremd gewesen ist. Denn dass die jüngste Tochter Emilie sich vehement dafür einsetzte, den schriftlichen Nachlass ihrer Mutter zu publizieren und deren Bild neben dem väterlichen im öffentlichen Bewusstsein zu verankern, bedeutete gerade nicht, Charlotte als eigenständige, auf Augenhöhe reflektierende Partnerin des Dichters zu präsentieren. Mit der gezielten Veröffentlichung der in ihrem Besitz befindlichen Porträts verfestigte Emilie von Gleichen-Rußwurm vielmehr die Vorstellung vom sanften, dem Wahren, Guten und Schönen lebenden Wesen, auf das schon Caroline die Schwester in *Schillers Leben* reduziert hatte. Seit dem Erscheinen dieser Biographie war Charlotte – und das vor allem im Vergleich zu Caroline – auf die Rolle der liebenden, intellektuell wie emotional gleichwohl wenig anspruchsvollen Mustergattin festgeschrieben.⁸⁸ Auch Emilies Bruder Karl, der als Erstgeborener die elterlichen Pendantporträts übernommen hatte, fand offensichtlich nichts dabei, seinem Vater die »andere Hälfte« zu nehmen, indem er Charlottes Porträt ringsum kräftig beschneiden, diese sozusagen auf die Funktion der Ehefrau und Mutter schrumpfen ließ (Abb. 1/12).⁸⁹ Kein Wunder, dass Charlotte von Lengefeld gut hundert Jahre nach dem Tod des Dichters, wie einer ihrer Biographien lapidar bemerkte, »in der Erinnerung der Nachwelt nur als die Gattin Schillers« lebte.⁹⁰ Und folgerichtig, dass man, wie eben dieser Biograph, Charlottes Verdienste darin sah, durch den »Zauber einer glücklichen Ehe« die Voraussetzungen für Schillers großes Werk geschaffen und außerdem »eine hohe Ansicht von dem geistigen und sittlichen Berufe der Frau in sich verkörpert« zu haben. Die von Schiller mit geradezu konträrer Aussageintention in Auftrag gegebenen Pendantbildnisse waren zu diesem Zeitpunkt erst wenige Jahre, das heißt seitdem sie 1890 ins schillersche Geburtshaus nach Marbach gestiftet worden waren, in der Öffentlichkeit präsent. Heute, nach einem weiteren Jahrhundert, steht nun endlich statt der lieblichen die vielseitig gebildete und selbst literarisch tätige Charlotte Schiller im Zentrum der Aufmerksamkeit.

88 Caroline von Wolzogen, *Schillers Leben*, Erster Theil S. 234, 242 f., 265 ff. sowie Zweiter Theil S. 309; vgl. Georg Kurscheidt, »...das Leben mehr im Idealen halten«. Anmerkungen zu Caroline von Wolzogens Schillerbiographie, in: Caroline von Wolzogen. 1763–1847, hg. von Jochen Golz, Marbach a. N. 1998, S. 75.

89 Für die Reproduktion der Pendantporträts in: Schiller's sämtliche Werke von 1835/1836 hatte der Stecher noch die originale Fassung vor Augen.

90 Dieses und die folgenden Zitate aus: Jakob Wychgram, *Charlotte von Schiller*, Bd. 6 der Reihe *Frauenleben*. Eine Sammlung von Lebensbeschreibungen hervorragender Frauen, Bielefeld und Leipzig 1904, Vorbemerkung o. S. sowie S. 68 und S. 156.

Die zwei Gesichter von Schillers Freundin, Braut und Gattin

Charlotte von Lengefeld ist – entgegen den Vorstellungen ihrer Mutter, die fraglos davon ausgegangen war, auch ihr zweites Kind in einer standesgemäßen Verunftehe unterzubringen –, die Gattin eines Dichters geworden. Ebenso unkonventionell wie mutig entschied sie sich für die im späten achtzehnten Jahrhundert vielfach diskutierte Liebesheirat,⁹¹ obgleich besagter Dichter zwar schon berühmt, aber ziemlich mittellos und noch dazu bürgerlich war. Anfangs scheint Charlotte sogar einen die eigene Schwester einbeziehenden Dreiecksbund akzeptiert zu haben.⁹²

Dass man Charlotte Schiller später nur mehr im Schatten ihres Mannes sehen wollte, ist jedoch nicht allein Carolines Schiller-Biographie und der töchterlichen Bildstrategie zuzuschreiben. Die »kräftig an der öffentlichen Meinungsbildung mitwirkende, briefbeflissene und später publizierende Gattin Schillers«,⁹³ wie Jochen Klauß sie neben Frau von Stein charakterisiert, arbeitete nach 1805 in vielerlei Hinsicht auch selbst »am Schiller-Bild für die Nachwelt« in der festen Überzeugung, dass niemand »diese einzige hohe Natur [...] so rein und klar [ge]fühlt« habe wie sie.⁹⁴ Folglich erzog Schillers Witwe nicht nur ihre vier Kinder in Ehrfurcht vor der geistigen Größe des Vaters und kümmerte sich tatkräftig um dessen literarischen Nachlass. Sie begann zudem, den einstigen Gefährten in höhere, nachgerade sakrale Sphären zu entrücken. Dass ein »die leuchtende Fackel des Genius schwingend[er], Glanz oder Schrecken verbreitend[er]«⁹⁵ Dichter, wie sich Charlotte rückblickend an ihren Mann erinnert, als Mensch kaum mehr zu erreichen ist, ist nachvollziehbar. Nachvollziehbar ist damit aber auch, dass sie das Weimarer Wohnhaus als »Schillers heiliges Andenken« gehütet und, wie einem ihrer Briefe aus den Wirren der Befreiungskriege zu entnehmen ist, »unter Schillers Bild wie an einem Altar«⁹⁶ Zuflucht gesucht hat.

Weshalb insbesondere Emilie ihre Mutter als Inbegriff der Dichtergattin verinnerlicht hat, verrät eine Äußerung des Urenkels Alexander: Im Angesicht des

91 Vgl. Sabine Fischer, *Auf Augenhöhe*, S. 161.

92 Vgl. Gaby Pailer, *Charlotte Schiller*, S. 73.

93 Jochen Klauß, *Charlotte von Stein*, S. 13.

94 Das erste Zitat: Gaby Pailer, *Charlotte Schiller*, S. 137; vgl. ebd., S. 129–147. Das zweite Zitat: *Charlotte Schiller in einem Fragment über Schiller vom 16. 12. 1806*, zit. nach Ludwig Urlichs, *Charlotte von Schiller*, Bd. 1, S. 115.

95 *Charlotte Schiller, Ueber Schiller (Schillers Leben bis 1787)*, zit. nach Gaby Pailer, *Charlotte Schiller*, S. 139.

96 *Charlotte Schiller an Karoline Luise von Mecklenburg-Schwerin, Brief vom 18. 11. 1813*, zit. nach Paul Kahl, *Charlotte von Schiller und das Weimarer Schillerhaus*, in: Helmut Hühn u. a. (Hg.), *Charlotte von Schiller*, S. 70.

Todes habe Charlotte »ihr Herz noch rückhaltloser der Tochter [erschlossen] und sie zur Vertrauten des gesamten psychologischen Romans [gemacht], der ihre Liebesgeschichte mit Schiller umwoben«. ⁹⁷ Für Emilie wiederum hat diese Liebesgeschichte ihren Niederschlag nicht in den elterlichen Pendantgemälden, sondern im »unvergleichlich schöne[n]« Gedenkblatt von Piloty & Loehle gefunden – offensichtlich deshalb, weil aus der fast schüchternen Braut des kleinen Silberstiftporträts in der lithographierten Umsetzung die ihrer Aufgabe so bewusste wie würdige Gattin als Priesterin des schillerschen Genius' hervorgegangen ist. Charlotte Schillers Existenz, ihr briefliches und literarisches Werk hätten bis heute wohl weitaus weniger Beachtung gefunden, wenn sie nicht die Freundin, Braut und Gattin des Dichters Friedrich Schiller gewesen wäre. Das ändert jedoch nichts daran, dass nicht nur der schriftliche Nachlass, sondern auch die Porträts dieser Frau eine andere Geschichte erzählen als das Bild, das die Nachwelt von ihr gezeichnet hat.

97 Alexander von Gleichen-Rußwurm, Emilie von Gleichen-Rußwurm, S. 121.