

SABINE FISCHER

FRIEDRICH SCHILLER ALS AUFTRAGGEBER SEINER PORTRÄTS

Friedrich Schiller gehörte zu den ersten seiner Zunft, die eine freie Auto-
renexistenz zu leben suchten – ein beträchtliches Wagnis im spätabso-
lutistischen 18. Jahrhundert, das jenseits der höfischen Welt noch kaum
größere Verdienstmöglichkeiten für Schriftsteller, Künstler oder Musiker
kannte. Von Anfang an wollte der Dichter aber nicht nur seine schriftstel-
lerische Karriere selbst gestalten, sondern auch die öffentliche Wahrneh-
mung seiner Person durch das bildliche Medium gezielt beeinflussen.

Wirft man einen vergleichenden Blick auf die Entstehungsbedingungen
der authentischen Bildnisse von Friedrich Schiller und Johann Wolfgang
von Goethe, könnte man meinen, auch hier träfe zu, dass der eine sich
erkämpfen musste, was dem anderen zugefallen ist.¹ Goethe wurde von
klein auf porträtiert; alle später berühmt gewordenen Bildnisse dieses
Dichters sind ohne eigenes Zutun entstanden. Schiller dagegen musste
selbst die Initiative ergreifen. Er hat dies auch, solange es ihm erforderlich
schien, wiederholt getan: Zwischen 1782 und 1794, in kaum mehr als
einem Jahrzehnt, ließ er sich parallel zu seinem beruflichen Aufstieg ins-
gesamt viermal porträtieren, und zwar von Friedrich Kirschner, Anton
Graff, Ludovike Simanowiz und Johann Heinrich Dannecker (Abb. 1-4).
Im Unterschied nicht nur zu Goethe, sondern wohl zu seinen schreiben-
den Zeitgenossen überhaupt,² hat Schiller die bedeutendsten Porträts, die

¹ S. etwa Schiller an den Freund Christian Gottfried Körner, Brief vom 9.3.1789, in: Schil-
lers Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, hrsg. v. Norbert Oellers u. a., Weimar
1943ff. [im Folgenden zitiert: NA], Bd. 25, S. 222. Die Angaben zu Schillers Biographie und
Werk stützen sich hier wie im Folgenden weitestgehend auf: Peter-André Alt, Schiller. Le-
ben – Werk, 2 Bde, München 2000; Götterpläne und Mäusegeschäfte. Schiller 1759-1805, be-
arb. v. Frank Druffner u. Martin Schalhorn, Marbach a. N. 2005 (Marbacher Katalog, 58);
Schiller. Bilder und Texte zu seinem Leben, hrsg. v. Axel Gellhaus u. Norbert Oellers, Köln
1999; Rose Unterberger, Friedrich Schiller. Orte und Bildnisse. Ein biographisches Handbuch,
Stuttgart 2008 sowie Karin Wais u. Mitw. v. Rose Unterberger, Die Schiller-Chronik, Frank-
furt/M. u. Leipzig 2005.

² Vgl.: Die Bildnisse Goethes, hrsg. v. Ernst Schulte-Strathaus, München 1910. Vgl. fer-
ner: Lichtenbergs äußere Erscheinung. Eine kritische Ikonographie, hrsg. v. Bernd Achenbach

zu seinen Lebzeiten entstanden sind, selbst in Auftrag gegeben. Doch nicht nur das. Auch ihre Erscheinungsform hat der Dichter maßgeblich bestimmt und damit zweifellos über die reine Gegenwart hinaus seine eigene Wirkungsgeschichte im Sinn gehabt. Ausmaß und Verlauf der dann tatsächlich erfolgten Rezeption von dreien seiner vier Auftragswerke³ wird Schiller allerdings schwerlich vorausgesehen haben.

Die Entstehungsgeschichte der Bildnisse von Kirschner, Graff, Simanowiz und Dannecker ist im Wesentlichen gut dokumentiert.⁴ Kaum berücksichtigt wurde bisher jedoch die Frage nach der Rolle des Auftraggebers, nach Schillers jeweiliger Intention also, die er mit seinen Porträtbestellungen verband.⁵ Im Folgenden soll deshalb gezeigt werden, dass und wie diese Porträts in ihrer Konzeption vom Dargestellten bestimmt und so zu Zeugnissen einer Selbstinszenierung wurden, die Rückschlüsse auf die jeweilige Lebens- und Schaffenssituation sowie das Selbstverständnis des Dichters erlauben.

Zunächst wird es darum gehen, die vier genannten Porträts zu ›lesen‹, das heißt den jeweiligen Bildtypen und ihren spezifischen ikonographischen Verweisen nachzugehen.⁶ Es gilt dann aber auch, das komplexe Verhältnis von realitätsnaher Wiedergabe und Idealisierung in Schillers

u. Ulrich Joost, Göttingen 1997 oder Gisbert Porstmann, Moses Mendelssohn. Porträts und Bilddokumente, Stuttgart 1997.

³ Für dies und das Folgende s. Klaus Fahrner, *Der Bilddiskurs zu Friedrich Schiller*, Stuttgart 2000, S. 43-166, vor allem S. 57-92.

⁴ Zu Kirschner s. Fahrner (Anm. 3), S. 49; zu Graff s. Ekhart Berckenhagen, *Anton Graff. Leben und Werk*, Berlin 1967, S. 320f., Fahrner (Anm. 3), S. 57ff., Wais (Anm. 1), S. 74; zu Simanowiz s. Fahrner (Anm. 3), S. 67f., Gertrud Fiege, *Ludovike Simanowiz. Eine schwäbische Malerin zwischen Revolution und Restauration*, Marbach a. N. 1991 (Marbacher Magazin, 57), S. 41f.; zu Dannecker s. Fahrner (Anm. 3), S. 77 sowie *Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit*, hrsg. v. Christian v. Holst, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1993, S. 208 (Katalogband).

⁵ Am ausführlichsten findet sich der bisherige Forschungsstand zur Frage des Auftraggebers sowie zur Ikonographie bei Fahrner (Anm. 3), S. 49 (bezügl. Kirschner), S. 57-92 (bezügl. Graff, Simanowiz, Dannecker); eine jeweils gute, kurze Zusammenfassung bei Unterberger (Anm. 1), S. 68 (bezügl. Kirschner), S. 88ff. (bezügl. Graff), S. 138ff. (bezügl. Simanowiz), S. 142ff. (bezügl. Dannecker). S. zudem Roland Kanz, *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993, S. 108-112 (bezügl. Graff u. Dannecker); die Porträts von Kirschner und Simanowiz werden bei Kanz nicht berücksichtigt. Erstmals Schillers Inszenierungsabsicht betonen – wenn auch z. T. sehr spekulativ – Jan Bürger, Frank Druffner u. Martin Schalhorn in ihrem kurzen Nachwort zu: *Wahrhaft und kräftig. Schiller und seine Inszenierungen*, in: Horus: *Schiller! Eine Comic-Novelle*, Köln 2005 (Marbacher Magazin, 110), o. S.

⁶ Der vorliegende Text basiert diesbezüglich auf dem 2009 gehaltenen Vortrag ›Schiller lässt sich porträtieren. Die Bildnisse von Anton Graff, Ludovike Simanowiz und Johann Heinrich Dannecker‹ (abgedruckt in: *Schiller und Ludwigsburg. Eine kulturgeschichtliche*

Auftragswerken und damit das bislang nicht näher betrachtete Porträtverständnis des Dichters zu umreißen. Missverständlich blieben sonst die Äußerungen des Autors, seiner Familienangehörigen und Freunde, mit denen nicht nur den Gemälden von Graff und Simanowiz, sondern selbst noch bzw. gerade Danneckers Gewandbüste ein hohes Maß an Ähnlichkeit attestiert wurde – obgleich eben diese Büste dem heutigen Blick als Verkörperung eines ins Idealische antikisierenden Klassizismus erscheint.

DER JUNGE AUTOR ALS GEREIFTER MANN: DAS BRUSTBILD VON FRIEDRICH KIRSCHNER

Seinen wohl ersten Versuch, sich als Autor auch optisch im öffentlichen Bewusstsein zu verankern, unternahm Friedrich Schiller vermutlich noch von Stuttgart aus mit einer Radierung, die im Zusammenhang mit der Erstaufführung der *Räuber* um 1782 entstanden sein muss (Abb. 1). Der junge, durchaus mittellose Autor ließ somit nicht nur sein erstes Drama, sondern auch sein Porträt auf eigene Kosten publizieren – noch dazu in der anspruchsvollen Form des autonomen Einzelblatts. Darüber hinaus beauftragte der Dichter mit Friedrich Kirschner (1748-1788) als dem Zeichner und Stecher seines Porträts immerhin »einen der berühmtesten Maler der Ludwigsburger [Porzellan-]Manufaktur«.⁷

Im gängigen Typus des Frontispizporträts⁸ ist das oval gerahmte Brustbild Schillers vor neutralem Hintergrund und im reinen Profil nach rechts wiedergegeben: eine ernste, mit zeittypischer Zopffrisur versehene Erscheinung, die zunächst nur der offene Kragen als Intellektuellen charakterisiert.⁹ Trotz willensstarker Züge und entschlossenem Blick wird diese Physiognomie allerdings kaum ins Bild des jugendlichen Rebellen gepasst haben, das sich das Publikum vom Autor der *Räuber* in der Zwischenzeit gemacht haben dürfte.¹⁰ Und doch muss das strenge Äußere den Vorstel-

Annäherung, hrsg. v. der Stadt Ludwigsburg, Ludwigsburg 2010, S. 111-148). Hier sind neben Schillers Auftragswerken auch die wichtigsten Vergleichsabbildungen wiedergegeben.

⁷ S. Hans Dieter Flach, Cornelius Martin Friedrich Kirschner (*Hamburg 1748, †Wildberg 1788). Ein Ludwigsburger Maler, in: Keramos 1999, H. 165, S. 23. Das Titelkupfer für die zweite Auflage der *Räuber* wurde für Schiller dagegen von einem Freund in der Kupferstecherwerkstatt der Hohen Karlsschule umsonst gestochen, s. Frank Ackermann, In Tyrannos. Eine Untersuchung zum Titelblatt der zweiten Auflage von Schillers *Räubern*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 53, 2009, S. 72-88.

⁸ Kanz (Anm. 5), S. 56f.

⁹ Vgl. ebd., S. 82 u. 95.

¹⁰ S. etwa die Erinnerungen von Körners Frau Maria an die erste Begegnung mit Schiller im April 1785, in: NA, Bd. 42, S. 93.



Friedrich Schiller, um 1782 (Abb. 1)
Radierung von Friedrich Kirschner, 27,2 × 23,5 cm
(DLA Marbach; Foto: Mathias Michaelis)

lungen des ambitionierten Auftraggebers entsprochen haben, da Schiller an diesem Stich zwar das beträchtliche Alter seines Ebenbildes, nicht jedoch eine fehlende Ähnlichkeit monierte.¹¹ Als bis dahin gänzlich unbekannter Autor wollte er wohl durchaus älter wirken, als er mit seinen gut zwanzig Jahren damals war – gereift, vertrauenswürdig und vor allem längst bekannt. Entsprechend hatte der Zahn der Zeit am fiktiven Rahmen seines Profilbildes, auch dies ein gängiges Motiv, bereits sichtbare Spuren hinterlassen. Allerdings hielt es der junge Dichter aber für angebracht, die Rahmung seines als werbewirksame Begleitmaßnahme gedachten Konterfeis vorsichtshalber mit Vor- und Nachnamen versehen¹² und darunter eine einschlägige Szene aus den *Räubern*¹³ einfügen zu lassen.

Dass Schiller der Auftraggeber dieses Porträts gewesen ist, lässt sich schriftlich nicht belegen. Zweierlei jedoch spricht eindeutig dafür: Zum einen die szenische Werkillustration, denn für diese ikonographische Besonderheit war bisher kein wirklich vergleichbares zeitgenössisches Beispiel nachzuweisen; vielmehr charakterisiert die eigenwillige ikonographische Ausgestaltung tradierter Bildmuster, wie sich zeigen wird, alle gesichert im Auftrag des Dichters entstandenen Porträtwerke. Zum anderen stellt der Schillersche Stich die nahezu spiegelbildliche Wiederholung eines bereits existierenden Goethe-Porträts dar – ein dialogischer Bezug, der kaum zufällig zustande gekommen sein kann, da er auch für Schillers wichtigstes Porträtvorhaben, die Gewandbüste von Johann Heinrich Dannecker, von entscheidender Bedeutung ist.¹⁴ Im Falle von Kirschners Radierung diente ein um 1778 publiziertes Goethe-Porträt als Vorlage, das aufgrund der auffallenden formalen wie stilistischen Parallelen ebenfalls Kirschner zugeschrieben wird.¹⁵ Dieses Goethe-Porträt allerdings enthält

¹¹ Brief an Körner vom 10./22.2.1785, in: NA, Bd. 23, S. 179.

¹² Statt mit Friedrich ist der Vorname in der altertümlichen Form »Friderich« wiedergegeben, die von Schiller allerdings wiederholt verwendet wurde.

¹³ Aus der dritten Szene des zweiten Aktes: Dialog zwischen Karl Moor und dem als Unterhändler fungierenden Mönch, der die Räuberbande zur Aufgabe bewegen soll.

¹⁴ Auf Schiller als Auftraggeber mag auch hinweisen, dass er am 10./22.2.1785 im Zusammenhang mit seinem Porträtstich an Körner von »Karl Moor an der Donau« schreibt (NA, Bd. 23, S. 179) und damit wohl implizit den Druckort der Radierung, vielleicht aber auch den damaligen Aufenthaltsort des Künstlers (s. Flach [Anm. 7], S. 15. u. 17), nämlich Augsburg, benennt; s. dagegen Fahrner (Anm. 3), S. 49. Geht man von Schiller als Auftraggeber aus, ist nachvollziehbar, dass er seinen Anteil an diesem doch recht unmissverständlich in eigener Sache werbenden Stich nicht zugeben mochte.

¹⁵ Abb. s. Schulte-Strathaus (Anm. 2), Tafel 16; Zuschreibung s. Fahrner (Anm. 3), S. 50; diesem Stich wiederum liegt eine Zeichnung Georg Friedrich Scholls zugrunde. Beide Stiche haben nahezu die gleichen Maße. Auch die Darstellung hat auf beiden Blättern annähernd dasselbe Format. Fahrner schließt eine »absichtliche Schiller-Goethe-Parallelisierung« aus. Es wäre dann herauszufinden, inwieweit Kirschners Schiller-Porträt zu einer ganzen

keinen einzigen Hinweis auf Namen oder Profession des Dargestellten.¹⁶ Später hat denn auch Schiller, nachdem er einen entsprechenden Bekanntheitsgrad voraussetzen konnte, für Johann Gotthard Müllers Stich nach seinem Graffschen Porträt bestimmt: »Der bloße Nahme Schiller mit lateinischer Schrift wird wohl unter dem Bilde genug seyn. Man liebt bey solchen Gelegenheiten die Simplicität und es bedarf weder der Vornahmen, noch viel weniger der Titel.«¹⁷

EIN MELANCHOLISCHER DICHTER MIT TABAKSDOSE: DAS HALBFIGURIGE GEMÄLDE VON ANTON GRAFF

Bis heute ist nicht eindeutig zu klären, was den damals siebenundzwanzigjährigen, in der Zwischenzeit in Dresden lebenden Autor veranlasste, 1786 bei einem der besten Bildnismaler seiner Zeit, dem sächsischen Hofmaler Anton Graff (1736-1813), sein Porträt in Auftrag zu geben – noch dazu in Öl und von beträchtlichem Format (Abb. 2).¹⁸ Und das, obgleich er hoch verschuldet war. Möglicherweise hatte Schiller nach dem Misserfolg mit der Kirschnerschen Radierung, die kaum Resonanz gefunden hatte und in der Zwischenzeit wohl auch nicht mehr seinen Vorstellungen entsprach,¹⁹ eine angemessene Porträtvorlage für eine neuerliche druckgraphische Reproduktion im Sinn. Zumindest dachte er gegen Ende des Jahres 1786 über ein geeignetes Porträt als Frontispiz der ersten Buchausgabe des *Don Karlos* nach.²⁰ Wohl weil der Dichter seine Bestellung nicht bezahlen konnte, zudem Dresden bald verließ, blieb das Gemälde jedoch unvollendet. Erst als der Nürnberger Kunsthändler und Verleger Johann

Serie von Autorenporträts gehört haben könnte; entsprechend müsste die Frage des Auftraggebers neu gestellt werden.

¹⁶ Bei Goethe finden sich statt einer szenischen Illustration nur Kanneluren; ein wie bei Schiller in der bekrönenden Rahmenornamentik zu erkennender, zusätzlicher Werkverweis (u. a. Degen und zwei Dolche) fehlt ebenso: stattdessen bei Goethe allgemeingültiges Eichenlaub und Efeu.

¹⁷ Brief an Frauenholz vom 13.4.1794, in: NA, Bd. 26, S. 353.

¹⁸ Das Graffsche Porträt misst 71 × 52 cm (für diese Auskunft sowie einige weitere Angaben zu Graffs Porträt danke ich Kristin Gäbler von der Städtischen Galerie Dresden). Graffs Dichter- und Gelehrtenporträts für die Sammlung Philip Erasmus Reich aus den frühen 1770er Jahren weisen in der Regel ein Format von 62 × 52 cm auf (s. Alexander Jegge, Anton Graff und die Gelehrtenporträts der Sammlung Philip Erasmus Reich, Liestal 2000, S. 152). Abgesehen davon handelte es sich bei diesen, anders als beim Schillerschen, überwiegend um Brustbilder.

¹⁹ S. Fahrner (Anm. 3), S. 47 u. 49.

²⁰ S. ebd., S. 51f.; zu diesem späteren Zeitpunkt rechnete Schiller allerdings wohl eher auf die befreundete Malerin Dorothea Stock.

Friedrich Frauenholz, dem an einer geeigneten Vorlage für ein gestochenes Schiller-Porträt gelegen war, angeboten hatte, die Kosten zu übernehmen, kam Bewegung in die Angelegenheit. Graff nahm seine Arbeit wieder auf und vollendete das angefangene Werk im Frühherbst 1791, ohne das Modell noch einmal vor Augen gehabt zu haben.²¹ Schiller wiederum, längst angesehener Verfasser historischer Schriften mit einer Professur an der Jenaer Universität, wird vor allem deshalb auf Graffs Gemälde verzichtet haben, weil ihn die Aussicht reizte, sein Porträt als publikumswirksamen Auftakt einer *Suite der Staatsmänner und Gelehrten* zu sehen. Als erste Veröffentlichung dieser *Suite*, für die Frauenholz ursprünglich auch ein Goethe-Porträt vorgesehen hatte, ist das (oben bereits erwähnte) von Müller gestochene Blatt schließlich 1794 erschienen.²² Die Vorlage, das Graffsche Original, ging wenig später aus Frauenholz' Besitz in die Hände von Schillers Freund und Mäzen Christian Gottfried Körner über.

Graffs Schiller-Porträt gibt den Dichter halbfigurig wieder, leicht nach rechts gewendet in einem nicht weiter definierten Innenraum und an einem Tisch sitzend, auf dem nur noch ein flacher runder Gegenstand liegt, den er mit der Rechten hält; auf die Linke hat der Dargestellte seinen Kopf gestützt. Vom »Hauptmeister des Schriftstellerporträts«²³ wird Schiller hier also durch den in Gelehrten- und Künstlerbildnissen vielfach tradierten Gestus melancholicus charakterisiert, dessen entscheidende Aussage das konzentrierte Forschen bzw. stille Nachdenken in der einsamen Zurückgezogenheit einer Studierstube ist.²⁴ Das überrascht insofern, als dieser Typus im Graffschen Oeuvre so sonst nicht nachzuweisen²⁵ und auch unter den deutschen Autorenporträts des 18. Jahrhunderts, noch dazu in dieser strengen Grundform, nur selten anzutreffen ist.²⁶ Dazu kommt, dass Schiller zwar in einen Innenraum versetzt und entsprechend der Intellektuellen-Ikonographie des 18. Jahrhunderts²⁷ durch

²¹ S. Edith Luther, Johann Friedrich Frauenholz (1758-1822). Kunsthändler und Verleger in Nürnberg, Nürnberg 1988, S. 109ff. sowie Fahrner (Anm. 3), S. 61f.

²² Zum geplanten Goethe-Porträt s. den Brief des Verlegers an Schiller vom 9.5.1791, in: NA, Bd. 34, I, S. 66; zu Müllers Stich nach Graff s. auch: Christian Rümelin, Johann Gotthard Müller (1747-1830) und das Stuttgarter Kupferstecherei-Institut, Stuttgart 2000, S. 41f. u. 213f. sowie Abb. 17.

²³ Lexikon der Kunst, Bd. 6, München 1996 (urspr. Leipzig 1986), S. 535.

²⁴ S. Kanz (Anm. 5), S. 109ff.

²⁵ Wohl die einzige Ausnahme bildet das 1812 entstandene Porträt der Mutter des Malers mit ihrem Enkel (s. Berckenhagen [Anm. 4], Abb. Nr. 580). Die wenigen weiteren, sehr allgemeinen Anklänge an den Gestus melancholicus im Graffschen Werk können in diesem Zusammenhang vernachlässigt werden (s. ebd. u. a. Abb. Nr. 121, 304, 448 oder 726).

²⁶ S. Anm. 28.

²⁷ S. Kanz (Anm. 5), S. 69.

offenen Kragen und ungepudertes, locker fallendes Haar, jedoch nicht, wie sonst meist üblich, durch Hausmantel und Mütze als solcher ausgewiesen wird. Stattdessen trägt er einen Rock, der sowohl im Haus als auch auf der Straße angezogen werden konnte. Ebenso fehlt das üblicherweise dem Gestus melancholicus ikonographisch zugehörige Umfeld, das unmissverständlich ein schöpferisches Arbeiten illustriert. Wenn schon nicht Manuskripte, Feder und Tintenfass, wären bei einem Dichter doch zumindest Bücher auf dem Tisch zu erwarten gewesen.²⁸ Als einziges Attribut ist aber nur ein unscheinbarer, allerdings nachdrücklich durch Gestik und Lichtführung akzentuierter Gegenstand auszumachen, bei dem es sich aufgrund der Form wohl nur um eine Dose und bei dieser wiederum in diesem Kontext letztlich nur um eine Schnupftabaksdose handeln kann.²⁹

Gerade mit dieser ungewöhnlichen Ikonographie jedoch ist Graffs Schiller-Bild ein anschauliches Beispiel für die Entwicklung des Dichter- und Gelehrtenporträts im 18. Jahrhundert. Da die Dargestellten nicht länger als Vertreter eines Standes, sondern als individuell schöpferische Intellektuelle wiedergeben werden sollten, wurden bis dato als verbindlich tradierte Regeln hinsichtlich Bildauffassung und -gestaltung, Bildtypus und Ikonographie zusehends durch subjektive Aussagen ergänzt bzw. ersetzt.³⁰ Es ist anzunehmen, dass Graff sich bei seinem Schiller-Porträt, wie das auch sonst der Fall war, nach den Wünschen seines Auftraggebers richtete und diese mit der eigenen künstlerischen Intention in Einklang zu bringen suchte.³¹ Wer, wenn nicht Schiller also, sollte den Typus des Gestus melancholicus sowie dessen ungewöhnliche Kombination mit einer Tabaksdose vorgegeben haben?³² Möglicherweise ist Schiller sogar dafür verantwortlich, dass Graffs Porträt deutliche Parallelen zu Darstellungen nach dem Muster der prophetischen Sibyllen von Domenichino oder Guercino erkennen lässt, wie sie seit den 1760er Jahren als nachdenkliche, weibliche Idealfiguren regelrecht in Mode gekommen waren.³³

²⁸ S. etwa den 1760 entstandenen Porträtstich von Johann Georg Sulzer, der zugleich eines der wenigen Beispiele für den klassischen Gestus melancholicus in dieser Zeit ist; Abb. in: Kanz (Anm. 5), Nr. 39.

²⁹ Vgl. etwa Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 2, Leipzig 1860, S. 1310: Dosen waren in erster Linie (Schnupf-)Tabaks- oder Zuckerdosen.

³⁰ Andrea M. Kluxen, *Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt 1760-1848*, München 1989, S. 73ff., S. 135ff.

³¹ Vgl. Kluxen (Anm. 30), S. 125.

³² Kanz (Anm. 5, S. 110) sieht die Auftraggeber im Freundeskreis um Christian Gottfried Körner, ohne dabei den anekdotischen Gehalt der Überlieferung im Sinne einer späteren Stilisierung zu hinterfragen. Vgl. dazu auch Fahrner (Anm. 3), S. 59, Anm. 128.

³³ Bettina Baumgärtel, Angelika Kauffmann 1741-1807, Ostfildern 1998 (Katalog des Kunstmuseum Düsseldorf), S. 144; vgl. v. a. die 1761 nach Guercino entstandene und wieder-



Friedrich Schiller, 1786-1791 (Abb. 2)
Ölgemälde von Anton Graff, 71 × 57 cm
(Städtische Galerie Dresden, Kunstsammlungen, Museen der Stadt
Dresden; Foto: Franz Zadnicek)

Schiller wäre dann ein melancholischer Autor in traditionellem und doch zugleich modischem Habitus. Schließlich ist sein Porträt auch im Zusammenhang mit den »melancholischen Sonderlingen«³⁴ der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu sehen. Weshalb aber sollte Schiller in der kanonisierten Bildformel des anspruchsvollen Gestus melancholicus ausgerechnet mit einer den »privaten Charakter«³⁵ der Darstellung unterstreichen, auf seine »persönliche Vorliebe alludierenden Tabaksdose«³⁶ verewigt sein?

Es ist kaum anzunehmen, dass Anton Graff sich eines beliebigen Attributes bedient oder dass der Porträtierte eine solche Wahl zugelassen hätte. Denn beide kannten die einschlägigen Artikel aus Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, die Anfang der 1770er-Jahre erschienen war und das kunsttheoretische Denken des späten 18. Jahrhunderts nachhaltig beeinflusste.³⁷ In seinem Lexikonartikel *Das Portrait* hatte Sulzer gefordert,

daß weder in der Kleidung, noch in den Nebensachen irgend etwas soll angebracht werden, wodurch das Auge vorzüglich könnte gereizt werden [...]. Gegen das Gesichte muß im Portrait gar nichts aufkommen; dieses ist das Einzige, das die Aufmerksamkeit an sich ziehen muß. Hat der Mahler etwas von zufälligen Zierrathen anzubringen, so muß er, mit dem Geschmack der schlauesten Buhlerin, es da anbringen, wo es den Charakter des Ganzen erhöht.³⁸

In welcher Hinsicht aber sollte der »Charakter des Ganzen«, also Schillers traditionsbewusste Darstellung als sinnender Dichter »erhöhet«, das heißt zusätzlich erläutert werden?

rum vielfach kopierte Sibylle von Anton Raphael Mengs, s. Mengs. Die Erfindung des Klassizismus, hrsg. v. Steffi Roettgen, München 2001 (Katalog der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden), S. 208f., Abb. S. 208.

³⁴ Kanz (Anm. 5), S. 111.

³⁵ Unterberger (Anm. 1), S. 88.

³⁶ Fahrner (Anm. 3), S. 61, Anm. 137; Fahrner berücksichtigt die Tabaksdose ansonsten ebenso wenig wie Kanz (Anm. 5, S. 109), der überhaupt nur von einer »Dose« spricht.

³⁷ Schiller war bereits auf der Karlsschule mit Sulzers Werk in Berührung gekommen, s. Alt (Anm. 1), Bd. 1, S. 115f.; in seinem Brief an Körner vom 11.1.1793, in dem er ihn um einschlägige Kunstliteratur bittet, erwähnt Schiller, dass er Sulzers *Allgemeine Theorie* bereits besitzt (NA, Bd. 26, S. 174). Graff, der den Philosophen 1771 porträtierte, war von diesem wenig später in seinem Lexikonartikel über »Das Portrait« ausdrücklich hervorgehoben worden, s. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2. Aufl., Bd. 2, Leipzig 1792, S. 721 und 725. Vgl. dazu Kanz (Anm. 5), S. 104f. sowie Jegge (Anm. 18), S. 85.

³⁸ Sulzer (Anm. 37), Bd. 2, S. 722.

Als Schiller spätestens im Mai des Jahres 1786 bei Graff sein Bildnis in Auftrag gab, war er in jeder Hinsicht »auf einem Tiefpunkt angelangt«. ³⁹ Es war ihm bisher nicht gelungen, sich durch seine Arbeit als freier Autor aus äußerst demütigender, finanzieller Abhängigkeit zu befreien. Schlimmer noch, es schien ihm auch die Vollendung seines Dramas *Don Karlos* nicht zu gelingen. Zudem hatte er mit der Familie seines frisch vermählten Freundes Christian Gottfried Körner »das Glück einer ›bürgerlichen Existenz«⁴⁰ Tag für Tag vor Augen. An Ludwig Ferdinand Huber, der auch zum engen Freundeskreis gehörte, hatte Schiller am 1. Mai geschrieben:

Ich bin jezt fast unthätig. Warum? wird mir schwer zu sagen. Ich bin mürrisch, und sehr unzufrieden. Kein Pulsschlag der vorigen Begeisterung. Mein Herz ist zusammengezogen und die Lichter meiner Phantasie sind ausgelöscht. [...] Ich könnte des Lebens müde sein, wenn es der Mühe verlohnte zu sterben. Doch warum dringe ich Dir meine Hypochondrie auf?⁴¹

Tatsächlich war der Dichter unzufrieden mit seiner bisher oft zügellosen Lebensweise, verzweifelt über seine ungesicherte Existenz, die ungewisse Zukunft als Autor und Privatmann, und bis weit in den Winter 1787/88 hinein immer wieder vom »schwarze[n] Genius [s]einer Hypochondrie« verfolgt, wie er mehrfach schrieb.⁴²

Schillers düstere Selbstanalyse war jedoch nur zum Teil Ausdruck seiner individuellen Lebenswirklichkeit. Denn zugleich finden sich hier alle klassischen Merkmale des seit der Antike tradierten melancholischen Temperaments.⁴³ Der vom schwarzen Saft der Galle gepeinigter Melancholiker galt als zu höchster geistiger wie schöpferischer Leistung fähig, gerade deshalb aber auch besonders anfällig für deren Kehrseite, die Acedia, für das Versinken in Schwermut und daraus resultierender Apathie bis hin zu krankhafter Depression und Wahnsinn. Dass Schiller dieser Topos künstlerischen Selbstverständnisses schon früh bekannt gewesen ist, zeigt sein 1780 verfasster Bericht *Über die Krankheits-Umstände des Eleven Grammonts*, deren Ursache er in einer »wahren *Hypochondrie* [sic]« sieht,

³⁹ Georg Kurscheidt, in: Gellhaus/Oellers (Anm. 1), S. 113.

⁴⁰ S. ebd. (Anm. 1), S. 114.

⁴¹ Brief vom 1.5.1786, in: NA, Bd. 24, S. 52.

⁴² Zitat s. Brief vom 29. oder 30.12.1786, in: NA, Bd. 24, S. 78; s. dazu u. a. Schillers Brief an Körner vom 7.1.1788, in: NA, Bd. 25, S. 1 u. 4.

⁴³ Hierzu und für das Folgende s. Gerlinde Lütke Notarp, Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Münster 1998, S. 164-184 u. 203-212.

der »Krankheit tiefdenkender, tiefempfindender Geister und der meisten großen Gelehrten«.44 Wenn Schiller sich nun in einem Zustand tiefster Niedergeschlagenheit und Verzweiflung, der *Acedia* also, von Graff ausgerechnet in der Bildmetapher des melancholischen Temperaments fixieren ließ, dann wird das ganz bewusst in dieser metaphorischen Tradition und nicht allein des äußeren Anspruchs als Dichter und Denker wegen geschehen sein.

In diesem Zusammenhang erhält nun auch die unscheinbare Tabakdose auf Graffs Gemälde ihren Sinn. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts hatte sich die Tabakdose – ursprünglich prunkvolles, demonstrativ zur Schau gestelltes Statussymbol – in einen schlichten Gebrauchsgegenstand verwandelt, der zunächst ganz allgemein für die behagliche, häusliche Sphäre stand.45 Sie konnte aber auch, wie in Schillers Romanfragment *Der Geisterseher*,46 das Bildnis eines geliebten Menschen tragen. Oder ihr Besitz sollte, so etwa die Mitglieder des so genannten Lorenzo-Ordens, auf die Tugenden Sanftmut, Zufriedenheit, Geduld und Nachsicht verpflichten.47 Dieser Orden war ein aus der gemeinsamen Lektüre von Laurence Sternes *Sentimental Journey* hervorgegangener, »offener belesener Freundeskreis, [...] weder standes-, orts-, geschlechts- noch altersgebunden«, der von seinem Gründer »zum konfessionsübergreifenden Humanitätsideal im Zeichen der Liebe stilisiert«48 worden war und sich im Rückgriff auf eine Begebenheit in Sternes Roman einer bescheidenen Tabakdose als Erkennungszeichen und sinnstiftendem Symbol bediente. Ob es vor diesem Hintergrund wohl reiner Zufall ist, dass ausgerechnet Laurence Sterne zu den Autoren des 18. Jahrhunderts gehört, die wie Schiller im Gestus *melancholicus* porträtiert worden sind? Trotz aller Unterschiede

44 NA, Bd. 22, S. 19.

45 Dies und das Folgende s. Egon C. Conti Corti, *Geschichte des Rauchens*, Frankfurt/M. 1986, S. 204 sowie 219ff. und *Snuff Boxes oder Von der Sehnsucht der lüsternen Nase*, hrsg. v. Herbert Rupp, Wien 1991 (Katalog des Österreichischen Tabakmuseums), S. 9ff. Um nur zwei Beispiele zu nennen s. einerseits das Porträt des Reichsgrafen von Stadion (um 1752), Abb. in: *Kabinetttische: Marbacher Leihgaben in Literaturmuseen des Landes*, hrsg. v. Thomas Scheuffelen, Marbach 2006 (Spuren, 75/76), S. 15 und andererseits das Porträt Charles-Pierre Pécoule (1784), Abb. in: Matthias Bleyl, *Das klassizistische Porträt. Gestaltungsanalyse am Beispiel J.-L. Davids*, Frankfurt/M. 1982, S. 211, s. dazu ebd., S. 88.

46 S. NA, Bd. 16, S. 54 u. 59. In Schillers übrigen Werken finden Tabakdosen nur beiläufig Erwähnung.

47 Dies und das Folgende s. Achim Aurnhammer, *Der Lorenzo-Orden. Ein Kult empfindsamer Freundschaft nach Laurence Sterne*, in: *Gefühlkultur in der bürgerlichen Aufklärung*, hrsg. v. ders., Dieter Martin u. Robert Seidel, Berlin 2004, S. 103-124. Auch wenn dieser »Orden« seine Blütezeit um 1770 erlebte, war er noch im frühen 19. Jh. ein Begriff (s. ebd., S. 103 u. 120).

48 Ebd., S. 111.

zwischen der unpräzisen Erscheinung des Dichters bei Graff und der noch fast barocken Inszenierung bei Joshua Reynolds, der Sterne nahezu ganzfigurig als selbstbewussten und eleganten Verfasser seines mit sensationellem Erfolg veröffentlichten Erstlings *Tristram Shandy* festgehalten hatte,⁴⁹ deutet sich hier ein Sinnzusammenhang an.

Liest man Schillers Briefe aus jener Zeit, so scheint sich in der Tabakdose all das zu bündeln, was ihm als rettender Ausweg aus seiner verfahrenen Situation vor Augen stand. An Körner schreibt er Anfang Januar 1788: »Ich sehne mich nach einer bürgerlichen und häußlichen Existenz, und das ist das Einzige, was ich jetzt noch hoffe.«⁵⁰ Und zwei Wochen später noch deutlicher an Huber:

Wenn andre meinesgleichen durch häußliche Feßeln für weitere Pläne der Wirksamkeit verloren gehen, so ist Häußlichkeit just das einzige, was mich heilen kann, weil es mich zur Natur, zur sehr prosaischen Alltagsnatur zurückführt [...]. Weder Du noch Körner – – und wer also sonst? – – könnt die Zerstörung ahnden, welche Hypochondrie, Ueberspannung, Eigensinn der Vorstellung, Schicksal meinetenwegen in dem innern meines Geists und Herzens angerichtet haben.⁵¹

Für die Verbindung von Gestus melancholicus und Tabak (allerdings mit Rauch-, nicht mit Schnupftabak) lassen sich durchaus Beispiele finden. Doch ist in solchen Fällen vor allem die bedenkliche *Acedia* thematisiert.⁵² Es mag auch sein, dass Schnupftabak im Kontext des Melancholikers als Stimulanz schöpferischen Denkens zu verstehen ist.⁵³ In erster Linie steht die Tabakdose in Graffs Porträt aber wohl doch für Schillers Sehnsucht nach familiärer Geborgenheit.⁵⁴ Dass Schiller in einer für ihn krisenhaf-

⁴⁹ Abb. und ikonographische Hinweise s. Reynolds, hrsg. v. Nicholas Penny, New York 1986, S. 199f.; s. auch Kluxen (Anm. 30), S. 76. Reynolds 1760 entstandenes Gemälde wurde umgehend gestochen und ist als Stich vermutlich Schiller, mit Sicherheit aber Graff, der eine Sammlung englischer Porträtgraphik besaß (s. Kluxen, ebd., S. 122) bekannt gewesen.

⁵⁰ Brief vom 7.1.1788, in: NA, Bd. 25, S. 4.

⁵¹ Brief vom 20.1.1788, in: NA, Bd. 25, S. 7f.

⁵² S. beispielsweise Pieter Jacobsz Codde, Junger Pfeifenraucher, sich dem Nichtstun hingebend, um 1630, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, hrsg. v. Jean Clair, Ostfildern 2005 (Katalog der Neuen Nationalgalerie Berlin), Abb. S. 128.

⁵³ Für einen solchen Zusammenhang ließ sich bisher jedoch nur ein einziger Beleg finden. Allerdings handelt es sich dabei nicht um den Gestus melancholicus im eigentlichen Sinne und zudem um eine geöffnete Tabakdose: Johann Heinrich Füssli, Porträt eines Mannes (John Cartwright?), um 1779, in: Clair (Anm. 52), S. 355, Abb. S. 356.

⁵⁴ Ein unmittelbar diesen Aspekt illustrierendes Beispiel ist ausgerechnet von Ludovico Simanowiz auf einem Porträtgemälde ihres Mannes von um 1820 überliefert, s. Fiege (Anm. 4), Abb. S.76. S. ähnlich auch von derselben Künstlerin das genrehafte Doppelporträt

ten Lebenssituation sich demonstrativ in der Pose des Autors, also gerade nicht wie sonst bei Graff als Bürger porträtieren ließ, war sicherlich ein Akt der Selbstbehauptung. Zugleich wollte der Dichter aber auch im Spannungsfeld von schöpferischem Denken und bürgerlicher Lebensform festgehalten werden. Damit formulierte er die Hoffnung des aus der auftragsgebundenen Abhängigkeit von Adel und Klerus tretenden Schriftstellers, sich unter den Bedingungen eines von Angebot und Nachfrage bestimmten Literaturmarktes eine Existenz aufbauen zu können, in der berufliche Autonomie in bürgerlich-familiären Strukturen zu verwirklichen ist.

In gewisser Weise kann das Graffsche Porträt auch als eine vorgezogene Antwort auf die skeptische Haltung Körners verstanden werden, der Schiller am 13. Januar 1788 schrieb:

Daß Du bey Deinem Streben nach bürgerlicher und häuslicher Glückseligkeit, von den Vortheilen Deiner schriftstellerischen Existenz nicht wenig aufopfern musst, bin ich überzeugt. Prüfe Dich nur ob Du diese Opfer nie bereuen würdest, wenn es zu spät wäre.⁵⁵

NOCH EIN GEMÄLDE UND SCHLISSLICH EINE BÜSTE

Die beiden letzten von Friedrich Schiller in Auftrag gegebenen Porträts entstanden während seines Aufenthalts in Württemberg von Herbst 1793 bis Frühjahr 1794.

Wie zuvor bei Kirschner und Graff war dem Dichter auch diesmal daran gelegen, schon mit der Wahl der Künstler einen gewissen Anspruch zu signalisieren. Seine Entscheidung für die Ludwigsburger Malerin Ludovike Simanowiz (1759–1827) sowie den Stuttgarter Hofbildhauer Johann Heinrich Dannecker (1758–1841) resultierte insofern nicht nur daraus, dass ihn mit beiden seit langem persönliche Beziehungen verbanden. Von Bedeutung wird ebenso gewesen sein, dass Schiller mit ihnen Persönlichkeiten beauftragen konnte, die zwar in den engen künstlerischen Grenzen des Herzogtums Württemberg ausgebildet worden waren, sich jedoch in Paris, Dannecker zudem in Rom, wesentlich weiterentwickelt hatten. In diesem Sinne schrieb Schiller denn auch gegen Ende seiner Stuttgarter Zeit an Körner:

von Mutter und Schwager, Privatbesitz, Abb. im Werkverzeichnis der Künstlerin von Beatrice Scherzer, Computerausdruck DLA 2004, S. 94.

⁵⁵ Brief vom 13.1.1788, in: NA, Bd. 33, S. 165.

Die Künste blühen hier in einem für das südliche Deutschland nicht gewöhnlichen Grade; und die Zahl der Künstler, darunter einige keinem der Eurigen etwas nachgeben, hat den Geschmack an Malhery, Bildhauery und Musik sehr verfeinert.⁵⁶

Wann der Dichter den Entschluss fasste, sich wieder porträtieren zu lassen, ob schon in Jena oder erst in Württemberg, ist nicht bekannt. Möglicherweise spielte eine Rolle, dass er sich – durch seine Heirat mit Charlotte von Lengefeld und als Professor für Geschichte an der Jenaer Universität in der Zwischenzeit gesellschaftlich wie beruflich integriert –, als allgemein anerkannter Dichter und Denker neu im Bildnis präsentieren wollte. Schillers offenkundiger Wunsch nach Verewigung der eigenen Person, der sich in dieser aufwendigen, gedoppelten Porträtbestellung manifestiert, ist aber wohl auch durch seine beinahe tödlich verlaufene Erkrankung im Jahre 1791 zu erklären. So schrieb er etwa im Sommer 1794:

leider aber, nachdem ich meine moralischen Kräfte recht zu kennen und zu gebrauchen angefangen, droht eine Krankheit, meine physischen zu untergraben. Eine große und allgemeine Geistesrevolution werde ich schwerlich Zeit haben, in mir zu vollenden aber ich werde thun was ich kann, und wenn endlich das Gebäude zusammenfällt, so habe ich doch vielleicht das Erhaltungswerthe aus dem Brande geflüchtet.⁵⁷

Dannecker berichtete später, Schiller habe ihm ausrichten lassen, er sei sehr krank, habe nicht mehr lange zu leben und bitte um sein Porträt in Büstenform.⁵⁸ Glücklicherweise war dem Dichter schon bald nach seiner schweren Erkrankung eine dreijährige Pension zugesichert worden. Sie ermöglichte es ihm, sich ausschließlich auf seine philosophischen und ästhetischen Studien zu konzentrieren – und wohl auch, sich porträtieren zu lassen.

⁵⁶ Brief vom 17.3.1794, in: NA, Bd. 26, S. 349.

⁵⁷ Brief an Goethe vom 31.8.1794, in: NA, Bd. 27, S. 32.

⁵⁸ Dannecker gegenüber der englischen Schriftstellerin Anna Jameson, zitiert nach: Adolf Spemann, Dannecker, Berlin 1909, S. 38.

IM ZWIEGESPRÄCH MIT HOMER: DAS KNIESTÜCK
VON LUDOVIKE SIMANOWIZ

In Anlehnung an die Tradition der adligen Ahnengalerie muss Friedrich Schiller sein Porträt, das er Ende 1793 bei Ludovike Simanowiz in Auftrag gab, als weiteren Baustein einer veritablen »Familiengalerie«⁵⁹ verstanden haben (Abb. 3). Seine Eltern hatten sich von derselben Künstlerin bereits für ihn malen lassen; auch seine Frau sollte bald »von eben der Größe, wie mein Portrait ist«⁶⁰ von ihr festgehalten werden.

Im Unterschied zu den bescheidenen Brustbildern der Eltern und anders auch als noch bei Graff, bestellte Schiller nun ein Kniestück, beanspruchte also ein Bildformat, das lange Zeit ausschließlich adeligem Repräsentationsbedürfnis vorbehalten war. Entsprechend distanziert, tiefer in den fiktiven Raum des Bildes zurückgenommen, erscheint der Dichter bei Simanowiz. Auch sitzt er nicht länger bohemienhaft an einem schlichten Tisch, sondern korrekt gekleidet und frisiert mit leicht geneigtem Kopf auf einem fein profilierten Sessel. Der Blick dieses gelassen in sich ruhenden Herrn entzieht sich einem Gespräch auf Augenhöhe. Er ist vielmehr auf einen unbestimmten Punkt gerichtet und trafe ein wenig von oben herab auf den Betrachter, dem die untersichtige Perspektive nun einen tieferen Standort zugewiesen hat. Das gewachsene Selbstbewusstsein des Dichters zeigt sich schließlich auch im Motiv der unter den Rock geschobenen Linken. Es kann auf vielen Porträts adliger Personen beobachtet und als subtiler Hinweis auf eine Lebensform verstanden werden, die der Hände Arbeit nicht bedarf. Dennoch verweist diese Geste, da sie ursprünglich auch der Charakterisierung des melancholischen Temperaments dienen konnte, hier ebenso auf den Dichter und Denker und dessen Arbeit, die keine handwerkliche, sondern eine intellektuell-schöpferische Leistung ist.⁶¹ Bei Simanowiz zeigt sich diese kontemplative Auffassung des Dichters in einer spezifischen Variante des Inspirationsbildes, und zwar dem Gelehrtenporträt mit antiker Büste,⁶² wobei sich die Büste, die bisher

⁵⁹ Michael Davidis, Die Schillers – eine Familiengalerie, in: Schillers Familie, mit weiteren Beiträgen v. Gaby Pailer u. Christine Theml, Marbach a. N. 2009, S. 3-13.

⁶⁰ Schiller an Simanowiz, Brief vom 6.4.1794, in: NA, Bd. 26, S. 352.

⁶¹ Vgl. Lütke Notarp (Anm. 43), S. 228ff. und S. 245. Es handelte sich dabei offensichtlich zunächst um eine »traditionelle Faulheitsmetapher« (ebd., S. 229), mit der die Acedia, also die Gefährdung produktiver Nachdenklichkeit durch Müßiggang und Niedergeschlagenheit thematisiert wurde.

⁶² Hierzu und für das Folgende: Petra Kathke, Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997, S. 241ff. S. auch Annette Kanzenbach, Der Bildhauer im Porträt. Darstellungstraditionen im Künstlerbildnis vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, München 2007, 283ff.

meist als Darstellung Homers identifiziert worden ist,⁶³ links von Schiller auf einem hohen Sockel befindet.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war dieser Sonderfall des Gelehrtenporträts zu einer beliebten, vielseitig verwendbaren Bildform geworden. Dabei sollte die Gegenüberstellung von monochromem, leicht unscharf wiedergegebenem Antikenzitat und farblich belebtem, zeitgenössisch charakterisiertem Modell trotz der suggerierten geistigen Nähe unterschiedliche Zeitebenen definieren und die große Distanz zwischen (Stein gewordener) Vergangenheit und (atmender) Gegenwart zur Anschauung bringen.⁶⁴

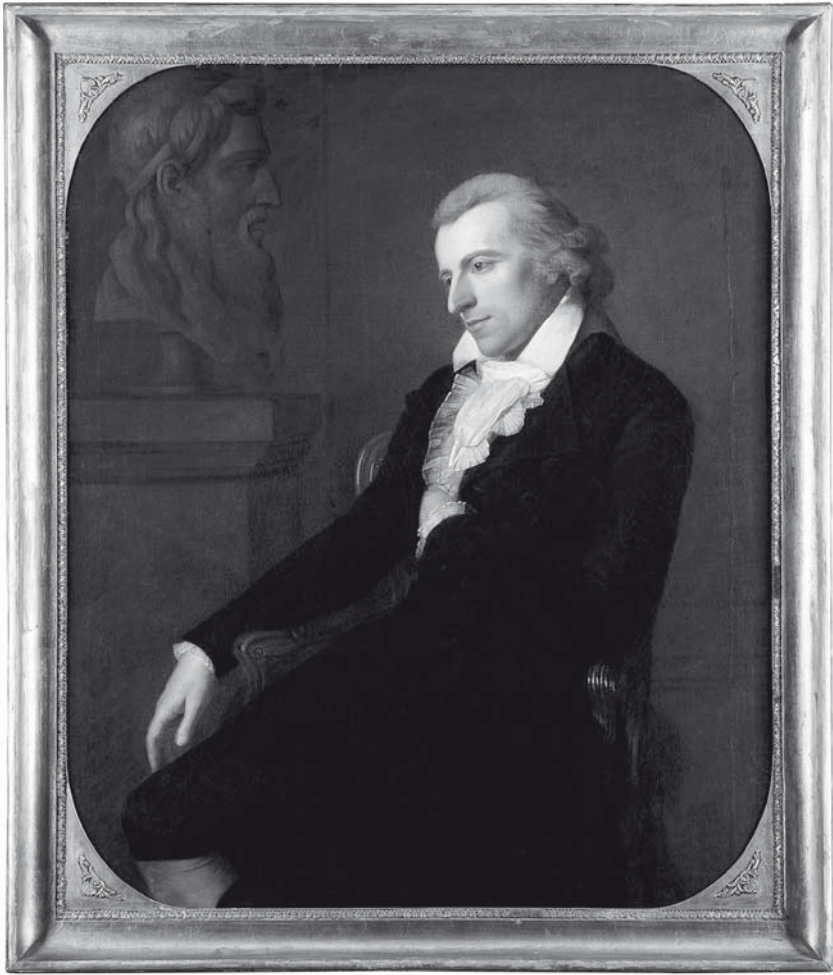
Vergleicht man allerdings Simanowiz' Version dieses Typus mit dem 1786 entstandenen Porträt des Malers Gabriel-François Doyen,⁶⁵ einem Werk ihres Pariser Lehrers Antoine Vestier, das ihr formal wie ikonographisch als Vorlage diente, oder gar mit Marie Elisabeth Vogels Porträtmalerei von Friedrich Gottlob Klopstock, das nur wenig früher, nämlich 1792, gemalt worden ist und ebenfalls das homerische Antikenzitat enthält,⁶⁶ wird unmittelbar einsichtig, wie ungewöhnlich ihr Schiller-Porträt geraten ist. Doyen wie Klopstock werden explizit im schöpferischen Akt des Entwurfsstadiums präsentiert: Doyen im traditionellen Gestus melancholicus, den Zeichenstift in der Hand, die Mappe mit Entwürfen auf den Knien, eine bereits ausgeführte Skizze auf der Staffelei – Klopstock mit einem Manuskript seiner Ode *Der Abschied* in der Rechten und das Versmaß skandierender Linken. Zudem sind beide der Büste Homers als ihrer Inspirationsquelle kompositorisch untergeordnet. Wie anders dagegen bei Schiller: Kein zusätzlich den Dargestellten oder dessen Profession charakterisierendes Attribut. Nur die Gegenüberstellung des antiken und des zeitgenössischen Autors, wobei die angedeutete Bedeutungshierarchie auch dadurch nivelliert wird, dass die Büste Homers nun im Profil wiedergegeben und die beiden Köpfe unter Ausgrenzung des Betrachters aufeinander bezogen sind. Bei Schiller liegt der Akzent nicht mehr auf einem schöpferischen Tun, das durch die Autorität des antiken Sängers

⁶³ Infrage gestellt wurde die Identität der Büste nur in: Druffner/Schallhorn (Anm. 1), S. 191.

⁶⁴ S. dazu etwa die zahlreichen Beispiele im Porträtwerk Angelika Kauffmanns, Abb. in: Baumgärtel (Anm. 33), u. a. S. 163, 189, 230, 293, 296 oder 313.

⁶⁵ S. Anne-Marie Passez, Antoine Vestier 1740-1824, Paris 1989, S. 146, Abb. S. 147; s. auch Beatrice Scherzer, in: Der freie Blick. Anna Dorothea Therbusch und Ludovike Simanowiz, bearb. v. Katharina Küster u. Beatrice Scherzer, Heidelberg 2002, (Katalog des Städtischen Museums Ludwigsburg), S. 72.

⁶⁶ Abb. und ikonographische Hinweise s. Gisela Jaacks, Gesichter und Persönlichkeiten, Hamburg 1992, S. 205.



Friedrich Schiller, 1793-1794 (Abb. 3)
Ölgemälde von Ludovike Simanowiz, 104 × 88 cm
(DLA Marbach; Foto: Mathias Michaelis)

inspiriert worden ist. Bei ihm geht es in der Begegnung mit Homer vielmehr um den autonomen Akt des Denkens, der durch das Fehlen jeglicher Attribute sowie die scheinbar untätige Erscheinung des Dichters zusätzlich hervorgehoben wird. Wohl deshalb ist bei Simanowiz der geöffnete Mund der Büste deutlich zu erkennen, diese also zu einem aktiven Gegenüber geworden, dessen Äußerungen Schiller mit nachdenklicher Aufmerksamkeit über Zeit und Raum hinweg zu folgen scheint.

Wie ähnlich schon bei Graff, fehlt auch im Schaffen von Ludovike Simanowiz ein ihrem Schiller-Porträt vergleichbares Werk. Deshalb, und weil die Malerin auch sonst keine allzu große Eigenständigkeit bei der Bildfindung auszeichnet,⁶⁷ liegt die Vermutung nahe, dass nicht Simanowiz, sondern wiederum Schiller als der Auftraggeber sich für diese gängige Variation des Gelehrtenporträts entschied – um sie dann allerdings seinen individuellen Vorstellungen und Intentionen anzupassen. Nur so ist auch zu erklären, weshalb sich Schiller gerade nicht, wie bei Doyen oder Klopstock und im Allgemeinen üblich, neben dem blinden, hellenistischen Homer-Typus malen ließ.⁶⁸ Stattdessen entschied sich der Dichter für eine Homer-Büste des so genannten Apollonios-Typus, zu dessen wichtigsten Merkmalen die offenen, also sehenden Augen, der zum Sprechen geöffnete Mund und das sich über der Tanie (Dichterbinde) kräftig büschelnde Haar gehören.⁶⁹ Sonderlich populär scheint diese Variante, die mitunter auch als Büste eines Unbekannten bezeichnet wurde, im 18. Jahrhundert nicht gewesen zu sein.⁷⁰ Vermutlich ist sie deshalb auch nur selten reproduziert worden. Mit Blick auf Schillers Porträt konnte bisher jedenfalls nur eine einzige zeitgenössische Abbildung nachgewiesen werden, und zwar in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*, wo sie aller-

⁶⁷ So folgt sie auch im Porträt Charlotte Schiller einer Vorlage Vestiers, s. Beate Frosch, in: Schwäbischer Klassizismus (Anm. 4), S. 198.

⁶⁸ Ein prominentes Beispiel für diesen Typus ist Anton von Marons Winkelmann-Porträt von 1786, das nachweislich auf Wunsch des Dargestellten die homerische Büste zeigt (s. Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002, S. 272, Abb. S. 273) und in gestochener Form weite Verbreitung gefunden hat. Schiller wird das Porträt zweifellos gekannt haben. Ob bzw. dass er von Klopstocks Porträt, das ebenfalls nachgestochen wurde, wusste, ist bisher nicht zu belegen. Zum Typus des hellenistischen Homer s. die umfangreiche Zusammenstellung (mit Abb.) bei Erich und Robert Boehringer, *Homer. Bildnisse und Nachweise*, Breslau 1939, S. 73-130.

⁶⁹ Für dies und das Folgende s. Ella van der Meijden, in: *Der Mythos von Troja in Dichtung und Kunst*, hrsg. v. Joachim Latacz u. a., München 2008 (Katalog des Antikenmuseums Basel), S. 294 u. 297 (mit Abb.) sowie Boehringer (Anm. 68), S. 42-72 (mit Abb.). Für die Einschätzung der Rezeption des Apollonios-Typus im 18. Jahrhundert und wichtige Hinweise danke ich herzlich Frau van der Meijden vom Basler Antikenmuseum.

⁷⁰ S. Boehringer (Anm. 68), S. 59. Noch bei Boehringer (ebd., S. 18), wird der Apollonios-Typus als »weniger bedeutend, beinahe banal« bezeichnet.

dings auf einer Tafel mit »Griechischen Gesichtern« neben Hippokrates und Priamus ausgerechnet unter den »Zween Namenlosen« zu finden ist.⁷¹ Diese Darstellung, die sich bis ins Detail mit Simanowiz' Homer-Büste vergleichen lässt, könnte, von Schiller ausgewählt, der Malerin als Vorlage gedient haben.

Es ist anzunehmen, dass der Dichter dieses »Griechische Gesicht« kannte, da er sich bereits im Zusammenhang mit seiner dritten Dissertation intensiv mit Lavaters *Physiognomik* beschäftigt hatte.⁷² Dazu kommt, dass Lavater Ende Mai 1793, also kurz bevor sich Schiller auf die Reise nach Württemberg begab, den Dichter noch in Jena besuchte. Vielleicht, so ließe sich spekulieren, wurde damals auch die neueste Homer-Forschung diskutiert,⁷³ die dessen alleinige Urheberschaft an Ilias und Odyssee und damit zugleich die Existenz eines singulären mythischen »Vaters der Dichtkunst«⁷⁴ infrage zu stellen begann.⁷⁵ Für Schiller gehörten auch diese Fragen zu seiner im Sommer 1788 begonnenen Auseinandersetzung mit den Klassikern der griechischen Literatur und zu seinen intensiven ästhetisch-philosophischen Studien der frühen Neunzigerjahre.⁷⁶ Dabei zielte er im Wesentlichen darauf, »eine pauschale Antikenverehrung durch genauere und trennschärfere Unterscheidungen zwischen Antike und Moderne«⁷⁷ zu ersetzen, um anhand dieser vergleichenden Analyse zu einem besseren Verständnis der unmittelbaren Gegenwart zu gelangen. Am Ende dieser Untersuchungen stand für Schiller die Gleichrangigkeit von antiker und moderner Welt, der selbstbewusste Anspruch einer der Antike ebenbürtigen, zeitgenössischen Ästhetik. Entsprechend hieß es in seiner im Winter 1795/96 publizierten Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*:

⁷¹ Abb. s. Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Leipzig u. Winterthur 1775-1778, Dritter Versuch (1777), Tafel A (zu S. 50), Nr. 1.

⁷² S. Alt (Anm. 1), Bd. 1, S. 186f.

⁷³ Schiller hatte sich z. B. Anfang 1793 von seinem Verleger Georg Joachim Göschen Robert Woods *Versuch über das Originalgenie des Homers* (dt. 1773 / 1778) schicken lassen (s. NA, Bd. 41, I, S. 637).

⁷⁴ So etwa Sulzer (Anm. 37), Bd. 3, S. 635.

⁷⁵ S. Joachim Wohlleben, *Die Sonne Homers: Zehn Kapitel deutscher Homerbegeisterung*, Göttingen 1990, v. a. S. 6ff. sowie Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik 1759-1832, hrsg. v. Gerhard Schuster u. Caroline Gille, Bd. 2, München 1999 (Katalog des Goethe-Nationalmuseums), S. 818f. und Latacz (Anm. 69), S. 276f.

⁷⁶ S. Werner Frick, *Schiller und die Antike*, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 91-116.

⁷⁷ Ebd., S. 101.

Keinem Vernünftigen kann es einfallen, in demjenigen, worinn Homer groß ist, irgend einen Neuern ihm an die Seite stellen zu wollen, und es klingt lächerlich genug, wenn man einen Milton oder Klopstock mit dem Nahmen eines neuern Homer beehrt sieht. Eben sowenig aber wird irgend ein alter Dichter und am wenigsten Homer in demjenigen, was den modernen Dichter charakteristisch auszeichnet, die Vergleichung mit demselben aushalten können.⁷⁸

Schiller ging es also darum, den modernen Dichter und sein Werk aus der Kenntnis der Antike heraus zu verstehen und gleichrangig neben deren Schöpfungen zu sehen. Auf Ludovike Simanowiz' Gemälde zeigt er sich aufgeschlossen für das Vermächtnis der Antike, jedoch gerade nicht als ein unter ihrem direkten Einfluss schöpferisch tätiger Autor, wie etwa der Vergleich mit Klopstocks Porträt unterstreicht. Damit behauptete Schiller selbstbewusst eine dichterische Autonomie, die, wie es scheint, nicht einmal mehr der gängigen Legitimation durch den Vater aller Dichtkunst bedurfte.

Vielleicht hatte sich Schiller gerade deshalb für die antike Büste eines »Namenlosen«⁷⁹ entschieden, es sei denn, der Apollonios-Typus als homerischer wäre ihm bekannt gewesen. Sollte Schiller aber tatsächlich gewusst haben, um wen es sich bei der Büste handelt, würde sich auch darin sein gewandeltes Verhältnis zur Antike spiegeln.

IN ANTIKISCHER GEWANDUNG: DIE BÜSTE VON JOHANN HEINRICH DANNECKER

Mit seinem vierten und letzten Auftrag entschied sich Schiller für das klassische Memorialmedium der Büste und damit für die anspruchsvollste Porträtform überhaupt – das Standbild als Spezialfall hier einmal ausgenommen (Abb. 4).⁸⁰ Simanowiz' Gemälde zeigte Schiller als Zeitgenossen, Gesichtszüge und äußere Erscheinung nur zurückhaltend idealisiert; bei Dannecker nun antikische Gewandung, kunstvoll stilisierte Lockenpracht und ein harmonisch ins Jugendlich-Zeitlose transformiertes, gleichwohl im Detail genau beobachtetes und differenziert modelliertes Antlitz. Aus

⁷⁸ NA, Bd. 20, S. 439f.

⁷⁹ Lavater zufolge (Anm. 71, S. 50) lässt dieser »Namenlose« unter den abgebildeten griechischen Köpfen »die meiste Größe vermuthen«, wobei die weitere Charakterisierung der Büste durchaus zwiespältig ausfällt. Vgl. dazu Boehringer (Anm. 68), S. 135.

⁸⁰ Als erstes überlebensgroßes Dichterdenkmal in Deutschland wurde 1839 Schillers Standbild auf dem Alten Schlossplatz in Stuttgart enthüllt.



Friedrich Schiller, 1794 (Abb. 4)
Gipsbüste von Johann Heinrich Dannecker, Höhe 79 cm
(DLA Marbach; Foto: Mathias Michaelis)

den glatten Augäpfeln der Büste geht der unbestimmte Blick in eine weite Ferne, wodurch sich der Dargestellte, obgleich für den Betrachter greifbar nahe, noch mehr in einen eigenen Raum zurückzuziehen scheint. Zugleich jedoch suggeriert eine angedeutete Rechtswendung des Kopfes, die die strenge Achsialität der Büste aufbricht und als Bewegung noch in der leichten Schräge der Schulterpartie spürbar wird, eine ungemein wache geistige Präsenz.

Die bis weit ins 18. Jahrhundert nahezu ausschließlich Herrscherpersönlichkeiten vorbehaltene Bildnisbüste hatte sich für die Darstellung bürgerlicher Repräsentanten andernorts bereits durchgesetzt. In Stuttgart dagegen war ihre Adaption ein entscheidender Schritt. Nur für sein um 1790 entstandenes Porträt Herzog Carl Eugen hatte Dannecker die Gewandbüste bisher verwendet.⁸¹ Doch so paradigmatisch die Gegenüberstellung von machtbewusstem Herrscher und freiheitsliebendem Dichter gerade auch im Hinblick auf das Emanzipationsbestreben des Bürgertums in jener Zeit erscheinen mag⁸² – in erster Linie hatte Schiller mit seiner Büste wohl anderes im Sinn. Von Jena aus wird er verfolgt haben, dass 1790 in Weimar aus dem Atelier des in Rom ansässigen Bildhauers Alexander Trippel zwei Gewandbüsten eintrafen, die mit Goethe und Herder das »intellektuelle Duumvirat«⁸³ der Stadt repräsentieren sollten. In Trippels nachdrücklich antikisierend idealisiertem Porträt erschien Goethe als eine Mischung aus Alexander dem Großen und strahlendem Musengott Apoll: erkennbar insbesondere an den betont großen Augen, der Anastole über hoher Stirn (Alexanders Lockenzange, ein antikes Zeichen der Erhabenheit), der bis auf die Schultern herabwallenden Haarpracht sowie an der Wendung des leicht angehobenen Kopfes. Trippels unmittelbare Vorlage war das Kopffragment des sogenannten Apollo Pourtalès.⁸⁴ Seit dem Erscheinen von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) jedoch war der eigentliche Bezugspunkt für Bildhauer wie Betrachter die Statue des im Vatikan befindlichen Apoll von Belvedere, die bis ins 19. Jahrhundert als »das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des

⁸¹ S. Christian von Holst, Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer, Stuttgart 1987 (Katalog der Staatgalerie Stuttgart), S. 141f. u. Veronika Mertens, Johann Heinrich Dannecker. Herzog Carl Eugen von Württemberg, in: Schwäbischer Klassizismus (Anm. 4), S. 160f.

⁸² S. ebd., S. 192.

⁸³ Dieter Ulrich, Büste Johann Wolfgang Goethe, in: Alexander Trippel (1744-1793), hrsg. v. Albrecht Juerg, Schaffhausen 1993 (Katalog des Museums zu Allerheiligen Schaffhausen), S. 107. Zur Entstehungsgeschichte der beiden Büsten s. ebd., S. 104-114 (Abb. des Goethe-Porträts S. 105).

⁸⁴ Kanz (Anm. 5), S. 192.

Altherthums«⁸⁵ galt. Während seines Romaufenthalts muss Dannecker bei seinem Freund Trippel die Büste Goethes gesehen haben, wie die formalen Parallelen zwischen den Gewandbüsten der beiden Dichter – derselbe Typus, nahezu dieselbe Größe und in der Kopfwendung dialogisch aufeinander bezogen – nahelegen.⁸⁶ Hat aber nun der Bildhauer diese Porträtlösung vorgeschlagen oder wurde er von Schiller darum gebeten? Selbst wenn sich nicht klären lässt, wie die Entscheidung zustande kam – eindeutig ist Schillers Einverständnis mit einer Darstellungsform, die ihn in der Tradition des Herrscherporträts nach dem Vorbild des älteren Goethe als Dichtergott inszenierte.

Eine »Entrückung zum Übermenschlichen«⁸⁷ hat allerdings weder Schiller noch Dannecker mit diesem Bildnis beabsichtigt; von Apotheose sprach der Bildhauer erst, nachdem er von Schillers Tod erfahren hatte.⁸⁸ Abgesehen davon, dass die Büste in Lebensgröße ausgeführt wurde, widerspricht insbesondere die Gesichtsbildung bei Dannecker einer unterstellten Vergöttlichung. Denn hier finden sich alle wesentlichen Details der Schillerschen Physiognomie, die zum Teil und in je unterschiedlich starker Stilisierung auch bei Kirschner, Graff und Ludovike Simanowiz, vor allem aber bei Schillers Totenmaske zu beobachten sind: die hohe, weite Stirn über eng zusammenstehenden, fast waagerechten Brauen, die eher kleinen, tief liegenden Augen, eine scharf gebogene, dünne Nase und schließlich die deutlich vorgeschobene Unterlippe. Gerade im Vergleich zu Trippels Goethe-Porträt, das in einer etwas schwerfälligen Idealisierung erstarrt, wird deutlich, dass in Danneckers antikisierender Auffassung trotz aller ins Ebenmäßige zielenden Glättung zugleich das überraschend naturgetreue Bild eines Individuums festgehalten worden ist.

Zum Ergebnis der Trippelschen Porträtkunst hatte Goethe bemerkt: »Meine Büste ist sehr gut geraten; jedermann ist damit zufrieden. Gewiß ist sie in einem schönen und edlen Stil gearbeitet, und ich habe nichts dagegen, daß die Idee, als hätte ich so ausgesehen, in der Welt bleibt.«⁸⁹ Da nun auch Schiller sich in eben jenem von Goethe bereits besetzten apolli-

⁸⁵ Zit. nach: Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, hrsg. v. Adolf H. Borbein u. a., Mainz 2006, Textband S. 780; s. dazu im Katalogband Nr. 295 (mit Abb.).

⁸⁶ Vgl. von Holst, *Dannecker* (Anm. 81), S. 210.

⁸⁷ Kanz (Anm. 5), S. 112; Kanz (ebd., S. 108) sieht die Gewandbüste als einen entscheidenden Schritt in der Entwicklung vom »beseelten Individualporträt« (Graff) zum »unähnlichen Idealporträt« (J. F. A. Tischbein).

⁸⁸ S. von Holst, *Dannecker* (Anm. 81), S. 294.

⁸⁹ *Italienische Reise*, Eintrag vom 12.9.1787, zit. nach Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Richter u. a., Bd. 15, München 1992, S. 480.

nischen Habitus porträtieren ließ,⁹⁰ ist durchaus anzunehmen, dass es ihm dabei nicht zuletzt darum gegangen ist, gegenüber der in Trippels Büste formulierten Vorrangstellung den eigenen Anspruch zu behaupten – fast so, als solle es wenn schon, dann doch zumindest diese beiden Dichturfürsten in deutschen Landen geben. Zugleich erinnert der spiegelbildliche Bezug zwischen den Gewandbüsten auffallend an Schillers früheste Porträtunternehmung, die Radierung von Friedrich Kirschner, mit der der junge Dichter, wie es scheint, schon damals sich an einem bereits existierenden Goethe-Porträt messen, diesem gleichberechtigt gegenüber treten wollte.

Seit Jahren hatte Schiller versucht, die geradezu abweisende Zurückhaltung des Älteren zu überwinden und »in ein näheres Verhältniß« zu [ihm] zu treten, als zwischen dem Geist des Schriftstellers und seinem aufmerksamsten Leser möglich ist.«⁹¹ Ausgerechnet in dem Augenblick jedoch, in dem Danneckers Schiller-Porträt wie eine offene Konkurrenzansage oder doch zumindest wie eine konkurrierende Antwort auf Trippels Goethe-Porträt entsteht – ausgerechnet in diesem Augenblick beginnt die Freundschaft zwischen den beiden Dichtern. Nachdem Schiller seine Annäherungsversuche zunächst aufgegeben, nach langer Pause Goethe dann aber doch im Juni 1794 zur Mitarbeit an seinem neuen Zeitschriftenprojekt der *Horen* eingeladen hatte, kam es in Jena am 20. Juli zu jener legendären Begegnung, der Goethe später unter dem Titel *Glückliches Ereigniß* ein kleines literarisches Denkmal gesetzt hat.⁹²

Liest man das Simanowizsche Schiller-Porträt als Neubestimmung des modernen Dichters im Verhältnis zu Homer und damit zur Antike, müsste Danneckers antikisierende Gewandbüste dazu eigentlich als Widerspruch erscheinen. Doch weder der Bildhauer selbst noch Schiller haben dies so gesehen. Dannecker etwa hielt wenige Monate nach Schillers Tod (im Zusammenhang mit der Hermen-, jedoch ebenso zutreffend für die sie bedingende Gewandbüste) ausdrücklich fest, dass die Wendung des Kopfes, »wenn sie nach dem antiken Sinne angesehen würde«, durchaus zu kritisieren sei: »allein, daran liegt mir nichts, Schiller muß Bewegung haben und nicht wie ein kalter Philosoph gerade aussehen. Er hat etwas adlermäßiges, dessen Bewegungen immer stark sind.«⁹³ Trotz antikisierender Ikonographie und Idealisierung ging es Dannecker – wie gerade auch im Vergleich zur Trippelschen Goethe-Büste deutlich wird – also vorrangig um die Wiedergabe eines individuellen Charakters. Entsprechend betonte der

⁹⁰ Als Dichtergott war Goethe erstmals 1785 in einem Relief von Johann Peter Melchior dargestellt worden, s. Schulte-Strathaus (Anm. 2), Tafel 24.

⁹¹ Brief an Goethe vom 31.8.1794, in: NA, Bd. 27, S. 32.

⁹² S. dazu Norbert Oellers, in: Gellhaus/Oellers (Anm. 1), S. 207ff.

⁹³ Brief an Wilhelm von Wolzogen vom 14.10.1805, in: Spemann (Anm. 58), Anhang, S. 65.

Bildhauer denn auch wiederholt, dass er »streng nach der Natur«⁹⁴ gearbeitet habe.

Auch für Schiller war mit Danneckers Bildnis ein Werk entstanden, das seine Eigenständigkeit zu behaupten wusste und nicht mehr »Gleichniße aus dem Homerus betete«,⁹⁵ wie Winckelmann noch sein eigenes Verhältnis zur Antike umschrieben hatte. Antike Kunstwerke waren für Schiller »Muster des Vollkommenen«,⁹⁶ wobei es ihm weniger um das künstlerische Wie als um ihre Funktion als »Darstellungs-Muster für seine eigenen poetischen Darstellungen« ging. Deshalb konnte er in seinem bereits erwähnten Dankschreiben vom 5. Oktober 1794 an den Schöpfer seiner Büste beglückt vermelden: »Wer sie noch gesehen, der bekennt, daß ihm noch nichts so ausgeführtes, so vollendetes von Sculptur vorgekommen ist. Ich selbst habe einige Abgüße von Antiken in meinem Zimmer stehen, die ich seitdem nicht mehr ansehen mag.«⁹⁷

Schiller konnte sich deshalb aber auch zum Zweck der eigenen Positionierung in der literarischen Welt seiner Zeit im ikonographischen Gewand des Apoll von Belvedere porträtieren lassen, ohne je auf den Gedanken zu kommen, ein Dichtergott zu sein.

ZUM PORTRÄTVERSTÄNDNIS DES DICHTERS

Über das wohl erste, von ihm selbst in Auftrag gegebene Porträt, die um 1782 entstandene Radierung des Ludwigsburger Malers Friedrich Kirschner, urteilte Schiller: Sie »ist finster wie die Ewigkeit, und der Kupferstecher hat mir fünfzehn Jahre mehr auf die Rechnung gesetzt, als ich mich erinnere, gelebt zu haben«.⁹⁸ Ansonsten scheint er jedoch mit der Wiedergabe seiner äußeren Erscheinung einig gewesen zu sein. Zu seinem zweiten Porträtauftrag, zu Graffs vier Jahre später begonnenem Gemälde, sind dagegen keine direkten Äußerungen des Dichters bekannt. Seine Frau Charlotte war »nicht ganz mit dem Bild zufrieden«,⁹⁹ da sie fand, dass es

⁹⁴ Brief an Wilhelm von Wolzogen vom 12.3.1806, in: ebd., S. 68.

⁹⁵ Winckelmann an Heinrich Füssli, Brief vom 22.9.1764, in: Briefe von Johann Joachim Winckelmann, hrsg. v. Walter Rehm u. Hans Diepolder, Bd. 3, Berlin 1952-1957, S. 55.

⁹⁶ Dies und das folgende Zitat: Norbert Oellers, Schiller und die Bildende Kunst, in: *Il Primato dell'Occhio. Poesie e pittura nell'età di Goethe*, hrsg. v. Emilio Bonfatti u. Maria Francelli, Rom 1997, S. 150.

⁹⁷ Brief vom 5.10.1794, in: NA, Bd. 26, S. 63.

⁹⁸ Brief an Körner vom 10./22.2.1785, in: NA, Bd. 23, S. 179.

⁹⁹ Dies und die folgende Zitatstelle aus ihrem Brief an Bartholomäus Ludwig Fischenich vom 9.10.1793, in: NA, Bd. 26, S. 778.

zwar schöner sei, ihr Mann aber doch »mehr Geist noch in seiner Physiognomie« habe. Auch Körners Schwägerin, die Malerin Dorothea Stock, die auf Schillers Wunsch das Graffsche Gemälde für ihn kopierte, hatte es nie »ganz frappant«¹⁰⁰ gehalten. Die von Johann Gotthard Müller im Detail deutlich differenzierter gestochene – von Graff auch prompt als in »manche(m) besser [...] als im Gemählde«¹⁰¹ befundene – Version des Porträts wurde dann aber nicht nur von Familie und Freunden des Dichters als äußerst gut getroffen bzw. als »ähnlich, und mehr, als sich unter diesen Umständen erwarten ließ, getreu«¹⁰² gelobt. Auch Schiller selbst meinte anerkennend: »Zur völligen Aehnlichkeit fehlt freilich noch viel, doch ist ziemlich viel davon erreicht«.¹⁰³ Über Ludovike Simanowiz' Ende 1793 im Entstehen befindliches Porträt berichtete die jüngste der Schiller-Schwestern, Christiane, es sei »schon so ähnlich, daß es gar auffallend gut ist«.¹⁰⁴ Von Schiller dagegen sind – abgesehen von allgemein wertschätzenden Formulierungen¹⁰⁵ – weder aus jener noch aus späterer Zeit Äußerungen in dieser Hinsicht erhalten. Dabei war er durchaus auch mit diesem Werk zufrieden, wie unter anderem der umgehend erfolgte Auftrag für das Bildnis seiner Frau unterstreicht. Danneckers Gewandbüste schließlich hielten nicht nur Schillers Eltern für »ganz vorzüglich getroffen«.¹⁰⁶ Auch der Dichter war, und zwar mit Beginn der ersten Modellsitzungen,¹⁰⁷ regelrecht von ihr begeistert. Nachdem das sehnlichst erwartete Werk im Herbst 1794 endlich in Jena eingetroffen war, schrieb er dem Bildhauer überschwänglich:

ich kann Dir nicht genug für die Freude danken, lieber Freund, die Du mir damit gemacht hast. Ganze Stunden könnte ich davor stehen, und würde immer neue Schönheiten an dießer Arbeit entdecken. Wer sie noch gesehen, der bekennt, daß ihm noch nichts so ausgeführtes, so vollendetes von Sculptur vorgekommen ist.¹⁰⁸

¹⁰⁰ Brief an Charlotte Schiller vom 16.3.1795, in: Charlotte von Schiller und ihre Freunde, hrsg. v. Ludwig Urlichs, Bd. 3, Stuttgart 1865, S. 17.

¹⁰¹ Körner an Schiller im Brief vom 17.6.1794, in: NA, Bd. 35, S. 21.

¹⁰² So Schiller über entsprechende Reaktionen in seinem Brief an den Verleger Frauenholz vom 26.5.1794, in: NA, Bd. 27, S. 5 (das Porträt hatte Graff ohne sein Modell erst nach fünf Jahren vollendet). S. etwa auch den Brief der Schwester Christophine an Schiller vom 22.7.1794, in: NA, Bd. 32, S. 33.

¹⁰³ Brief an Körner vom 12.6.1794, in: NA, Bd. 27, S. 12.

¹⁰⁴ Brief an Christophine Reinwald vom 12.12.1793, zit. nach Fiege (Anm. 4), S. 42.

¹⁰⁵ S. seinen Brief an die Künstlerin vom 22.6.1794, in: NA, Bd. 27, S. 17.

¹⁰⁶ Brief der Mutter an Schiller vom 30.3.1795, in: NA, Bd. 35, S. 180.

¹⁰⁷ S. Brief an Körner vom 17.3.1794, in: NA, Bd. 26, S. 349.

¹⁰⁸ Brief vom 5.10.1794, in: NA, Bd. 26, S. 63.

Auch Körner berichtete er umgehend von Danneckers »Meisterstück«, dessen »Wahrheit und große Kunst der Ausführung« jeden in Erstaunen versetze, der es sehe.¹⁰⁹

Auffallend und von entscheidender Bedeutung für Schillers Porträtverständnis ist, dass der Dichter hier nicht länger von Ähnlichkeit, sondern – wie später dann auch Goethe¹¹⁰ – erstmals von »Wahrheit« spricht. Mit dieser Unterscheidung zwischen einer *ähnlichen*, das heißt einer naturgetreuen, primär der äußeren Erscheinung verpflichteten Wiedergabe des Modells, und einer auf dessen tieferen Charakter, auf dessen innerstes Wesen zielenden *Wahrhaftigkeit* benannte Schiller die beiden Pole, zwischen denen sich die theoretischen Äußerungen zur Gattung des Porträts im 18. Jahrhundert bewegten.¹¹¹ Im Zusammenhang mit seinen kunsttheoretischen Studien der frühen 1790er Jahre hatte sich der Dichter intensiv auch mit Fragen der Porträtgestaltung auseinandergesetzt. Dies zeigt insbesondere sein im November 1793 verfasster Brief an den schleswig-holsteinischen Erbprinzen Friedrich Christian von Augustenburg, dem Schiller die bereits erwähnte Pension und damit auch die finanziellen Voraussetzungen verdankte, sich zweifach porträtieren zu lassen. Kurz vor der Entstehung von Büste und Gemälde schrieb nun Schiller:

Baggesen [der dänische Schriftsteller] hat mir Ew. Durchlaucht gerade so geschildert, wie Graff in Dresden [das Porträt des Prinzen hatte Schiller 1792 dort gesehen] und jeder gute Bildnißmahler portraitiert. Er hat Ihnen keine fremde Züge geliehen, und dis allein nenne ich ein Gemählde schmeicheln; er hat bloß die Ihrigen idealisirt, und der Zeichnung, die er mir von Ihnen machte, durch den Ausdruck seiner Empfindungen ein erhöheteres Kolorit gegeben. Einen Charakter verschönern und einen Charakter idealisiren sind mir aber zwey ganz verschiedene Dinge. Dieses letzte kann nur der vortrefliche Künstler; jenes ist der gewöhnliche Behelf des mittelmäßigen. Jeder individuelle Menschenkarakter ist wieder seine eigene Gattung, und die augenblicklichen Erscheinungsweisen sind nur verschiedene Arten dieser Gattung. Diese augenblicklichen Erscheinungsweisen sind zum Theil zufällig, weil äußere vorübergehende Umstände darauf Einfluß haben, und weil sie nicht vom Charakter allein ausgehen, so können sie auch kein treues Bild desselben seyn. Um dieses treue Bild zu erhalten, muß man das Innere und Bleibende, was ihnen zum Grund liegt, von dem Zufälligen abzusondern wissen, man muß die Gattung oder das Generische dieser Indi-

¹⁰⁹ Brief vom 9.10.1794, In: NA, Bd. 26, S. 65.

¹¹⁰ Goethe an Schiller, Brief vom 30./31.8. u. 4.9.1797, in: NA, Bd. 37, S. 117.

¹¹¹ S. Kanz (Anm. 5), S. 59-120.

vidualität aufsuchen, und das nenne ich ein Portrait idealisiren. Die Eigenthümlichkeit eines Karakters verliert bey dieser Operation nicht nur gar nichts, sondern sie kann nur auf diesem einzigen Wege gefunden werden; denn weil man nur das Zufällige und was von aussen kommt davon abgezogen hat, und so muß das Innere und Bleibende desto reiner zurückbleiben. Freilich wird ein, auf diese Art entworfenes, Bild dem Original in keinem einzigen Momente vollkommen gleichen, aber es wird ihm im Ganzen desto treuer seyn.¹¹²

Nach Schiller, dessen Ausführungen vor allem auf den entsprechenden Passagen in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* basieren,¹¹³ zeichnet ein überzeugendes Porträt und damit einen guten Porträtisten nicht die geschönte, sondern die idealisierte Wiedergabe des Modells aus. Eine solche kann allerdings nur gelingen, wenn der Porträtist »die Seele in der Materie zu sehen«¹¹⁴ vermag, wenn er ein »wahrer Seelenmahler« ist. Nur in dieser Hinsicht, nämlich als zentrales Mittel der Erkenntnis und der Wiedergabe des Eigentlichen, kann die Idealisierung des Naturgegebenen legitim, kann der Künstler »in den Verhältnissen der Theile bisweilen etwas verbessern [...]«; wenn nur dadurch der wahre Geist der Physiognomie [...] nicht verletzt wird.«¹¹⁵ Der skizzierte Prozess der Idealisierung sollte also darauf gerichtet sein, im jeweils Individuellen das diesem unveränderlich Zugehörige, das diesem Wesenhafte zu erspüren und zu vermitteln.

Hintergrund dieser Auffassung und zugleich Voraussetzung für die enorme Aufwertung der Gattung des Porträts im 18. Jahrhundert war das im Zuge der Aufklärung ins Zentrum gerückte Interesse am Individuum, dessen Physiognomie man zu deuten und dessen Psyche man zu ergründen suchte. Der Mensch als Ebenbild Gottes, insbesondere der Kopf bzw. das menschliche Antlitz als Spiegel der Seele, die ihrerseits als Verkörperung des Göttlichen im Menschen betrachtet wurde – unter diesem Vorzeichen entwickelte sich der menschliche Körper zum würdigsten Gegenstand der Kunst. Zugleich wurde die Porträtkunst zur »natürlichsten, menschlichsten, edelsten, nützlichsten Kunst«, allerdings aber auch zur »schwersten«, wie Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten* schrieb.¹¹⁶

¹¹² Brief vom 11.11.1793, in: NA, Bd. 26, S. 296f.

¹¹³ Sulzer (Anm. 37), Bd. 2, S. 718-723.

¹¹⁴ Diese und die folgende Zitatstelle Sulzer (Anm. 37), Bd. 2, S. 719.

¹¹⁵ Sulzer (Anm. 37), Bd. 2, S. 722.

¹¹⁶ Lavater (Anm. 71), Zweyter Versuch (1776), IX. Fragment, S. 78; diese Einschätzung wurde von Lavater zwar im Zusammenhang mit der Malerei geäußert, kann aber auch allge-

Über die Jahrhunderte ist das Bildnis immer wieder eine zentrale künstlerische Aufgabe gewesen und die Kluft zwischen tatsächlicher Bedeutung und kunsttheoretischer Wertschätzung zum Teil erstaunlich groß. Ohne auf die komplexe Geschichte des Porträts und die jeweiligen Unterschiede im Bereich von Malerei und Plastik einzugehen, sei hier nur so viel angedeutet: In erster Linie wurde die Aufgabe des Porträts in der Darstellung einer bildwürdigen Person gesehen, wobei die jeweilige, zeitbedingte Inszenierungsabsicht deren Erscheinungsbild maßgeblich beeinflusste. So galt etwa der Renaissance ein Bildnis »als ›authentisch‹ und ›wahr‹, wenn die inhaltliche Botschaft ihre überzeugendste Form gefunden hatte«,¹¹⁷ weshalb eine naturgetreue Wiedergabe der darzustellenden Person kein vorrangiges Kriterium war. Dazu kam, dass man das gemalte oder plastische Ebenbild lange Zeit als bloße Wiedergabe der Natur betrachtete und wenig schätzte, da es sich nur handwerklichem Können und nicht künstlerischer Erfindungskraft verdanke. In diesem Zusammenhang wurde immer wieder das Verhältnis von naturgetreuer Wiedergabe und Idealisierung im Dienste einer höheren Idee diskutiert, so auch verstärkt seit dem späten 17. Jahrhundert. Noch im frühen 18. Jahrhundert war die Gattung des Porträts dem Historienbild eindeutig nach- bzw. untergeordnet. Es wurde behauptet, dass das Porträt nicht als Darstellungsmodus religiöser, mythologischer oder historischer Ereignisse funktioniere und folglich keine solcherart als allgemein vorbildlich definierten, ethischen Werte vermitteln könne. Mit der Hinwendung zur individuellen Psyche erfuhr das Porträt jedoch einen entscheidenden Bedeutungszuwachs. Hatte das Bildnis bisher der Verewigung einer verdienstvollen Persönlichkeit nach einem fest vorgegebenen Gestaltungskanon gedient, wurde es nun, wie die Historie, als Träger allgemeiner Werte und Normen verstanden. Aufgrund der ihm zugeschriebenen ethischen Wirkungsmacht konnte jetzt also auch das Bildnis als Mittel ästhetischer Erziehung eingesetzt werden. Um aber das Porträt der bis dahin ranghöchsten Gattung gleichstellen zu können, musste nach Möglichkeiten einer Synthese von Porträt und Historie gesucht werden. In der Folge war deshalb mit Historie

eine individuelle Situation des Dargestellten gemeint, die trotz ihrer repräsentativen Aussage oder Anspielung auf historische Vorbilder dem individualistischen Streben der Zeit Rechnung trug in der Darstellung

mein verstanden werden. S. auch Anette Brunner, *Das bedeutende Auge. Aspekte der Augen- und Blickdarstellung im Bildnis der Goethe-Zeit*, Münster 2003, S. 33-37.

¹¹⁷ Michael Brunner, *Bildnis und Physiognomik. Dante und Beethoven als Fallbeispiele*, in: ders. (Hrsg.), *Dürer – van Dyck – Warhol. Das inszenierte Porträt*, Petersberg 2007 (Katalog der Städtischen Galerie Überlingen), S. 28.

des für die abgebildete Person ›fruchtbarsten Moments‹. Die persönliche Leistung des Dargestellten wurde nun vorbildhaft und sollte wie die Historie allgemeine Werte vermitteln.¹¹⁸

Das bedeutete letztlich aber auch, dass, wer sich porträtieren ließ, von der Vor- und Leitbildfunktion der eigenen Person überzeugt sein musste.

Die Annäherung des Porträts an die Historie durch ikonographische Zitate, typusbezogene und auch stilistische Verweise bei gleichzeitiger Betonung der jeweiligen Individualität – ein Prozess, der gleichbedeutend war mit einer entsprechenden Auflösung tradierter Darstellungs- und Bedeutungsnormen – ist auch für die Schiller-Porträts von Kirschner, Graff, Simanowiz und Dannecker die entscheidende Voraussetzung gewesen.¹¹⁹ Am deutlichsten hat dabei Dannecker das äußere Erscheinungsbild des Dichters überhöht, um über die Idealisierung der Gesichtszüge sowie eine apollinisch-antikisierende Inszenierung im realen Abbild das aufscheinen zu lassen, was ihm als wesenhaft erschienen sein muss: freier Wille, Unabhängigkeit, geistige Größe und Strahlkraft.¹²⁰ Nicht das kleinste Anzeichen von Krankheit oder Leiden ist zu erkennen. Dem Zufall und Augenblick unterworfen und damit nicht zum eigentlichen Charakter gehörig, wäre dies als Ablenkung vom innersten Kern des durch sein Werk vorbildhaft gewordenen Dichters und dessen überzeitlicher Bedeutung gewertet worden. Selbst Simanowiz, deren Porträt den geringsten Grad an Idealisierung aufweist, verzichtete auf entsprechende Hinweise, obgleich sie entschieden die Auffassung vertrat, dass ein Maler »sich an die Natur halten«¹²¹ müsse, »wenn er etwas Tüchtiges leisten will« und »Phantasiebilder« ihr weniger gefielen, auch wenn sie »noch so ideal hingestellt« seien.

Danneckers Idealisierung von Schillers Gesichtszügen bezog sich auf den belvederischen Apoll, auf die tradierte Ikonographie Alexander des

¹¹⁸ Kluxen (Anm. 30), S. 49f. u. S. 75, s. a. Bleyl (Anm. 45), S. 77ff., Brunner, *Auge* (Anm. 116), S. 38ff. sowie Kanz (Anm. 5), S. 105f.

¹¹⁹ Zu fragen wäre, inwieweit diese Porträts auch unter dem Aspekt von Lessings oben erwähntem »fruchtbarem Moment« zu sehen sind (s. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Werke*, hrsg. v. Heribert Göpfert, Bd. 6, 1. Tl., III, München 1974, S.25).

¹²⁰ Vgl. Fahrner (Anm. 3), S. 77, der im Zusammenhang mit der apollinischen Ikonographie der Büste schreibt: »Genialische Inspiration floß dem dergestalt göttlich ausgezeichneten Dichter nicht mehr über ein von außen einwirkendes Prinzip zu [...], sondern kraft seiner künstlerischen Teilhabe am Göttlichen war sie vielmehr Konstitutivum seines eigens-ten Wesens.«

¹²¹ Diese und die folgenden Zitatstellen aus Ludovike Simanowiz' Brief an Regine Voßler vom 20.2.1809, zit. nach: Friederike Klaißer, Ludovike. Ein Lebensbild für christliche Mütter und Töchter von der Herausgeberin des Christbaums, 2. Aufl., Stuttgart 1850, S. 399.

Großen – und wohl auch auf Dante Alighieris fiktives Porträt, für das »die große, hakenförmig gekrümmte Nase, die hervortretenden Backen- und Kieferknochen, die leicht vorstehende Unterlippe [...], die tiefliegenden Augen und der nachdenkliche Blick«¹²² charakteristisch geworden sind. Besonders deutlich zeigt sich dieser Zusammenhang im Vergleich mit Danneckers 1796 geschaffenen Porträtmedaillon des Dichters, auf dem – erstmals in der Schiller-Ikonographie überhaupt – auch der Lorbeerkranz des Poeta laureatus zu erkennen ist.¹²³ Dennoch bedurfte es konkreter Anhaltspunkte in der realen Erscheinung des Dargestellten, um eine solche Idealisierung nicht der Lächerlichkeit preiszugeben. Bei Schiller war dies etwa die kräftig »gebogene Nase«, die »beynah wie eine hippokratische [d. h. spitze] Nase«¹²⁴ aussah, also die herrscherliche, kühne Adlernase, während für Goethe die großen Augen sprichwörtlich und dementsprechend als »Hort des Ausdrucks außerordentlicher Kräfte« hervorgehoben wurden.¹²⁵

Die entschiedene Idealisierung des Dichters im Porträt sollte ihn als den Schöpfer seines Werkes legitimieren, wie umgekehrt dessen Werk durch sein Porträt beglaubigt werden sollte, da eine rasch wachsende bürgerliche Öffentlichkeit im Bild des Autors die in seinem Werk vertretenen Werte und Normen überprüfen wollte. Auf genau diesen Zusammenhang verwies Dannecker im Begleitbrief seiner Büste und benannte damit die zentrale Wirkungsabsicht, die Schiller mit seinen Porträts verband:

Ich muß Dir aber auch sagen daß Dein Bild einen unbegreiflichen Eindruck in die Menschen macht: die Dich gesehen, finden es vollkommen ähnlich, die Dich nur aus Deinen Schriften kennen, finden in diesem Bild *mehr als ihr Ideal* [sic] sich schaffen konnte.¹²⁶

Gerade weil im Verlauf des 18. Jahrhundert porträtiert wurde, wer aufgrund persönlicher Verdienste und nicht wie bisher aufgrund einer Standeszugehörigkeit bildwürdig geworden war, behauptete Schiller auch in

¹²² Brunner, Bildnis (Anm. 117), S. 31, Abb. S. 26-31.

¹²³ Abb. in: von Holst, Dannecker (Anm. 81), S. 230; meist wird auch Dante mit dem Lorbeer des Poeta laureatus dargestellt.

¹²⁴ Beide Zitatstellen aus Georg Friedrich Scharffensteins Beschreibung des einstigen Karlsruhulen-Freundes im Brief an Dannecker vom 3.3.1809, zit. nach: Spemann (Anm. 58), Anhang, S. 46.

¹²⁵ Zitat: Brunner, Auge (Anm. 116), S. 141; im zugehörigen Kapitel »Das betonte Auge und der intensive Blick als Ausdruck der Deifikation des Genies« (S. 131-146) taucht Schiller bezeichnenderweise kein einziges Mal auf. Nur bei Graff (und noch einmal verstärkt in Johann Heinrich Lips' Stich nach Graff) ist die Form von Schillers Augen in dieser Absicht vergrößert worden; Abb. s. Fahrner (Anm. 3), S. 108.

¹²⁶ Brief vom 22.9.1794, in: NA, Bd.35, S. 63.

seinen Porträts den Anspruch, zu den seine Zeit prägenden Dichtern und Denkern, zu den »Identifikationsfiguren der Bürgerlichkeit«¹²⁷ zu gehören. Deshalb, und nicht nur aus handfesten Interessen mit Blick auf den literarischen Markt, sollte etwa auch Danneckers Gewandbüste nicht nur in Abgüssen für einige wenige, sondern, wie zuvor das Graffsche Gemälde, in einem Nachstich von Johann Gotthard Müller in Umlauf gebracht werden.¹²⁸

Vor allen anderen Porträts muss Schiller Danneckers Gewandbüste als die endgültige, die wahre Formulierung seiner wesenhaften Existenz und damit als sein eigentliches »Ich« empfunden haben. Wie ungezwungen er sich zusammen mit dieser Bild gewordenen Idealvorstellung seiner selbst präsentierte, illustriert der Tagebucheintrag eines Besuchers vom 2. Mai 1798:

Von ein Viertel auf sieben bis halb acht war ich bei Hofrat Schiller allein. Er wohnt im Griesbachischen Hause. Das große Zimmer, worin er mich empfing, war mit Gemälden ... verziert; auch stand auf einem Postament eine schöne (vielleicht marmorne) Büste von ihm selbst. – – Interessantes Gespräch, ambulando, wie gewöhnlich: über Iffland – – Schröder – – Rousseaus Pygmalion (ein Stück, das auch er verwarf) – – Komödie der Neuern (seine Äußerung von der großen Schwierigkeit des Echkomischen, weil dazu ein Ideal gehöre & c., verstand ich nur halb).¹²⁹

DICHTER, DENKER, BÜRGER

Friedrich Schiller als Auftraggeber seiner Porträts: Mit den vorangegangenen Überlegungen zum Porträtverständnis des Dichters und den Bildnissen von Kirschner, Graff, Simanowiz und Dannecker sollte gezeigt werden, dass der Dichter sein Bild nicht nur in die Öffentlichkeit zu tragen, sondern auch maßgeblich für eine öffentliche Wahrnehmung zu inszenieren wusste.

Den jeweiligen Umständen und Möglichkeiten entsprechend entschied er sich selbstbewusst für gute, zum Teil berühmte Künstler und machte sich anspruchsvolle Bildkonventionen zunutze. Seinen erfolgreichen Auf-

¹²⁷ Kanz (Anm. 5), S. 24.

¹²⁸ S. Cotta an Schiller, Brief vom 29.10.1802 sowie Schiller an Cotta, Brief vom 7.1.1803, in: NA, Bd. 39, S. 334 bzw. Bd. 32, S. 2.

¹²⁹ Karl Simon Morgenstern, zit. nach: NA, Bd. 42, S. 240.

stieg vom skandalumwitterten Autor der *Räuber* bis zum anerkannten Dichter und Denker dokumentierte Schiller zunächst im Serienprodukt der Druckgraphik, im halbfigurigen, dann nahezu ganzfigurigen Gemälde und schließlich in der repräsentativsten Bildnisform, der Büste. Dabei wurde aus dem jugendlich-zugewandten ein erhaben-distanziertes Gegenüber, das letztlich bereits für eine entsprechende Präsentation im öffentlichen Raum konzipiert worden ist.¹³⁰

Die genannten Auftragswerke sind nicht nur aufschlussreich für Schiller als Person, sondern auch, mit Ausnahme der Kirschnerschen Radierung, entscheidender Bestandteil seiner Wirkungsgeschichte. Obgleich sich die Bildnisse von Graff, Simanowiz und Dannecker lange in Privatbesitz befunden haben, als solche zunächst also nicht unmittelbar für den öffentlichen Raum bestimmt gewesen sind,¹³¹ entwickelten sie sich durch ihre Verbreitung im Medium der Druckgraphik, durch Kopien und Abgüsse bald zu regelrechten »Schiller-Ikonen«. Zudem dienten die Originale teilweise schon im 18., dann aber vor allem im 19. und frühen 20. Jahrhundert direkt oder indirekt anderen Künstlern als Vorlage für gestochene, gemalte oder plastische Porträtvarianten. Selbst Dannecker griff wiederholt auf seine Gewandbüste zurück, und zwar nicht nur für das 1796 entstandene Reliefmedaillon, sondern ebenso für die im selben Jahr begonnene Marmorbüste und schließlich insbesondere für seine unmittelbar nach Schillers Tod geschaffene Herme.¹³²

Ein wesentliches Charakteristikum der Schiller-Porträts von Kirschner und Graff, Simanowiz und Dannecker ist ihre ikonographische Ausgestaltung und der große Einfluss, den der Dichter in dieser Hinsicht nahm. Ermöglicht wurde die individuelle Aneignung bzw. Umwandlung bis noch vor kurzem streng normierter Darstellungsmuster durch die beschriebene Annäherung von Bildnis und Historie, eine Entwicklung, die schließlich endgültig »die »objektive« Wahrheit des Decorums durch die »subjektive« Wahrheit des Geschmacks«¹³³ ersetzte.

¹³⁰ Es ist ein entscheidender Unterschied, ob eine Druckgraphik veröffentlicht, aber im privaten Umfeld gezeigt – oder ob eine Büste im öffentlichen Bereich aufgestellt wird.

¹³¹ Alle drei Porträts sind erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts in öffentliche Sammlungen übergegangen; zuletzt gelangte das Porträt von Simanowiz 1890 in das Marbacher Geburtshaus. Heute befindet sich die Gewandbüste aus Schillers Besitz in den Kunstsammlungen der Klassik Stiftung Weimar (zumindest geht man davon aus, dass das vorhandene Exemplar mit dieser identisch ist), das Graffsche Porträt im Museum zur Dresdner Frühromantik und Simanowiz' Porträt im Deutschen Literaturarchiv Marbach.

¹³² Abb. s. von Holst, Dannecker (Anm. 81), S. 228, 230 u. 282.

¹³³ Kluxen (Anm. 30), S. 78.

Die vielgestaltige inhaltliche Anverwandlung der Schillerschen Porträts war allerdings ebenso wenig vorauszusehen wie ihr enormer Wirkungsradius. Dabei wurde die jeweilige Aussageabsicht des Dichters jedoch nivelliert und konkretisiert, das heißt vor allem im Sinne des bürgerlichen Geisteshelden abgewandelt und so ihres ursprünglichen Gehalts beraubt – ein Prozess, der sich bereits gegen 1800 abzuzeichnen begann und noch immer kein Ende gefunden hat.¹³⁴ Kirschners Profilstich war, wie erwähnt, schon bald nach seinem Erscheinen wieder in der Versenkung verschwunden.¹³⁵ Die Bildnisse von Graff und Simanowiz dagegen wurden unzählige Male teils vollständig, teils ausschnitthaft reproduziert, variiert und amalgamiert, wobei die Danneckersche Porträtauffassung bald vielfach Pate stand. Schon für die druckgraphische Umsetzung der Graffschen Vorlage war die Bildaussage des Gemäldes präzisiert worden, indem eine neu hinzugefügte Rahmung mit ihren attributiven Zierelementen Trompete, Lorbeer, Eichenlaub und Schreibfeder nicht nur auf den ewigen Ruhm des für seine Verdienste zu Würdigenden, sondern vor allem auf dessen Profession als Schriftsteller verwies. An Schillers Tabaksdose scheint zu diesem Zeitpunkt allerdings noch niemand Anstoß genommen zu haben.¹³⁶ Erst später wurde sie durch Schreibzeug und Papier oder ein Exemplar des Don Karlos' ersetzt; mitunter gab man dem Dichter auch ein Schreibwerkzeug, ein Buch oder gar einige seiner Verse in die Hand. Von Simanowiz' Gemälde wurde in erster Linie der leicht geneigte Kopf aufgegriffen, wodurch dessen nachdenklicher Ausdruck eine Akzentuierung ins Leidend-Melancholische erfuhr.¹³⁷ Ganzfigurig setzte man den Dichter in einem Arbeitszimmer an den Schreibtisch oder auch ins Freie unter einen Baum. Der ursprüngliche Bezug zur Antike wurde dagegen fast durchweg ausge-

¹³⁴ Über das bei Fahrner (Anm. 3) zusammengetragene Material hinaus finden sich zahlreiche weitere Beispiele u. a. in den Kunstsammlungen des Deutschen Literaturarchivs Marbach.

¹³⁵ Daran mag der Autor selbst, der sich möglicherweise nicht auf sein Erstlingswerk *Die Räuber* reduziert sehen wollte, nicht ganz unschuldig gewesen sein (vgl. Fahrner [Anm. 3], S. 49).

¹³⁶ So hielt der bereits erwähnte dänische Schriftsteller Jens Baggesen, nachdem er Graff 1790 besucht und das Porträt gesehen hatte, diesbezüglich zustimmend fest, dass diesem »sprechende(n) Bild [...] nur das Schnupftuch zur vollkommensten Täuschung« fehle; zit. nach: Schillers Persönlichkeit. Urtheile der Zeitgenossen und Documente, hrsg. v. Max Hecker u. Julius Petersen, Bd. 2, Weimar 1904-1909, S. 184.

¹³⁷ Erstaunlicherweise scheint Schillers Schwägerin Caroline von Wolzogen diese Ausschnittkopie bzw. deren Vorlage, eine anonymes Pastell, für das eigentliche Porträt der Simanowiz gehalten zu haben, da sie in ihrer Schiller-Biographie das in Griesbachschem Besitz befindliche Porträt (und damit die Pastellkopie) neben der Danneckerschen Büste und Graffs Gemälde als das ähnlichste Bildnis des Dichters zitiert, s. dies., Schillers Leben, Stuttgart u. Tübingen 1830, S. 293.

blendet. Danneckers Gewandbüste schließlich wurde in den unterschiedlichsten Formaten reproduziert und ist bis heute zu erwerben.¹³⁸ Das Bild des Dichters als »Ikone des deutschen Idealismus«,¹³⁹ als Leitfigur der nationalen Bewegung hat dennoch nicht sie, sondern Danneckers 1805 geschaffene, später zur so genannten Kolossalbüste monumentalisierte Herme geprägt.¹⁴⁰

Dennoch bleibt: Die Schiller-Bildnisse von Kirchner, Graff, Simanowiz und Dannecker sind Ausdruck eines Lebensentwurfs, der die Freiheit des autonomen Schriftstellers unter den Bedingungen einer bürgerlichen Existenz und eines rasch wachsenden Literaturmarktes zu verwirklichen hoffte.¹⁴¹ Und sie verkörpern ein enormes Selbstbewusstsein, das die literarische und geistesgeschichtliche Bedeutung von Werk und Autor nicht nur in seiner Zeit, sondern auch für künftige Generationen dokumentieren wollte. Sie könnte fast ein wenig parvenühaft wirken, diese demonstrative Selbstdarstellung. In erster Linie ist sie jedoch der faszinierende Versuch eines Autors, das eigene Bild für Mit- und Nachwelt selbstbestimmt zu prägen.

¹³⁸ So etwa bei der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin.

¹³⁹ Davidis (Anm. 59), S. 11.

¹⁴⁰ Erst diese Herme wurde idolisiert. Danneckers Gewandbüste selbst ist noch keineswegs, wie Kanz (Anm. 5, S. 108) behauptet, das Ergebnis »einer überhöhenden Idolisierung«.

¹⁴¹ Dagegen ist Schillers Porträt weder bei Graff (so Druffner/Schallhorn [Anm. 1], S. 153) noch bei Simanowiz (so Scherzer [Anm. 65], S. 72) als Freundschaftsbild entstanden.