

TERESA BISCHOFF

»Ja, wer das zu einem Bilde
auffassen könnte!«

Das Brentano Porträt von Emilie Linder

Das bekannteste Porträt des Dichters Clemens Brentano verdanken wir Emilie Linder (Abb. 1). Die aus Basel stammende Malerin, Kunstsammlerin und Mäzenin, welche lange Zeit in München verbrachte und eine der engsten Vertrauten des Poeten gewesen ist, hat zwischen 1835 und 1837¹ das einzig repräsentative Altersbildnis des Dichters gemalt.² Das Werk befindet sich heute in der Münchner Benediktinerabtei St. Bonifaz, deren Abt Daniel Haneberg es Emilie Linder vermacht hat.³ Welch wichtige persönliche Bedeutung die Künstlerin diesem Porträt beimaß, offenbart der vorhergehende Aufbewahrungsort des Bildnisses. Es hing an der Wand ihres Schlafzimmers, inmitten einer kleinen Auswahl von Kunstwerken, die für sie höchsten Erinnerungswert besaßen.⁴

- 1 Hartwig Schultz und Bernhard Gajek datieren es um 1835, Bärbel Kovalevski um 1837. Verena Jent verweist auf einen leider undatierten Briefentwurf Brentanos an Apollonia Diepenbrock im Freien deutschen Hochstift (FDH Hs 10173), in dem dieser das Porträt erwähnt. Verena Jent, *Emilie Linder 1797-1867. Studien zur Biografie der Basler Kunstsammlerin und Freundin Clemens Brentanos*, Basel 1967, Anhang S. 27.
- 2 Emilie Linders Werk ist das aussagekräftigste Bildnis des alternden Dichters. Vermutlich wurde posthum danach auch eine Büste angefertigt. Der Künstler ist nicht überliefert. Siehe dazu: Bernhard Gajek: *Romantiker in Regensburg. Bilder aus dem literarischen Leben um 1800*, in: *Ausst. Kat.: 1803 – Wende in Europas Mitte. Vom feudalen zum bürgerlichen Zeitalter*, Regensburg 2003, S. 135-171, hier S. 163/586.
- 3 München Abtei St. Bonifaz, Öl auf Leinwand, 80 cm × 70 cm. Emilie Linder hatte vor, in München eine Schule für arme Mädchen zu gründen und wollte das Bild ursprünglich in diese Anstalt hängen. Jent: *Anhang*, a. a. O. (Anm. 1), S. 27.
- 4 »Neben dem Fenster hängt nun Klemens' Porträt.« Hermann Nestler, *Klemens Brentanos Lebensabend. Seine Regensburger und Münchner Zeit (1832-1842)*, Regensburg 1922, S. 42.



Abb. 1: Emilie Linder, Kreidezeichnung von Wilhelm Ahlborn, 1830/31, Hannover, Kestner-Museum.

Aus den überlieferten Darstellungen Clemens Brentanos ragt das von Emilie Linder gemalte Werk schon allein deshalb heraus, weil es das einzige Ölporträt ist, das den Dichter in seinen späteren Lebensjahren zeigt (Abb. 2). Entsprechend häufig wird es auf Ausstellungen⁵ präsentiert und findet als Illustration in der umfangreichen Brentano-Litera-

5 Zuletzt war das Porträt im Jahr 2008 in der Ausstellung »200 Jahre Kunstakademie München« zu sehen.

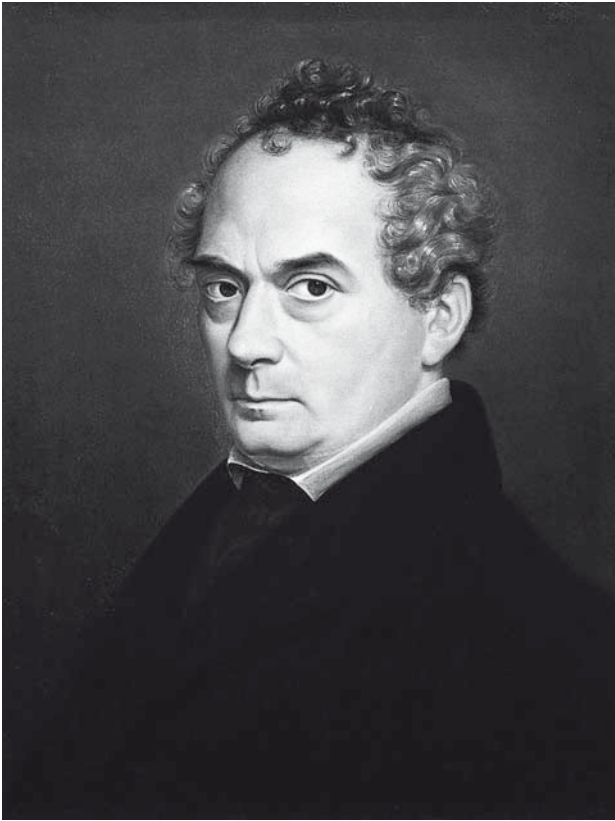


Abb. 2: Clemens Brentano, Ölgemälde von Emilie Linder, um 1835, München, Abtei St. Bonifaz.

tur Verwendung.⁶ Bis heute prägt es entscheidend das Bild des Künstlers.⁷ Die übrigen erhaltenen Darstellungen wurden meist in »schnellen« Techniken wie Bleistift oder Kohle gefertigt und zeigen vornehm-

6 Schon Johann Friedrich Böhmer berichtet über ein Buch, das Emilie Linders Bild als von Dondorf kopierten Steindruck enthielt. Johannes Janssen, Joh. Friedrich Böhmers Leben, Briefe und kleinere Schriften. 3 Bde., Freiburg i. B. 1868, hier: Bd. 1, S. 351.

7 Wobei jedoch betont werden muss, dass in den meisten Fällen die Schöpferin dieses Bildes nicht genannt wird.

lich Momentaufnahmen des Poeten, wie etwa eine als Radierung überlieferte Zeichnung von Ludwig Emil Grimm, die der Künstler in seinen Erinnerungen folgendermaßen beschreibt:

Den andern Tag brachte ich Papier mit, um ihn zu zeichnen. Er sagte: »Ich hab's allen abgeschlagen zu sitzen, dir will ich's aber tun.« Ich nahm ihn in Dreiviertelprofil, wie er in seinem Kittel an seinem Arbeitstisch zwischen Papieren und großen alten Büchern sitzt, rechts an seiner Seite ein Kruzifix. Links das Bild einer schönen Nonne, die einen Lilienstengel und ein Kruzifix in der Hand hält, ein schönes Ölbild, das immer bei ihm im Zimmer gehangen – im Hintergrund als Tapeten Szenen aus Gockel usw., in lauter Arabesken und Zieraten. Sein Bild war sehr ähnlich geworden und gefiel ihm sehr. »Ich sehe da«, sagte er, »wie ein echter Mystiker aus, aber das gefällt mir sehr.«⁸

Ein Vergleich mit Emilie Linders Porträt zeigt Grimms Hang zur Idealisierung und Verjüngung (Abb. 3). An einer realistischen Wiedergabe war ihm weniger gelegen denn an einem »mystifizierten« Abbild seines Freundes, das diesen in seiner von ihm gestalteten und ihn beeinflussenden Lebensumgebung zeigt,⁹ während Emilie Linder eine Darstellungsweise wählte, die sich in der Wegnahme sämtlicher Attribute ausschließlich auf das Gesicht konzentriert.

Einen ähnlich überzeitlichen Anspruch wie Emilie Linders Porträt kann nur die von Christian Friedrich Tieck angefertigte Büste erheben, die Brentano im Alter von 25 Jahren zeigt. Der Bildhauer und der Dichter waren sich im Frühsommer 1803 in Weimar begegnet, bereits im August war das Werk vollendet. Brentano bestimmte sein Abbild ursprünglich als Geschenk für seine Schwester Bettine. Weitere Gipsabgüsse wurden später für die Familien Grimm, Savigny und Schelling angefertigt.¹⁰ Auch Emilie Linder besaß ein Exemplar, das ihr Brentano persönlich geschenkt hatte. Wie aus einem Brief des Jahres 1834 hervor-

8 Zitiert nach: Ausst. Kat.: Clemens Brentano, Freies Deutsches Hochstift, Bad Homburg 1970, S. 139.

9 Ebd.

10 Bernhard Maaz, Christian Friedrich Tieck. 1776-1851. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seines Bildnisschaffens, mit einem Werkverzeichnis, Berlin 1995, S. 273.



Abb. 3: Clemens Brentano,
Radierung nach einer Zeichnung Ludwig Emil Grimms von 1837.

geht, hatte sich die Schweizerin explizit gewünscht, ein Porträt des Freundes zu besitzen.¹¹ Während die Bildnisbüsten jener Zeit meist an

¹¹ Im Jahr 1866 vermachte Emilie Linder diese Büste an das Kunstmuseum in Basel. Wie aus einem Brief an Herrn His hervorgeht, befand sich die Büste zu diesem Zeitpunkt in ihrem Haus in Basel. »[...] ich besitze eine Büste von Clemens Brentano, aus jüngeren Jahren, d. h. einen Abguß nach einer Büste von Tieck. Dieser Mann, viel geschmäht u beworfen, verschuldet u unverschuldet, wird dennoch als Dichter seine Geltung haben. Glauben Sie, daß diese Büste für das Museum ein Interesse haben könnte? Sie werden sich, wie ich hoffe, genug offen gegen mich aussprechen.« P. A. 82, B 16 (1864. 1866), Staatsarchiv Basel.

repräsentativem Ort aufgestellt wurden, schlägt Brentano vor, sein Abbild ins häusliche Interieur zu integrieren:

[...] ist mir rührend, du wünschst meine Büste zum Geburtstag. [...] Sie wird freilich viel zu spät kommen, du kannst sie aber nach München senden, hinter den Ofen neben Dante stellen, da paßt sie versteckt hin, oder ins Mahlstübchen, oder auf den Taubenkäficht, oder wo die Pantoffeln stehn, nein, da ist es doch zu eng – in dem Winkel, wo die zwei Büchergestelle zusammentreffen, da geht es auch, wo die Uhr in der Schlafstube steht, da ständ sie am liebsten [...].¹²

Lässt man die unterschiedlichen Techniken einmal außer Acht, so sind sowohl das Porträt Emilie Linders als auch die Tieck-Büste aus dem gleichen überzeitlichen Impetus heraus entstanden, jedoch beschreiten beide Künstler unterschiedliche Wege, um dieses Ziel zu erreichen. Durch die Wahl des um 1800 verbreiteten Darstellungstyps der klassischen Bildnisbüste zeigt Tieck den Dichter, seinem jugendlichen Alter entsprechend, als klassisch anmutende Schönheit.¹³ Brentano selbst bezeichnete sein Abbild als »durchaus rein und antik.«¹⁴ Erstmals in seinem Œuvre lässt der Künstler die Herme völlig unbekleidet, was ihr eine ideale Zeitlosigkeit verleiht, wobei die grafischen Formen durch die ins Antlitz gekämmten, züngelnden Locken ihrer Strenge beraubt werden. Eine Vorgehensweise, die »doch bei äußerer Contenance eine enorme innere Regheit verdeutlicht.«¹⁵ Dem klassizistischen Verallgemeinerungsanspruch tritt Tieck mit »differenziertester Erfassung psychischer Regungen« entgegen,¹⁶ die Varnhagen zu dem Ausspruch verleitet hat, die Büste zeige »einen schönen ernsten Jüngling, drückt aber auch Schwäche und Feigheit aus!«¹⁷

¹² Wolfgang Frühwald, *Das Spätwerk Clemens Brentanos (1815-1842). Romantik im Zeitalter der Metternichschen Restauration*, Tübingen 1977, S. 377.

¹³ Die heroisierende Form der Büste veranlasste Brentano an Savigny zu schreiben: »Sagen Sie nichts niemand von meiner Büste, es klingt so vornehm und soll nicht laut werden.« Zitiert nach: *Ausst. Kat.: Clemens Brentano, a. a. O. (Anm. 8)*, S. 36.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Bernhard Maaz, *Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg*, Bd. 1, Berlin 2010, S. 201.

¹⁶ Ebd. S. 203.

¹⁷ Zitiert nach: *Ausst. Kat.: Clemens Brentano, a. a. O. (Anm. 8)*, S. 37.

Emilie Linder schuf 30 Jahre später ihr Bildnis des Dichters ebenfalls mit dem Anliegen, keine Momentaufnahme, sondern vielmehr ein Wesensabbild des Freundes zu schaffen. Wie Tieck mit Brentano befreundet, wählt Emilie Linder jedoch keine Idealisierung im klassizistischen Sinne, sondern erreicht die über ein reines äußerliches Abbild hinausgehende Ähnlichkeit durch eine psychologisch-gründliche Beobachtung, die sich auch im Detailrealismus der Oberflächenbehandlung zeigt. Dem einer Bildnisbüste stets inne wohnenden heroischen Anklang entspricht im Gemälde die Alterswürde des Dargestellten. Beide Künstler entsprachen damit einem Postulat Schellings, das dieser bereits 1802/03 in seiner Vorlesung verkündet hatte:

Die wahre Kunst des Portraits würde darin bestehen, die auf die einzelnen Bewegungen und Momente des Lebens zerstreute Idee des Menschen in Einen Moment zusammen zu fassen, und auf diese Weise zu machen, daß das Portrait, indem es von der einen Seite durch Kunst veredelt ist, von der andern dem Menschen, d. h. der Idee des Menschen, ähnlicher sey, als er sich selbst in den einzelnen Momenten.¹⁸

Die Frage, ob und wie man der facettenreichen Persönlichkeit Brentanos in einem Porträt gerecht werden kann, bewegte auch den mit Clemens Brentano und Emilie Linder befreundeten Maler Eduard Steinle. »Wer kann dies malen?« schrieb er Emilie Linder in einem seiner Briefe, in dem er den Charakter des kurz zuvor verstorbenen Freundes 1842 nochmals eindrücklich vor Augen führt:

Clemens' ganzes Wesen und dessen innerer Reichthum, sein Frieden und Unfrieden, seine große innere Frömmigkeit und Treue, die am Ende über alle, oft sprühende Unfrömmigkeit den Sieg davongetragen, sein Kämpfen und Sehnen, all dies war in seiner Physiognomie ausgeprägt. Kindliche Schelmerei und Herzlichkeit mit ganz tiefem, männlichem Ernst, ein gründlicher Haß und Verachtung jeder Eitelkeit mit einem unbefangenen Wohlgefallen an allem, was ihm gelungen. Furcht und die entschiedenste Entschlossenheit, die Wahr-

18 Zitiert nach: Roland Kanz, Die Einheit des Charakters. Das Seelenhafte, Symbolische und Charakteristische in der Porträt-Ästhetik der Romantik, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 43 (1998), S. 223-268, hier S. 253.

heit gerade herauszusagen, Gedächtniß, Wissen, Phantasie [...], über all das seine mächtige Poesie, und dies alles unter ein von allen Seiten gelüftetes, aber doch treu bewahrtes jungfräuliches Schürzchen kindlichen Gehorsams gegen seine Mutter, die Kirche, gebraucht u.s.w. u.s.w.¹⁹

1841 hatte der Maler Eduard Steinle eine flüchtige Skizze des Freundes angefertigt, die er jedoch, so erläuterte er in einem Brief an Emilie Linder, nach dem Tod des Dichters als unzureichend empfand. Das von ihr geschaffene Porträt erachtete Steinle als Vorlage für das geplante Gedenkblatt zu Ehren des verstorbenen Freundes für geeigneter:

Clemens las ›die mehreren Wehmüller‹ vor, woraus der allerdings einzelne Moment der flüchtigen Auffassung sich erklärt. [...] allein ich glaube für gewiß, daß in einem Bild, das durch mehrere Sitzungen hindurch entstand, mehr liegen muß als in einer momentanen Auffassung, die mir überhaupt nie genügt, am wenigsten aber bei Clemens genügen kann.²⁰

In diesem Zusammenhang sei Konrad Escher zitiert, der 1911 schrieb: »Wer Clemens Brentanos gedenkt, darf auch Emilie Linder nicht vergessen.«²¹

Emilie Linder in München

Die gebürtige Baslerin Emilie Linder, die bereits eine umfassende künstlerische Erziehung durch ihren Großvater, den Kunstsammler Johann Konrad Dienast, genossen hatte, war im Alter von 27 Jahren nach München gekommen, um sich zur Malerin ausbilden zu lassen. Ausschlaggebend für diese Entscheidung war vor allem die Berufung Peter Cornelius' zum neuen Akademiedirektor im Jahr 1824 gewesen. Der in Kunstfragen fortschrittlich gesinnte Kronprinz, der spätere König Ludwig I., hatte den aus dem Künstlerkreis der Nazarener stammenden

19 Edward von Steinles Briefwechsel mit seinen Freunden. 2 Bde., hrsg. von Alphons Maria von Steinle, Freiburg im Breisgau 1897, hier: Bd. 2., S. 148.

20 Ebd., S. 147 f.

21 Konrad Escher, Die Emilie-Linder-Stiftung, in: Jahresberichte der Öffentlichen Kunstsammlung, Basel 1911. S. 19-46, hier S. 20.

Cornelius von der Düsseldorfer Kunstakademie abgeworben und setzte hohe Erwartungen in ihn:

Sie wissen, an sich bin ich von Kunst-Akademien kein Freund; aber unter Cornelius' Leitung, das ist eine ganz andere Sache! Ich sehe sie da als eine große Kunstschule an, und welche! Welchen Aufschwung wird die Malerei in Bayern bekommen! Wie es Menschen gibt, die zu Heerführern geboren sind, so Cornelius zum Haupt einer Malerschule.²²

Im Zuge der Veränderungen unter der neuen Leitung kamen, obgleich zaghaft, auch vermehrt Frauen an die Akademie, um nun die Malerei nicht mehr nur dilettantisch zu Hause, sondern professionell an einer öffentlichen Institution zu studieren.²³ Emilie Linder schrieb sich am 14. November 1824 ins Matrikelbuch der Akademie für das Fach Historienmalerei ein.²⁴ Kurz darauf entschloss sie sich jedoch, ihre Studien im Privaten bei dem Maler Joseph Schlotthauer, einem engen Vertrauten von Peter Cornelius, weiterzuführen.

Ein Empfehlungsschreiben aus ihrer Heimat an den Leibarzt und Vertrauten des Königs, Johann Nepomuk Ringseis, öffnete ihr die Türen der Münchner Gesellschaft, in der sie schnell zu einem festen Mitglied avancierte. Sie gelangte gewissermaßen in den Mittelpunkt der Spätphase der Münchner Romantik. Die Stadt war »gerade erst Zentrum und zur Hochburg des deutschen Konservatismus geworden, obwohl Görres seit sechs Jahren in der Stadt lehrte und die Stadt durch Cornelius und seine Schüler längst zu einem Mittelpunkt der Historienmalerei geworden war.«²⁵

22 Zitiert nach Frank Büttner, *Die Akademie 1808-1848*, in: *Ausst. Kat.: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*. »... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus«, hrsg. von Nikolaus Gerhart, München 2008, S. 30-43, hier S. 35.

23 München war unter diesen Institutionen bereits seit 1808 fortschrittlich gewesen. So wurden gemäß der Statuten Frauen nicht explizit ausgeschlossen, was sich 1813 Marie Ellenrieder als erste Studentin der Akademie zunutze gemacht hatte.

24 »960. Emilia Linder« in: *Matrikelbuch 1809-1841*, http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1809-1841/jahr_1824/matrikel-00960 (Zugriff vom 02/02/10).

25 Clemens Brentano, *Briefe an Emilie Linder*. Mit zwei Briefen an Apollonia Diepenbrock und Marianne von Willemer, hrsg. von Wolfgang Frühwald, Bad Homburg v.d.H. u.a. 1969, S. 306.

In den dreißiger Jahren wurde die am Karlsplatz gelegene Wohnung der Malerin, die sich zeitgleich einen Ruf als Mäzenin und Sammlerin vornehmlich der nazarenischen Kunst erwarb, zum Zentrum eines illustren, von romantisch-katholischem Gedankengut geprägten Kreises. Schon Zeitgenossen beschrieben die Gesellschaft als »etwas ausschließend, meist hochkatholisch, wie die Dame selbst«.²⁶

Die Zeit der alten Münchner Romantiker lebt wieder auf an dieser Tafelrunde, die Zeit von Joseph Görres, die Zeit des Bundes zu den drei Schilden, die Zeit wo Clemens Brentano wie ein Komet durch diese Münchner Gesellschaft fuhr, bezaubernd und bezaubert, letzteres, wie man sagt, ganz besonders durch Fräulein Linder.²⁷

Die Initiative zu dieser Donnerstagsrunde war von Clemens Brentano ausgegangen, wie Emilie Linders Patenkind Emilie Ringseis berichtet:

Bald mit ihr befreundet, nach seiner Art theilweise sie tyrannisierend, machte er den von ihr freudig aufgegriffenen Vorschlag, sie solle allwöchentlich einmal Künstler, Gelehrte und sonstige bedeutende Männer ihres Kreises an ihrem Mittagstisch versammeln. Dreißig Jahre und darüber hat sie sich und Andren diese Freude und Erquickung bereitet. Als regelmäßige Stammgäste erschienen Brentano, Peter Cornelius, Konrad Eberhard, Franz v. Baader, Schlotthauer und Ringseis, welches Häuflein mit der Zeit freilich auf die zwei Letztgenannten zusammenschmolz. Brentano besorgte das abwechselnde Hinzuladen von Andren, bis nach seinem Abgange Ringseis dies Marschallsamt übernahm. Zu den vielerlei Einheimischen gesellte sich jeder bedeutende Fremde, der irgendwo an der Peripherie des Kreises emportauchte, und so blieb der geistige Wellenschlag ein immer und mannigfach erneuter.²⁸

Bis zwei Monate vor ihrem Tod im Februar 1867 hielt Emilie Linder an diesen wöchentlichen Treffen fest.²⁹

26 Emilie Linder konvertierte im Dezember 1843.

27 Wilhelm Heinrich Riehl, *Kulturgeschichtliche Charakterköpfe aus der Erinnerung* gezeichnet, Stuttgart 1899, S. 101-109.

28 *Erinnerungen des Johann Nepomuk Ringseis*, hrsg. von Emilie Ringseis, 2 Bde., Regensburg und Amberg 1889, hier: Bd. 3, S. 232.

29 E. A. Haller, *Emilie Linder. Ein Lebensbild, Einsiedeln ca. 1894*, S. 25.

»keine Freundschaft und keine Liebe,
sondern eine Fledermaus zwischen beidem« –
Emilie Linder und Clemens Brentano

Emilie Linder war deshalb geradezu dafür prädestiniert, das oben umrissene, äußerst komplexe Wesen des Dichters in einem Bilde einzufangen. Schließlich stand die Malerin Clemens Brentano in seiner Münchner Zeit am nächsten. Die Antwort auf die Frage »wie nah?« bleibt beider Geheimnis, sorgte aber schon seinerzeit für regen Gesprächsstoff in der Münchner Gesellschaft. Ein Brief Julie von Egloffsteins aus dem Jahr 1835 an ihre Mutter lässt daran keinen Zweifel:

Kürzlich lernte ich Brentano kennen, der zu den Füßen der Fräulein Linder den glühenden Liebhaber spielt (ein sehr unerfreulicher Anblick); auch ist die Stadt oder doch der Kreis, in dem sie lebt, in großer Wut darüber, da man überzeugt ist, er wolle nur ihr Geld, nicht sie, und sie sei schwach genug, seinen Schmeicheleien und Zudringlichkeiten Gehör zu geben, nicht als Bewerber zwar, aber doch als Liebhaber, der zu jeder Stunde Zutritt bei ihr hat und ihr große Summen aus dem Beutel lockt. Er hat den schlechtesten Ruf und sieht in der Tat etwas satanisch aus, während sie sehr alt und häßlich geworden ist.³⁰

Trotz der Übertreibungen, Gehässigkeiten und offensichtlichen Unwahrheiten³¹ offenbart der Brief doch den kleinen Skandal, für den die undurchschaubare Bekanntschaft zwischen dem reichen Schweizer

30 Hermann Freiherr von Egloffstein, *Alt-Weimars Abend. Briefe und Aufzeichnungen aus dem Nachlasse der Gräfinnen Egloffstein*, München 1923, S. 461 f. Zu Brentanos Verhältnis zu Emilie Linder vgl. auch: Sabine Claudia Gruber, »Denn meine Seele liebt, die ihre läßt sich lieben«. Clemens Brentano und Emilie Linder, in: »Auf Dornen oder Rosen hingesunken?«. *Eros und Poesie bei Clemens Brentano*. Im Auftrag des Freien Deutschen Hochstifts / Frankfurter Goethe-Museum, hrsg. von Hartwig Schultz, Berlin 2003, S. 166-219.

31 Julie von Egloffstein griff ein beliebtes Klischee auf. Brentano hat jedoch nie um Geld für sich gebeten, stattdessen war er daran interessiert, dass Emilie Linder mit ihrem Reichtum karitative Projekte unterstützte. So vermittelte er die Bekanntschaft mit Apollonia Diepenbrock in Regensburg, deren Krankenstation Emilie zeit lebens mit hohen Beträgen mitfinanzierte. Siehe dazu: Hartwig Schultz, *Schwarzer Schmetterling. Zwanzig Kapitel aus dem Leben des romantischen Dichters Clemens Brentano*, Berlin 2000, S. 434-435.

Fräulein und dem alternden Poeten gesorgt hat.³² Noch heute wird darüber konträr diskutiert, obwohl die Quellenlage keine Klärung zulässt. Aus der Hand Emilie Linders sind lediglich zwei kleine Billets an Brentano erhalten geblieben. Durch die Vernichtung ihrer Briefe hat sie Zeitgenossen wie Nachwelt im Unklaren darüber gelassen, welcher Art die Beziehung zwischen den beiden Künstlern war. Außer Frage steht, dass es für beide Seiten eine äußerst fruchtbare war, verdanken wir dieser Freundschaft doch aus der Feder Clemens Brentanos einige der schönsten Liebesgedichte der Romantik und von der Hand der Wahlmünchenerin das wohl berühmteste Porträt des Dichters.

1833 war Clemens Brentano nach knapp einjährigem Aufenthalt in Regensburg in die Isarstadt gezogen.³³ Vermutlich war der ihm teilweise schon aus Jugendjahren bekannte Kreis um Joseph und Guido Görres, Joseph Schlotthauer, Johann Nepomuk Ringseis und George Phillips Anlass, sich in München niederzulassen.³⁴ Ein Bekanntenkreis, der sich mit dem Emilie Linders deckte, wie Brentano kurz nach seiner Ankunft bemerkte:

Ihre vertrauten Freunde aber sind auch die meinigen, erstens mein ältester Freund in Baiern, den ich als Student schon liebte, der Ge-

- 32 So schrieb Luise Hensel in Unkenntnis der wahren Verhältnisse: »Da die Lieder verraten, daß seine Liebe erwidert ward, finde ich es Unrecht, daß die L[inder] ihm nicht die Hand reichte, um seines Alters pflegen zu können, vielleicht hätte er länger gelebt. Mir ist diese Sache ebenso rührend als unbegreiflich; aber ich fürchte, daß er für einige dieser Lieder ein gutes Stück Fegfeuer wird gelitten haben. Ich habe dringend gebeten, daß wenigstens das schlimmste dieser Lieder, das leider im 2. Bande steht, nicht wieder gedruckt werde. Wie sehr muß dies Lied auch die arme L[inder] demütigen.« Luise Hensel und Christoph Bernhard Schlüter. Briefe aus dem deutschen Biedermeier 1832-1876, hrsg. von Josefine Nettesheim, Regensburg 1962, S. 158.
- 33 Es war weithin bekannt, dass in München unter Ludwig I. die »Aktivitäten des spätromantisch-katholischen Kreises« unterstützt wurden. Brentano war nach »Aus-schweifungen« seiner Jugend 1817 zur katholischen Kirche zurückgekehrt. Er hatte eine Generalbeichte abgelegt und radikal mit der Dichtkunst seiner früheren Jahre gebrochen. Siehe dazu: Schultz, Schwarzer Schmetterling, a. a. O. (Anm. 31), S. 431.
- 34 Zu den äußeren Umständen von Brentanos Münchner Aufenthalt siehe: Martina Vordermayer, »... die Zeit, wo Clemens Brentano wie ein Komet durch diese Münchener Gesellschaft fuhr«. Vermischtes aus den Münchener Jahren 1833 bis 1842, in: Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt, hrsg. von Claudia Christophersen und Ursula Hudson-Wiedenmann, Würzburg 2004, S. 149-160.

neraldirektor aller Medizinalanstalten in Bayern Dr. Ringseis, ein frommer, offener, treuer, deutscher katholischer Mann, und Schlotthauer.³⁵

Die Freundschaften zu Johann Nepomuk Ringseis und Joseph Schlotthauer zählen zu den ersten, die Emilie Linder nach ihrer Ankunft in München im Jahr 1824 geschlossen hat. Bereits Mitte Oktober des Jahres 1833 waren der Dichter und die Malerin sich begegnet,³⁶ wie ein Brief Brentanos an Apollonia Diepenbrock, die Schwester des späteren Fürstbischofs von Breslau, enthüllt:

Einst war ich auf der Mahlstube Schlotthauers in der Akademie, da kam ein schwarzgekleidetes Frauenzimmer von etwa 35 Jahren, mittlerer Statur, feiner Gestalt, verständigen Aussehens, mit schwarzen Haaren, gelbem Strohhut, weisem Schleyer, etwa an Figur und Schönheit vom Kaliber Deiner Schwester Lisette herein, gesittet-freundlich, sie sagte, daß sie einen Salon bei der Wohnung wünschte, um musickalische Abende zu halten. Ich mischte mich gleich ins Gespräch [...] Sie hörte es sehr anständig an, und schien mir viel verständiger, als ich. Ich sah nach einigen Tagen die Zeichnungen Overbecks bei ihr. Ein Landschaftsmaler Aalborn und seine junge Frau, von Berlin wohnten zu Besuch bei ihr. [...] Ich hörte von diesen Leuten, daß sie abends mit der Linder das Passionsbuch laßen, und sehr erschüttert seyen.³⁷

Es war, wie diese Quelle zeigt, nicht nur ihr einnehmendes Wesen, sondern auch ihr ausgeprägtes karitatives und schöngeistiges Wirken, das ihn von Anfang an für sie einnahm. Die Uneindeutigkeit der Beziehung offenbart sich bereits in den überlieferten Zeugnissen zur ersten Begegnung von Brentano und Linder. Berichtet der Dichter von einem Zusammentreffen bei Schlotthauer, so beruft sich Franz Binder, einer der ersten Biografen Emilie Linders, auf eine Aussage Schlotthauers, nach

35 Brentano, Briefe an Emilie Linder, a.a.O. (Anm. 25), S. 17.

36 Die Art und Weise wie Brentano am 10. Oktober 1833 mehr oder minder gegen den Willen des Ehepaares Schlotthauer in deren Wohnung einzog, ist bereits mehrfach geschildert worden. Unter anderem bei: Vordermayer, Komet, a.a.O. (Anm. 35), S. 149-150.

37 Brief an Apollonia Diepenbrock in Koblenz Mitte Oktober 1833, abgedruckt in: Brentano, Briefe an Emilie Linder, a.a.O. (Anm. 25), S. 13-15.

welcher dieser es abgelehnt habe »den geistreichen, aber in seiner springenden Laune unberechenbaren Dichter bei der stillen Malerin einzuführen.« Demnach wären sie sich nicht bei ihm, sondern im »gastlichen Hause Ringseis« begegnet.³⁸

Wo auch immer sie sich getroffen haben: Emilie Linder beschreibt in ihren Briefen die Umstände des ersten Zusammentreffens noch einmal anders. Scheinbar kühl und ohne emotional involviert zu sein, kommt sie zu ihrem Urteil. Aus dem Brief an den Maler Peter Cornelius lässt sich jedenfalls nicht herauslesen, ob sie Gefallen an der neuen Bekanntschaft gefunden hatte. Die Beweggründe für die häufigen Treffen scheint sie jedoch durchschaut zu haben:

Eine recht sonderbare Bekanntschaft habe ich dieß Spätjahr an Clemens Brentano gemacht. Sie kennen ihn! das ist genug gesagt. Ich meine nicht, daß mir je ein ähnlicher Mensch begegnet ist. Ich habe sehr Gnade bei ihm gefunden; er kommt täglich zu mir; doch seinen Zweck ahnen Sie wohl: er will mich katholisch machen und ist sehr eifrig in seinem Werke; obschon ich – offen gestanden – seinem Katholicismus am wenigsten huldigen möchte.³⁹

Seine poetische Begabung hingegen schätzte sie sehr:

Uebrigens verdanke ich ihm manche Anregung. Er liest uns aus den Mittheilungen der Nonne von Emmerich [!] in einem kleinen Kreise recht lieber Menschen vor, abwechselnd bei mir und bei Prof. Philipps. Ich wünsche Sie oft zu uns; denn es liegt in diesen Dingen auch ein so ächt poetisches Element.⁴⁰

Zweifelloos wäre Brentano nicht Brentano, wenn in ihm – gegenüber der dem Katholizismus zugeneigten protestantischen Baslerin⁴¹ – nicht so gleich sein Missionsgeist erwacht wäre. Davon abgesehen zeugen seine

38 Franz Binder, *Erinnerungen an Emilie Linder 1797-1867. Zum Säculargedächtniß ihrer Geburt*, München 1897, S. 45.

39 Brentano, *Briefe an Emilie Linder*, a. a. O. (Anm. 25), S. 210.

40 Ebd.

41 »Das Katholisch werden lehnte sie nicht ab, und wir zweifeln überhaupt alle nicht daran, aber sie ist ruhig und stät in Allem, was sie thut, sie ist gründlich, ließt lauter ernste ja gelehrte katholische Bücher, ja sie hat sogar Privatunterricht von einem der tiefstinnigsten Denker, die je gelebt, in der katholischen Philosophie, und ließt Vieles vom h. Augustinus.« Brentano, *Briefe an Emilie Linder*, a. a. O. (Anm. 25), S. 16.

durch Einfühlungsvermögen und genaue Beobachtungsgabe gekennzeichneten Worte der ersten Begegnungen von einer bereits nach dieser kurzen Zeit erwachten Sympathie.

[...] eine, in feiner Pension erzogene sehr reiche Kaufmannstochter, von vielen mühsam erworbenen Kenntnissen und ausgebildeten Talenten [...], deren Herz nicht spricht, aber handelt, deren Verstand sich merken läßt und merkt, ohne sich je an Laden zu legen, die sehr weit gereißt ist [...] und dabei auch nichts Auffallendes in ihrem Wesen hat, sondern ganz ungemein schlicht und zu allem Guten lenksam ist. [...] Als ich sie am folgenden Tag besuchte blieb ich an 4 Stunden in sehr vertrautem Gespräche bei ihr, man kann ihr Alles sagen, sie versteht Alles und ist nie superklug, sondern ruhig und einfach im Gespräch und durchaus wahrhaft.⁴²

Rasch entwickelte sich die Freundschaft, wobei Brentano bereits zu Beginn schnell vom förmlichen »Sie« ins vertraulichere »Du« übergewechselt war; eine persönliche Ansprache, die Emilie Linder bis ans Lebensende des Dichters nicht erwiderte, auch dann nicht, als kein Zweifel mehr daran bestand, dass er es bei einer platonischen Freundschaft nicht belassen wollte. Im Juni 1834, dem Jahr der »leidenschaftlichsten Liebe«,⁴³ also kein ganzes Jahr nach ihrer ersten Begegnung, schrieb er ihr nach Karlsbad, wo sie sich zur Kur befand:

Liebe, arme Lind [...] Auf Deinen Brief habe ich noch nicht geantwortet, ich zittere immer, so ich ihn anblicke, o es ist viel Liebes und Gutes drinn, und dennoch fehlt Eines, wovon Du hättest tröstend sprechen sollen. [...] Sag lieb Herz! o schreib auch wieder! Ach, vielleicht wird's Besser, leb wohl. Benone.⁴⁴

42 Brief an Apollonia Diepenbrock in Koblenz Mitte Oktober 1833, abgedruckt in: Brentano, Briefe an Emilie Linder, a. a. O. (Anm. 25), S. 15-16.

43 Ulfert Ricklefs' Buchbesprechung zu: Clemens Brentano, Briefe an Emilie Linder, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 30/31 (1970/1971), S. 137-138, hier S. 137.

44 Brentano, Briefe an Emilie Linder, a. a. O. (Anm. 25), S. 19 f. »Benone ›welches ein Mann von Schmerzen heißen soll‹, also ›Schmerzenseich‹, war einer von Brentanos Rollennamen in Berlin, den Luise Hensel immer wieder in ihren Briefen an ihn gebrauchte. Benone (wörtlich: der sehr Gute) ist in den Romanzen vom Rosenkranz der Pflegevater der Söhne Kosmes.« Brentano, Briefe an Emilie Linder, Anhang, a. a. O. (Anm. 25), S. 215.

Im Winter zuvor, knapp drei Monate nach ihrem Kennenlernen, scheint es schon zu einer ersten Krise gekommen zu sein. Emilie Linder wies den stürmisch um sie werbenden Brentano ab und erteilte ihm eine »energische Abfuhr«, von der er sich aber nicht entmutigen ließ.⁴⁵ Zahlreiche Briefe und Gedichte zeugen von seiner fortdauernden vergeblichen Werbung um ein innigeres Verhältnis, das er folgendermaßen beschreibt:

Ich habe bis jetzt selten erkannt, was sie versteht, denn mein Verhältnis zu ihr von ihrer Seite ist keine Freundschaft und keine Liebe, sondern eine Fledermaus zwischen beidem, da ist Dämmerung und Grauen. Ich werde in meinem Leben die Worte nie vergessen: Es wird Ihnen nie Etwas bei mir gelingen, als höchstens ein Lied; – und es kann mir manchmal leid thun, daß Sie an Leib und Seele bei mir verhungern müssen.⁴⁶

Beide spürten die Ambivalenz⁴⁷ in dieser besonderen Beziehung, welche die Schweizerin nicht rigoros abwehrte. Selbst wenn Brentano ihr seine Liebe offenbarte, wies sie ihn nicht vollständig zurück; umso mehr litt er an dem Ungleichgewicht des Verhältnisses: »denn meine Seele liebt, die ihre läßt sich lieben« heißt es in einem Gedicht.⁴⁸ Eine Zeile, die viel über die Verteilung des aktiven und passiven Parts aussagt.

Die ungewöhnliche Konstellation zwischen dem genialischen, maßlosen, überschwänglichen, schillernden, facettenreichen Poeten und der nüchternen, bescheidenen, bedächtigen, bisweilen auch spröden und unnahbaren Schweizer Protestantin verwundert bis heute.⁴⁹ Schon die äußeren Lebensumstände dieser zwei Charaktere waren grundverschie-

45 Schultz, Schwarzer Schmetterling, a. a. O. (Anm. 31), S. 433.

46 Konrad Feilchenfeldt und Wolfgang Frühwald, Clemens Brentano: Briefe und Gedichte an Emilie Linder. Ungedruckte Handschriften aus dem Nachlaß von Johannes Baptista Diel SJ, in: Jahrb. FDH 1976, S. 216-312, hier S. 256.

47 Siehe dazu auch die Gedichtzeile: »[...] Du wichst vor mir, du schlichst zu mir [...]« Clemens Brentano: Werke, Bd. 1, hrsg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp, München 2. Auflage 1978, S. 549.

48 Feilchenfeldt und Frühwald, Clemens Brentano: Briefe und Gedichte an Emilie Linder, a. a. O. S. 256.

49 Schultz weist auf die Schwäche Brentanos für »etwas altjüngferlich« wirkende Frauen mit »herbem, versteckten Charme« hin. »Vielleicht ist sogar die Ablehnung, das Sich-Verweigern dieser Frauen für ihn von besonderem Reiz.« Schultz, Schwarzer Schmetterling, a. a. O. (Anm. 31), S. 434.

den: Emilie Linder lebte auf wohlgeordnete, gesicherte, fest geplante, teils ritualisierte Weise – man denke nur an ihre regelmäßig am Donnerstag stattfindenden Gesellschaften oder ihre täglichen Kirchgänge zu exakt gleicher Stunde. Brentano hingegen lebte und liebte »ein unregelmäßiges, abwechslungsreiches, buntes Leben, das nicht durch Kalender, Datum und Uhr bestimmt wird.«⁵⁰ Die Biografen behelfen sich als Erklärung gern mit dem Topos der sich anziehenden Gegensätze: So meint Daniel Burckhardt-Werthemann, dass die Schweizer Malerin ausgleichend auf Brentanos immer latent überreizte Seelenlage gewirkt hat. »Bei all ihrem inneren Glück waren ihr doch zwei ausgesprochen baslerische Eigenschaften geblieben: die Gründlichkeit und die Nüchternheit. Ihr Einfluß auf den zerfahrenen Brentano ist damit erklärt.«⁵¹ Als Begründungsversuch mag dies angehen, die schillernde Ambivalenz der Beziehung ist damit jedoch nicht zu greifen. Treffender, da mit beiden befreundet, beschreibt Johann Nepomuk Ringseis die auffallende Unterschiedlichkeit der Charaktere sowie auch die Anziehungskraft, die Brentano – trotz allem oder gerade deshalb – auf Emilie gehabt haben muss:

Ob er ihr seine Hand angeboten, wissen wir nicht; hatte sie in der Jugend in etwas romanhaften Ideen gezögert, in den Ehestand zu treten, so mochte sie in reiferen Jahren Bedenken hegen, noch die Lebensgefährtin eines so schwer an sich selber tragenden Mannes zu werden. Soll aber ein mit freiem Herzen alleinstehendes weibliches Wesen unempfindlich geblieben sein für die feurige Huldigung des merkwürdigen Mannes, in welchem deutsches und wälsches Blut, deutsches und wälsches Ingenium eine so wunderbare Verbindung eingegangen, er selber ein Zaubermärchen voll Innigkeit, Tiefe und Farbenpracht, aber auch voll stachliger Seltsamkeiten, so ernsthaft bemüht, spröde Gegensätze in seinem Innern zu versöhnen, wenn auch niemals ganz damit zu Stande kommend, so Vielen anziehend, so Vielen abstoßend, von diesen theilweise gefürchtet und selbst die

50 Gerhard Schaub, *Le Génie Enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano*, Berlin und New York 1973 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker NF 55, 179), S. 117.

51 Daniel Burckhardt-Werthemann, *Baslerisches Kunstleben im Bannkreis der Romantik*, in: Basler Kunstverein. *Berichterstattung über das Jahr 1914*, S. 3-30, hier S. 30.

Angezogenen nicht selten zu ärgerlichster Verdrießlichkeit umstimmend? Mußte die Neigung eines solchen Mannes und Dichters ihren Gegenstand nicht bis zur entschiedensten Trennung abstoßen oder aber Macht über ihn gewinnen? Zeitweise hat Emilie die Abstoßung empfunden, weit häufiger aber die Macht der Anziehung.⁵²

»ich fand Clemens' ganzes Wesen darin« –
Emilie Linders Brentano-Porträt

Vermutlich war es aber gerade die trotz aller Schwierigkeiten enge Beziehung, die Emilie Linder befähigte, mit dem Porträt Clemens Brentanos ihr berühmtestes Werk zu schaffen, das nicht zu Unrecht auch als ihr bestes gilt. So schrieb Anna von Liebenau, eine frühe Biografin Emilie Linders:

Kein Wunder, wenn Emilie Linder, die den Dichterfreund in allen anregenden Momenten sah und beobachten konnte, dessen [...] Bild mit vollendeter Meisterschaft der Auffassung und der Reproduktion malte. So wahr und treu, aber auch so fein durchdacht und vielseitig sprechend konnte eben nur eine feinfühlig geübte Freundeshand den Dichter wiedergeben.⁵³

Auch der Kunstsammler und Kunsthistoriker Sulpiz Boisserée, der sowohl Emilie Linder als auch Clemens Brentano sehr gut kannte, hob die besondere Qualität des Porträts in seinen Tagebuchaufzeichnungen hervor.⁵⁴

Emilie Linders Œuvre besteht, abgesehen von einigen kleinen Schülerarbeiten, vor allem aus Bildern religiösen Inhalts sowie Porträts, unter denen das Bildnis Brentanos aufgrund seiner Bekanntheit eine Sonderstellung einnimmt. Ausschließlich ihr vertraute Menschen porträtierte die Malerin, stets mit psychologischem Einfühlungsvermögen

52 Ringseis, *Erinnerungen*, a. a. O. (Anm. 29), S. 235.

53 Anna von Liebenau, *Emilie Linder und ihre Zeit. Ein Charakter- und Sittenbild aus der ersten Hälfte des scheidenden Jahrhunderts. Festschrift zu deren hundertsten Geburtstage und zum hundertjährigen Jubiläum der Gründung der katholischen Gemeinde in Basel, Luzern 1897*, S. 202.

54 Sulpiz Boisserée, *Tagebücher*, 5 Bde., hrsg. von Hans-Joachim Weitz, Darmstadt 1983, hier: Bd. 3, S. 988.

und technischen Geschick. Die Tiefe der Freundschaft zu der dargestellten Person erscheint kongruent zur Perfektion der Ausführung.⁵⁵ Ein »Verstehen der Physiognomie«, das nur dem Freund wahrhaft gelingen kann, ist demnach Grundvoraussetzung eines jeden »echt künstlerischen Porträts«, wie August Wilhelm Schlegel bereits in seinen Vorlesungen 1801/02 formuliert hatte.⁵⁶

Emilie Linder steht mit ihren persönlichen Porträts in der Reihe der romantischen Freundschaftsbildnisse,⁵⁷ denen im Kreis der Nazarener eine besondere Bedeutung zukam. Zu Beginn der 1808 in Wien gegründeten Lukasbruderschaft malte man sich selbst oder ließ sich von dem Freund, zum Zeichen und der Bestärkung der Freundschaft, kleinformatig porträtieren. Die Bilder waren keine Auftragswerke und blieben einem sehr kleinen Kreis von Betrachtern vorbehalten, was ihnen einen äußerst privaten Charakter verlieh.⁵⁸ Sie waren Medium und Spiegelbild eines der wichtigsten Werte der Romantiker, der Freundschaft, die gleichsam eine religiöse Rolle spielte, wie die rhetorische Frage Franz Pforrs, eines Gründungsmitglieds des Lukasbundes, offenbart: »Was ist alles Irdische gegen die Freundschaft?«⁵⁹

Emilie Linders Leben und Schaffen prägten ebenfalls zahlreiche Freundschaften. Als wichtige Zeugnisse sind unter anderem die Porträts der Geschwister Diepenbrock, der Mathilde Boisserée oder der Baronin von Eichthal erhalten geblieben. In ihren Bildnissen will Emilie Linder nicht nur das äußere Erscheinungsbild, vielmehr das Wesen, das Cha-

55 Dies war bereits eine Forderung Wackenroders gewesen, als er bemerkte, nur der Freund könne den Freund malen.

56 Kanz, *Die Einheit des Charakters*, a. a. O. (Anm. 18), S. 251.

57 Vor allem die Innerlichkeit und Menschlichkeit ist ein Charakteristikum für viele Bildnisse dieser Zeit. »Die Bildnisse der Romantiker geben schlicht und ernst Auskunft über Individuen. [...] Der Gefühlsüberschwang und die Attitüde der Empfindsamkeit werden verschmätzt, auf die Attribute des Standes und der Würde wird verzichtet. Das Antlitz allein als Spiegel der Seele ist wichtig.« Hans Joachim Neidhardt, *Künstlerbild – Einsamkeit und Gemeinschaft*, in: *Ausst. Kat.: Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*, Stuttgart 1995, S. 442-445, hier S. 442.

58 Die Bildnisse hatten in S. Isidoro in Rom sogar Stellvertretercharakter. Man stellte sie am Platz des Abwesenden auf, um ihn dennoch im Kreis der Gemeinschaft zu haben. Anton Merk, *Zur Bildnismalerei der Nazarener*, in: *Ausst. Kat.: Die Nazarener*. Frankfurt am Main 1977, S. 149-154, hier S. 151.

59 Neidhardt, *Künstlerbild*, a. a. O. S. 443.

rakteristische und die psychologische Tiefe der Person abbilden.⁶⁰ All ihre Porträts zeichnet eine große und kluge Beobachtungsgabe aus, die über die Fähigkeit, äußere Ähnlichkeiten einzufangen, weit hinausgeht. Ganz in Übereinstimmung mit den Nazarenern war sie überzeugt, dass nur die genaue Kenntnis des Inneren eine genaue Abbildung des Äußeren ermöglicht.

Die »Innerlichkeit« war damit gleichsam die Voraussetzung »für die Freundschaft wie für die Kunst«.⁶¹ Roland Kanz nennt es einen »epochalen Theoriewandel«, der sich in der Porträtkunst der Romantik vollzieht, indem es zu einer »Erschütterung der Ähnlichkeitsdoktrin im ›klassischen‹ Spannungsfeld zwischen Ideal und Nachahmung«⁶² gekommen sei. Der oft verwandte Begriff des »Charakteristischen« implizierte die Möglichkeit, »alle Faktoren eines Individuums, [...] mit der Vorstellung von der Charakterschönheit in die Kunst einzubringen. Nicht das klassizistische Ideal bestimmte mehr das ästhetische Urteil, sondern der Reiz des Interessanten, Besonderen, Unverwechselbaren, Eigentümlichen des Individuums.«⁶³ Eine neue Porträtauffassung entstand »deren Ästhetik sich der Forderung nach einer neuen Ganzheitlichkeit des Kunstwerks« öffnete, auch wenn die formalen Kategorien weitgehend aus der Porträtkunst des 18. Jahrhunderts übernommen wurden.⁶⁴ Zahlreiche Anhänger fand Johann Georg Sulzers Porträttheorie bis ins 19. Jahrhundert hinein, wo er vermerkte, dass

jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemälde sey, weil es uns eine menschliche Seele von eigenem persönlichem Charakter zu erkennen giebt. Wir sehen in demselben ein Wesen, in welchem Ver-

60 »Malen, d.h. sichtbar machen, läßt sich aus dem weiten Reiche seelischer Erlebnisse nur soviel, als sich in den anschaulichen Formen des Gesichtes wieder spiegelt, also ›ersichtlich‹ wird. [...] Für den Maler gilt es: die Menschen durchsichtig zu machen, sie durch und durch zu sehen, zu ›durchschauen‹ und den Menschen ›Unter der Haut‹ sichtbar werden zu lassen.« Wilhelm Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908, S. 27 f.

61 Frank Büttner, *Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland*, in: *Ausst. Kat.: Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania*, Stuttgart 2002, S. 15-36, hier S. 17.

62 Kanz, *Die Einheit des Charakters*, a.a.O. (Anm. 18), S. 223.

63 Ebd. S. 246.

64 Ebd. S. 223.

stand, Neigungen, Gesinnungen, Leidenschaften, gute und schlimme Eigenschaften des Geistes und des Herzens auf eine ihm eigene und besondere Art gemischt sind. Dieses sehen wir sogar im Portrait meistens besser, als in der Natur selbst [...].⁶⁵

Auch wenn der Einfluss des vergangenen Jahrhunderts unbestritten groß war, versuchten sich einige Autoren in einer eigenständigen Definition des nazarenischen Porträts:

Wie zeigt sich nun der Mensch im nazarenischen Bildnis? Ruhevoll-schlicht in der Haltung und seelenvoll im Ausdruck! Es ist eine liebevolle Hingabe des Künstlers an sein Objekt, die diesen kleinformati-gen Nazarenerbildnissen oft eine überraschende Wirkungskraft verleiht. Wahrheitsliebe und Einfachheit in der Gesinnung machen jede gekünstelte Pose unmöglich.⁶⁶

Das Porträt Clemens Brentanos, wie auch alle anderen Bildnisse von Emilie Linders Hand, charakterisiert eine sachliche Klarheit und Einfachheit.⁶⁷ Keine schmückenden Details oder Attribute stören das ernste Verhältnis von Betrachter und Portraitiertem. Durch die Betonung der Flächigkeit, vor allem auch des Hintergrundes, kommt es nicht zu einer greifbaren, plastischen Lebendigkeit, was bisweilen einen Verlust des sinnlichen und haptischen Eindrucks zur Folge hat. Meist wird das Augenmerk auf den Blick gelenkt, der zur Hauptaussage des gesamten Bildes avanciert. Dafür wählte Linder die einfache Darstellung der Person in Halbfigur vor einfarbig dunklem und flächigem Hintergrund, von dem sich der strenge Kontur besonders deutlich abzeichnet. Schon Friedrich Overbeck hatte hervorgehoben, Zweck der Porträtmalerei sei es, »den Charakter der vorzustellenden Person richtig aufzufassen und mit möglichster Treue nachzubilden.« Um dies zu erreichen, könne »auch die Bekleidung und selbst der einfachste Hintergrund mit-

65 Zitiert nach: Ebd. S. 226.

66 Ernst Brasch, *Das nazarenische Bildnis. Ein Beitrag zur Aesthetik und Geschichte der Porträtkunst*, Würzburg 1927, S. 26.

67 »Die Romantik fordert vollends Schlichtheit in der Kleidung ihrer Dargestellten und Fortlassen jeglichen störenden Beiwerks zum Herausheben des Wesens [...].« Klaus Lankheit, *Das Freundschaftsbild in der Romantik*, Heidelberg 1952 (= Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. NF Bd. 1), S. 121.

wirken.«⁶⁸ Neutralität und Leere des Hintergrundes lenken so keinerlei Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, »sondern lassen den gesamten Anteil sich auf die Inhalte konzentrieren, die sich von ihnen abheben.«⁶⁹ So wird die Aufmerksamkeit vor dieser Folie, die mit Brentanos schwarzer Gewandung korrespondiert, auf den plastisch durchbildeten Kopf mit den eigenwilligen Zügen fokussiert. Der Oberkörper ist nach links ausgerichtet, das Antlitz hingegen wendet sich leicht nach rechts, sodass der Dichter den Betrachter unverwandt anblickt. Die Falten zwischen den gewölbten Augenbrauen, der leicht argwöhnische, skeptisch-beobachtende Blick aus dunklen Augen, sowie die schmalen, fest aufeinanderliegenden Lippen schaffen einen distanzierten Bezug zum Publikum. Über der hohen Stirn und über dem Ohr kräuseln sich grau melierte, nach vorn gekämmte Locken. Die Lichtquelle befindet sich oben rechts, was dem Gesicht ein bewegtes Relief verleiht. Auch bei diesem Porträt gibt sich Emilie Linder als genaue Beobachterin und Psychologin zu erkennen. Wie vermutlich niemand sonst kannte sie das brüskierend-komplizierte Wesen dieses so oft als »genial« bezeichneten Mannes und drückt es in ihrem Bildnis aus.⁷⁰

Im nächsten Bekanntenkreis um Brentano fand dieses Bild große Bewunderung und viel Anklang. Eduard Steinle musste eine Kopie, die Emilie Linder für die Schwester Brentanos, Sophie von Schweitzer, angefertigt hatte, sogar wieder aus seinem Atelier nehmen, da er die Anwesenheit des nun bereits verstorbenen Freundes in der Ähnlichkeit dieses Bildes nicht ertragen konnte. Als Anregung für das bereits erwähnte Gedenkblatt, das Eduard Steinle nach dem Tode Brentanos zeichnen wollte, hatte Emilie Linder das noch frische Bild mit dem Wunsch, Steinle möge es firnissen, nach Frankfurt geschickt:

Werden Sie mir aber nicht böse werden, wenn ich Ihnen sage, daß ich Ihrer Weisung, das Bild, ehe ich es abgebe, zu firnissen, nicht gefolgt

68 Zitiert nach: Merk, Zur Bildnismalerei, a. a. O. (Anm. 58), S. 149.

69 Waetzoldt, Porträt, a. a. O. (Anm. 60), S. 230.

70 »Jeder Dichter nämlich hat zwar, oder soll doch sein bescheiden Teil Genie haben; aber Brentano hatte dessen unbescheiden viel.« Joseph von Eichendorff, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, begr. von Wilhelm Kosch und August Sauer, fortgef. und hrsg. von Hermann Kunisch, Bd. 9.3: Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, hrsg. von Wolfram Mauser, Regensburg 1970, S. 384.

habe? Ich fand die eingeschlagenen Flecken nicht in dem Maße störend, als daß ich es gewagt hätte, das noch klebend frische Bild zu überziehen. Daß es aber später und zur rechten Zeit geschehe, dafür will ich Sorge tragen. Ich finde das Porträt ungemein ähnlich, und zwar nicht gemein oberflächlich ähnlich, sondern ich fand Clemens' ganzes Wesen darin; es gewinnt, je länger man es betrachtet, und wird so beredt, daß ich es an dem einen Tag, da ich es auf meinem Atelier hatte, nicht vor mir ertragen konnte, ich mußte es verschließen, um nicht von Wehmuth übermannt zu werden.⁷¹

Auch wenn nach Steinles Meinung kleine Details wie die Behandlung der Haare nicht perfekt ausgeführt waren – eine Beurteilung, die Emilie Linder im Übrigen selbstkritisch teilte⁷² –, so ist für ihn das Porträt Linders doch dasjenige Bildnis Brentanos, das dem so schwer abbildbaren Wesen seines Freundes am nächsten kam. Steinle war es, der Emilie Linder anriet, das Bild auch vervielfältigen zu lassen:

Ich meine deshalb unbedingt, daß eine Vervielfältigung des Originals nicht nur allen Freunden Clemens' das erwünschte Andenken sein müßte, sondern daß dieses Porträt auch ein ganz würdiges für die Nachwelt sein würde. Da ich es nicht verstehe, Complimente zu machen, so ist es mein ganzer Ernst, und ich wünsche, Sie entschließen sich, unbekümmert, was andere sagen, zu seiner Vervielfältigung, denn es geschieht damit etwas von wesentlicher Bedeutung.⁷³

71 Steinle, Briefwechsel, a. a. O. (Anm. 19), S. 150.

72 »Daß Sie es ähnlich gefunden, hat mich unaussprechlich gefreut; denn wie ich Sie zu kennen glaube, würden Sie, und namentlich in solchem Falle, keine bloßen Worte machen können; also nehme ich Ihre Äußerungen als eine wahre auf. Seit Clemens Tod habe ich kein Urteil mehr über das Bild. Lächeln musste ich bei Ihrer Bemerkung über die Haare, und wie Sie dieselbe so zart aussprechen, während Sie mit Fug hätten sagen können, die Haare sind recht abscheulich behandelt. Es ist dies überhaupt meine schwache Seite, ich verstehe es nicht Haare zu malen, ich verstehe es so gar nicht, die so nöthige Leichtigkeit hineinzubringen und bin immer recht verdrießlich über meine Ungeschicklichkeit [...] Als mir Clemens damals saß, hatte er noch weit reicheres und sehr gelocktes Haar als in den letzten Jahren; hätte ich es gehörig zu behandeln zu verstanden, es sähe freilich ganz anders aus. Das würden Sie am besten zu verbessern wissen.« Binder, Erinnerungen an Emilie Linder, a. a. O. (Anm. 39), S. 75.

73 Steinle, Briefwechsel, a. a. O. (Anm. 19), S. 150. 1860 schrieb Emilie Linder an Apollonia Diepenbrock: »Ich habe noch immer den Stein, wo Klemens Porträt

Eine Lithografie, auch wenn eigens von einer mit Brentano bekannten Person ausgeführt, konnte neben ihrem »Freundschaftsbild« nur enttäuschen. Nicht allein der »steifen« und »linientreuen« Technik wegen. Viel schwerwiegender war der Verlust der inneren Wesensähnlichkeit, welche die allein das Äußerliche abbildende Lithografie nicht zu leisten vermochte:

Hier endlich einige Abdrücke von Clemens Portrait. Ob Sie wohl zufrieden sind? – ich bin es nicht ganz. Ich habe es durch Knauth lithographieren lassen, in der Meinung, daß, da er Clemens gekannt, er es wohl am lebendigsten auffassen würde. Es kömmt mir aber doch fast nur liniengetreu vor, daher steifer als das Bild; ich wage die Äußerung vor Ihnen, ohne zu befürchten, daß Sie mich für unbescheiden halten, daß in meinem Bild doch etwas Unmittelbares, und trotz dem sehr Schülerhaften, dennoch Lebendigeres ist, als in der Lithographie.⁷⁴

Dass sich Emilie Linder trotz dieses Ressentiments bereit erklärte, das von ihr geschaffene Porträt lithografisch vervielfältigen zu lassen, mag an der Popularität der Technik gelegen haben, die es ermöglichte, Bilder in großer Zahl und zu günstigem Preis vervielfältigen zu lassen und einem weiten Publikum zugänglich zu machen.⁷⁵

Emilie Linders An-Sicht Clemens Brentanos, wengleich auch durch die Sichtweise des jeweiligen Künstlers leicht abgewandelt, ist bis heute wirkmächtig und hat entscheidend das Bild der Öffentlichkeit des Dichters geprägt. Neben Knauths Lithografie haben sich noch zahlreiche andere Grafiken erhalten, denen Emilie Linders Porträt zugrunde liegt. Überliefert ist etwa ein Stahlstich von Lazarus Gottlieb Sichling, der mit Brentanos berühmtem Vers »O Stern und Blume, Geist und Kleid,

darauf lithographiert ist; was soll ich denn schließlich damit machen? Ich möchte ihn nicht an meine Erben kommen lassen und denke mir, ich könnte etwa noch ein Dutzend abdrucken lassen und dann abschleifen.« Nestler, Lebensabend, a. a. O. (Anm. 4), S. 45.

74 Der Stein dieses Blattes blieb in ihrem Besitz, und wiederholt baten Freunde des Verstorbenen sie um Abzüge. Jent, Emilie Linder, a. a. O. (Anm. 1), S. 105.

75 Emilie Linder selbst nutzte diese Möglichkeit für zahlreiche Zeichnungen aus ihrer eigenen Kunstsammlung.



Abb. 4: Clemens Brentano, Lithographie nach dem Gemälde Emilie Linders von Lazarus Gottlieb Sichling, 1857.

Lieb Leid und Zeit und Ewigkeit« versehen ist⁷⁶ (Abb. 4). Der äußeren Form nach hält sich diese Graphik streng an das Linder-Porträt. Die ebenmäßige Ruhe, erzielt durch die dunkle Gewandung und den fast identisch farbigen Hintergrund, wird im Stich zugunsten einer detailreicher gezeichneten Gewandung aufgegeben. Ein Vergleich der beiden

76 Abgedruckt bei: Clemens Brentano's Gesammelte Schriften, hrsg. von Christian Brentano, Bd. 1: Geistliche Lieder, Frankfurt am Main 1852.

Werke offenbart, welche weitreichende Auswirkungen selbst kleinste Abweichungen vom Vorbild gerade in der Porträtkunst haben können. Durch geringe Veränderungen in der Augenpartie weicht der dem Linder-Porträt so charakteristische skeptische und charakterfeste Zug einem melancholischen und fragenden Ausdruck.

Auch C. Laufer nahm sich für seinen kolorierten Holzschnitt unverkennbar das Münchner Ölgemälde zum Vorbild. Irritierend an diesem Werk wirken neben der künstlichen Farbigeit, die Linders Kolorit übersteigert, und der weitaus unruhigeren Gestaltung der Kleidung vor allem die unharmonische Formgebung von Kopf und Nase. Durch diese Abweichungen erhält das Porträt eine dem kommerziellen Geschmack entsprechende Glättung.

Allein seiner Vertrauten Emilie Linder hat es Clemens Brentano gestattet, ihn während langwieriger Sitzungen in Öl zu porträtieren. Dieses Privileg legt es nahe, dass er nur der Freundin zutraute, die Züge seiner komplexen Wesensart adäquat auf Leinwand zu bannen. Es ist kein Zufall, dass das Brentano Porträt Emilie Linders – wie kein zweites Werk der bildenden Kunst – bis heute das Bild vom Aussehen und Wesen Clemens Brentanos bestimmt.