

Abb. 1: Max Klinger, Klinger und Krohg suchen die Zeit totzuschlagen, 1876/77, Dresden, Kupferstichkabinett

*Ulrich Pfisterer*

## Kreative Langeweile – oder: Max Klinger als Glückskünstler

Die Zeit tot schlagen – das versucht der zwanzigjährige Max Klinger, unterstützt von seinem fünf Jahre älteren norwegischen Freund Christian Krohg, auf einem Stück Papier von noch nicht einmal DinA5-Format (*Abb. 1*).<sup>1</sup> Die lavierte Federzeichnung aus den Jahren 1876/77 macht den Betrachter dabei zum Komplizen dieses Überfalls, indem sie ihn durch den tief gewählten Blickpunkt der Szenerie auf die Knie und neben die beiden kauern den Hauptfiguren im Vordergrund zwingt. In einer weiten, flachen und kargen Graslandschaft, deren einzige Erhebung rechts im Hintergrund eine Windmühle besetzt, und wohl zu spätnachmittäglich-dämmernder Stunde lauern diese zwei bärtigen Gestalten mit groben Knüppeln bewaffnet hinter dem einzigen, kahlen Busch am Rande eines Feldweges. Auf diesem kommt ihnen schnurstracks das Objekt ihrer Begierde entgegen, ein Fahrradfahrer in voller Fahrt, der offenbar durch einen über den Weg gelegten Ast zu Fall gebracht werden soll. Neben erwartungsgemäß wehendem Mantel und aufwirbelnder Staubwolke kennzeichnen diesen Velozipedisten aber erstaunlicherweise auch zwei Flügel, die an der Nabe des Vorderrades befestigt scheinen, und langes, seitlich nach oben wehendes Haar.

Als beste Erklärung dafür bietet sich an, die Gestalt als Personifikation zu begreifen – wofür auch der altüberlieferte Titel des Blattes: „Klinger und Krohg suchen die Zeit totzuschlagen“ spricht (obwohl nicht genau zu klären ist, von wem diese Bezeichnung stammt).<sup>2</sup> Der Bildwitz, eine sprichwörtliche Redensart als konkrete Handlung darzustellen, würde dabei noch gesteigert durch die forcierte Verbindung des altherwürdig-antiken Zeitgottes mit einem modernen, ähnlich der Zeit „rasend schnellen“ Fortbewegungsmittel. Nun ließ sich diese Kombination zwar auch in der „seriösen“ Kunstproduktion einsetzen, im späteren 19. Jahrhundert diente sie aber immer häufiger als Bildmodus von Karikatur und Werbung: Wobei man den Geist des industriell-technischen Fortschritts und der Geschwindigkeit zunächst in der Eisenbahn, später dann im Auto und nur auf niedrigster Ebene eben auch im Fahrrad verkörpert sah, das ab den 1870er Jahren zur Serienproduktion ausgereift war und für das auf Plakaten tatsächlich mit Zeitpersonifikationen bzw. Flügeln an den Rädern oder Pedalen geworben wurde (*Abb. 2*).<sup>3</sup> Allerdings lassen auf Klingers Zeichnung die Flügel am Rad, vor allem jedoch die wehende Haarlocke weniger Chronos denn Fortuna/Occasio assoziieren, die ebenfalls vorbeieilende Göttin des Glücks und der günstigen Gelegenheit, die es rechtzeitig am Schopf zu packen gilt.<sup>4</sup> Beide Personifika-



Abb. 2: Plakat der Fahrradfabrik Gebr. Stoewer, Settin, um 1900

tionen treten seit der Frühen Neuzeit häufig paarweise auf, hier wären sie in eine ambigue Gestalt zusammengezogen.<sup>5</sup> Die Windmühle würde im übrigen attributiv gut zu beiden Wesensaspekten passen: Das unablässige Drehen ihrer Flügel verweist ebenso auf den Lauf der Zeit wie deren Auf- und Ab-Bewegungen den ewigen Wechsel von Glück und Unglück veranschaulichen und so zum modernen Pendant von Fortunas Rad umgedeutet erscheinen.<sup>6</sup> Klinger und Krohg versuchen also nicht allein die Zeit totzuschlagen, sondern zugleich ihres Glückes habhaft zu werden – man könnte auch und quasi in Abwandlung der in mancher Hinsicht verwandten Vorstellungen vom Drachentöter und Glücksritter sagen, dass sich die Künstlerfreunde hier

als Zeitentöter und Glückskünstler präsentieren. Womit eine weitere Pointe des Blattes Kontur gewinnt: Denn dass ein gewöhnlicher Fahrradfahrer an dem Ast zu Fall kommen wird, scheint dem Betrachter zunächst ebenso außer Zweifel zu stehen, wie es ihm dann – hat er erst einmal die Doppel-Personifikation erkannt – schon im Versuch unsinnig und aussichtslos erscheinen muss, dass zwei wegelagernde Künstler die Zeit und das Glück selbst anhalten und zur Strecke bringen könnten.

Wie kommt es zu diesem allegorischen Rollenspiel? Unter den zahllosen biographischen und kunsttheoretischen Topoi und Legenden des 19. Jahrhunderts, die Künstlers gesamtes „Erdenwallen“ strukturieren und stilisieren, finden sich zwar vielfach Armut und gesellschaftliches Außenseitertum thematisiert.<sup>7</sup> Jedoch scheint Klingers und Krohgs so brutal-hinterhältiger wie sinnloser Angriff auf Zeit und Glück zunächst vorbildlos und der spontanen Laune eines Kreises junger Künstler entsprungen, die in den späteren 1870er Jahren an der Berliner Akademie studierten und von denen mehrere ganze Skizzenbücher mit dieser Art von unpräzise gezeichneten Phantasieübungen füllten.<sup>8</sup> Damit ist die Bedeutung und der konzeptuelle Anspruch unseres Blattes aber weit unterschätzt. Gezeigt werden soll hier, dass es sich um eine kunsttheoretische und kunstsoziologische Selbstreflexion Klingers handelt, die nicht nur von erstaunlicher Kenntnis der künstlerischen Tradition zeugt, sondern zugleich exemplarisch seinen Umgang damit, sein künstlerisches Verfahren der Montage, Inversion und ironischen Brechung vorführt – kurz: es handelt sich um ein Programm bild für Klingers Kunst insgesamt.<sup>9</sup> Um freilich den pointierten Witz und das beständig wechselnde Assoziationsgefüge dieser neuartig kombinierten Zeichnung zu erfassen, müssen zunächst ihre Bestandteile überdeutlich auseinander dividiert und in ihrer Herkunft aufgezeigt werden.

Beginnen ließe sich mit dem Hinweis auf die bekannte Kategorie des „Freundschaftsbildnisses“, d. h. den Darstellungen von Künstlerfreunden seit der Renaissance und mit Höhepunkt in der Romantik: Entsprechend treten hier die Freunde Klinger und Krohg zusammen auf, allerdings scheinbar gerade nicht verbunden im traditionell gemeinsamen Streben nach Tugend, sondern als Strauchdiebe.<sup>10</sup> Bildzeugnisse für die Verbindung von Künstlern oder Künsten mit einer Glücks-Personifikation finden sich ebenfalls seit der (Hoch-)Renaissance. Bald nach 1524 erweiterte der Mantuaner Hofkünstler Lorenzo Leonbruno offenbar erstmals das Schema und Personal der „Verleumdung des Apelles“ um eine Reihe weiterer Personifikationen, darunter Chronos und Fortuna/Occasio, die von hoher Warte aus die Güter des Glücks der Seite der Laster, die der Armut und des Unglücks dagegen der Seite der Tugenden zuteilt. Die Komposition sollte im Cinquecento bescheidenen Erfolg und einige Verbreitung genießen.<sup>11</sup> Ein weiterer Impuls für die Kombination von Glückspersonifikation und Künstler scheint von der neuen Popularität des antiken Sprichworts vom „Faber suae quisque Fortunae“ ausgegangen zu sein – vom Menschen als seines eignen Glückes Schmied, oder wie es Pico della Mirandola bereits 1486 in leichter Abwandlung (und noch ohne explizite Nennung des „Glücks“) formuliert hatte: vom Menschen als „sui ipsius [...] plastes et ficator“.<sup>12</sup> Mit die erste Darstellung des Sinnspruchs findet sich



Abb. 3: Guillaume de la Perrière, *La Morosophie* ..., Lyon 1553, Emblem Nr. 78



Abb. 4: Jan Saenredam nach Pieter Isaacsz., Porträtstich des Hans von Aachen, 1601

jedenfalls in Guillaume de la Perrières Emblembuch *La Morosophie* (Lyon 1553) (Abb. 3).<sup>13</sup> In diesem Kontext stand freilich nicht das Interesse an Künstlern im Vordergrund, sondern diese kamen allein durch die Metapher der künstlerischen (Selbst-)Formung ins Spiel. Und so zeigen auch die zahlreichen im 17. und frühen 18. Jahrhundert publizierten Bücher mit der Wendung *Faber Fortunae* im Titel – von Francis Bacon über Johann Amos Comenius und Christian Georg Bessel (Abb. 6) bis hin zu Christian Groot und Gottfried Hecking (von der Vielzahl anderer Druckerzeugnisse zum menschlichen Glück und Unglück in der Nachfolge von Petrarca's *De remediis utriusque fortunae* gar nicht zu sprechen) – auf ihren Titelblättern zwar häufig *Fortuna/Occasio*, aber nicht mehr den konkreten Vorgang des künstlerischen „Arbeitens am Glück“. <sup>14</sup> Erst in den Jahrzehnten um 1600 stellen sich dann eine ganze Reihe von Künstlern selbst in Verbindung mit Glücks-Personifikationen dar: Offenbar veranlassten die Zeitumstände und wohl insbesondere der neue Konkurrenzdruck, sich als „Hof-Künstler“ einen Platz und damit Lebensunterhalt erobern zu müssen, vermehrte Reflexionen über die eigene Jagd nach dem künstlerisch-tugendhaften und gesellschaftlich-finanziellen Aufstieg bzw. über die Gefahren des eigenen Falls. So zeigt eine 1598 datierte Zeichnung des Jakob Walther eine auffliegende, von Satyrn verfolgte weibliche Personifikation, die offenbar eine Mischung aus *Ingenium*, *Virtus* und *Fortuna* darstellt; wenig später findet sich eine *Fortuna* mit Pinsel von der Hand des Johann Eberhardt.<sup>15</sup> Und im Medium der Druckgraphik ließe sich etwa auf den posthumen Porträtstich des Hans von Aachen von Jan Saenredam nach Entwurf des Pieter Isaacsz. hinweisen, bei dem *Herkules* und *Pictura* jeweils an einer langen Locke *Fortuna/Occasio* über dem Künstler-Bildnis in ihrer Position festhalten und damit Leben und Werk des Hans von Aachen mit der Idealvorstellung einer *fortuna stabilis* auszeichnen (Abb. 4).<sup>16</sup>

Allerdings scheint die Verbindung von Künstler und personifiziertem Glück mit dem späteren 17. Jahrhundert praktisch vollständig von der Bildfläche zu verschwinden – womit natürlich keineswegs gemeint ist, dass *Fortuna*-Allegorien und insbesondere der „Traum vom Glück“ im weitesten Sinne dann nicht geradezu ein Leitthema der Kunst des 19. Jahrhunderts werden sollten.<sup>17</sup> Vor allem hatte wenige Jahre vor Klingers Zeichnung, 1868, Rudolf Henneberg in Berlin sein Hauptwerk mit dem Titel *Die Jagd nach dem Glück* vollendet, eine an der „altdeutschen Manier“ orientierte Allegorie, die einen Ritter zu Pferde zeigt, der in vollem Galopp seine *Fortune* in Form einer leichtfüßig auf einer Kugel davonschwebenden nackten Frauengestalt einzuholen versucht (Abb. 5).<sup>18</sup> Dabei hat der rücksichtslos-besessene „Glücksritter“ offenbar nicht nur eine junge Frau (zugleich: seinen „guten Engel“) niedergeworfen, sondern übersieht auch, dass die Brücke vor ihm sich zu einem schmalen Balken verengt. Sein unmittelbar bevorstehender Sturz hat bereits den berittenen Tod (seinen „schlechten Engel“ bzw. den Teufel) als Begleiter auf den Plan gerufen. Dieses sehr populäres Monumentalgemälde Hennebergs dürfte Klinger bestens bekannt gewesen sein: Henneberg selbst hatte mehrere Repliken gefertigt, es wurde in Karikaturen zitiert und Künstler wie Hans Thoma sollten später seine Thematik variierend aufgreifen; schließlich war Henneberg selbst just 1876 gestorben, bis ins darauf folgen-



Abb. 5: Rudolf F. Henneberg, Die Jagd nach dem Glück, 1863–1868, Berlin, Alte Nationalgalerie

de Jahr erschienen nicht nur eine Reihe von Nachrufen und Besprechungen seiner Werke, im Frühjahr 1877 veranstaltete die Berliner Gemäldegalerie (die bereits 1868 die *Jagd nach dem Glück* angekauft hatte) gar eine Gedenkausstellung.<sup>19</sup>

Nun versuchen Klinger und Krohg freilich nicht, ihre Glückssträhne im richtigen Moment zu ergreifen, sondern gehen mit Gewalt vor. Auch dafür gibt es seit dem 16. Jahrhundert annähernde Vergleichsbeispiele: So bekämpft an der Decke der *sala* in Vasaris Aretiner Künstlerhaus eine geflügelte und mit Lorbeer bekränzte Virtus, bewaffnet mit einem Knüttel, das wechselhafte Glück und den Neid.<sup>20</sup> Entsprechend findet sich in der wenig späteren Emblem-Literatur eine Reihe von Darstellungen, in denen Fortuna niedergedrungen und als *fortuna stabilis* wider Willen an ihrem (auf dem Boden liegenden) Rad festgebunden wird – freilich nicht von Künstlern und nicht in direktem Bezug zu den Bildkünsten. Als Sieger über das wechselhafte Glück agieren vielmehr der Tugendheld Herkules, der nicht genauer identifizierte „Weise“ (*sapiens*) oder aber die Personifikation der Armut (*paupertas*), die hier als zentrale Eigenschaft und geradezu als Korrelat von Virtus und Sapientia vorgestellt wird und zwar in dem Sinne, dass der Weise in der Tradition der Zyniker und Stoiker äußerlichen Besitz gering schätzt und ausschließlich innere Werte achtet.<sup>21</sup> Zumindest erinnert sei auch daran, dass es in der Frühen Neuzeit eine Reihe von Beispielen dafür gibt, wie die Künste die Zeit niederringen und also – *metaphorice dictum* – Werke für die Unsterblichkeit zu schaffen vermögen.<sup>22</sup> Vor diesem Hintergrund jedenfalls transformieren sich die auf den ersten Blick gefährlichen und ungepflegt-bärtigen Wege-lagerer auf Klingers Zeichnung plötzlich zu klugen und selbstgenügsamen Tugendhelden, ausgerüstet mit Keulen als den Waffen des Herkules bzw. der Virtus.

Erst, wenn man die semantische Ambivalenz der beiden Künstler und die Möglichkeit, sie unter ihrer rauen Schale als Tugend-Adepten zu sehen, erkannt hat, ent-

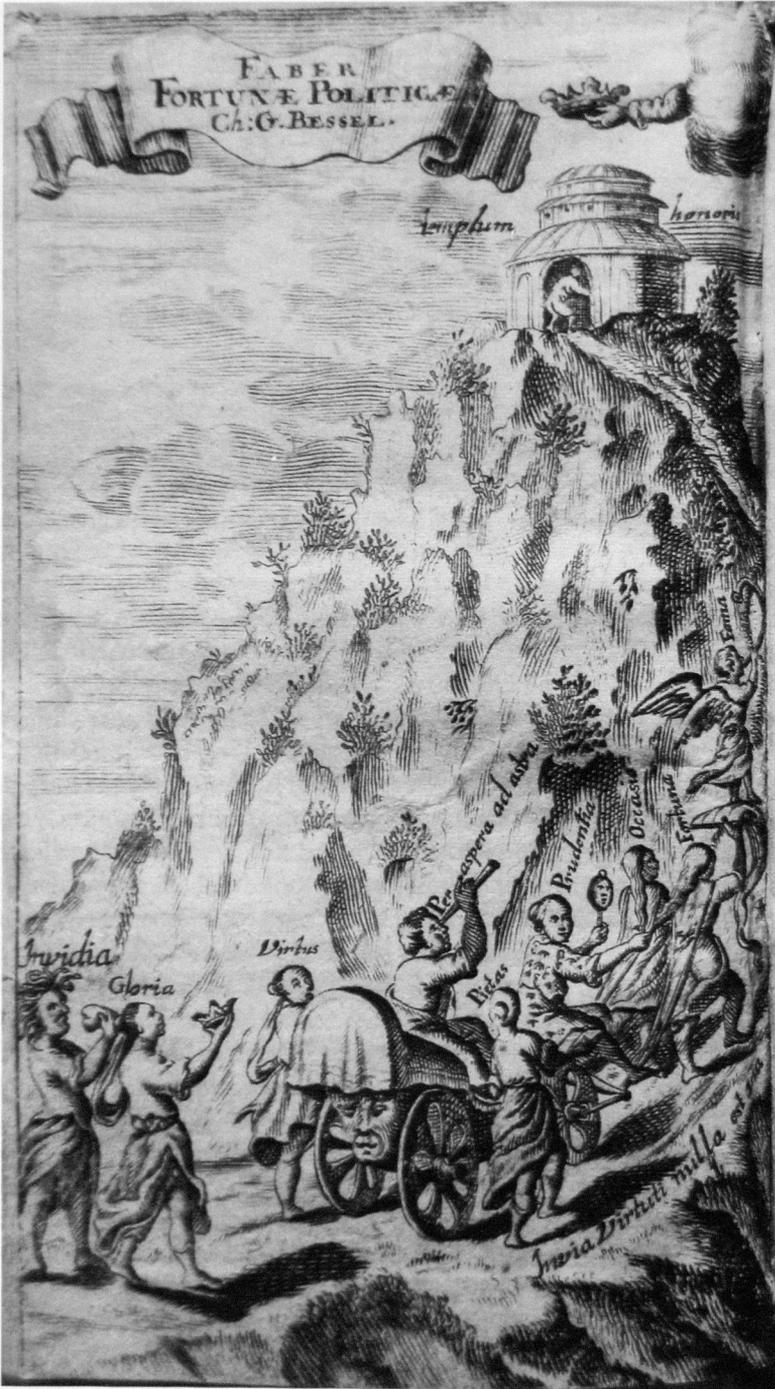


Abb. 6: Christian G. Bessel, *Faber Fortunae Politicae*, Hamburg 1673, Frontispiz

hüllt auch das Motiv des leicht abschüssigen und direkt auf der Betrachter zuführenden Feldweges mit der darauf eilig heran radelnden Personifikation seine visuelle Pointe. Denn der Pfad der Tugend, den Herkules am Scheideweg als Metapher für seinen Lebensweg gewählt hat (und der ähnlich auch in den zahllosen Bildversionen der *Tabula Cebetis* vorgeführt wird), ist eigentlich stets schmal, steil und führt zu einer fernen Festung oder einem Ehrentempel auf Bergeshöhen. Wer auf diesem beschwerlichen Aufstieg überhaupt voran kommen will, tut gut daran, wenn er als Tugendheld bereits Fortuna, Occasio und alle anderen Hindernisse und Laster bezwungen hat und vor seinen Karren spannen kann – wie es etwa das Frontispiz des in vielen Auflagen in Hamburg gedruckten *Glücks-Schmied* von Christian Georg Bessel vorführt (Abb. 6).<sup>23</sup> In Klingers (ansatzweise karikierender) Inversion dagegen erklimmen die Tugend-Künstler keinen Berg, sondern ihr Glück nähert sich ihnen von selbst und fällt ihnen scheinbar in aller Schnelle und Vorhersehbarkeit in den Schoß – wodurch die Anordnung wiederum ununterscheidbar wird von der einfach zu begehenden, aber in den Abgrund führenden Straße des Lasters und uns wiederum nahegelegt wird, in den beiden Künstler-Gestalten vielleicht doch besser Outlaws zu sehen.<sup>24</sup>

Wobei die Künstler Klinger und Krohg nicht nur durch ihr Auftreten und Tun in der tradierten Rolle von „Außenseitern der Gesellschaft“ erscheinen. Indem sie in freier Natur agieren, evozieren sie auch in dieser Hinsicht ein Gegenbild zur Stadt, zur „Zivilisation“, zur Technik und insgesamt zum Bürgertum mit seinen ethischen und ästhetischen Idealen. Wobei diese Doppelrolle von Stadt und Natur im späteren 19. Jahrhundert als Orte zugleich der Anziehung und Abstoßung sowie die vorausgehende Tradition so gut untersucht sind, dass hier dieser knappe Hinweis genügen kann.<sup>25</sup> Bezeichnenderweise thematisiert Klinger wiederum selbst diese Ambivalenz, indem er sich in einer annähernd zeitgleichen Zeichnung von 1877/78 mit dem Titel *Zukunftsgedanken – Gegenwärtige Wirklichkeiten* vom aktuellen behaglichen Träumen auf dem Sofa hinaus in eine unwirtliche Landschaft zu einsamem, verarmtem Sterben (im Schnee?) projiziert.<sup>26</sup>

Festhalten lässt sich: Klinger kombiniert nicht nur traditionelle Glücks-Vorstellungen und -Verbildlichungen mit modernen Elementen wie dem Fahrrad, sondern sein gesamtes Montage-Verfahren eigentlich bekannter Versatzstücke zu ambivalenter, invertierender Semantik gewinnt dem Thema neue Aspekte, ironisch-witzige Wendungen und eine Aktualität ab, wie sie die *Jagd nach dem Glück* im Kaiserreich des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts mit seinem Liberalismus und seinen Krisen in vieler Hinsicht besaß – der Erfolg des Gemäldes von Rudolf Henneberg bezeugt dies. Hier zeichnet sich der „moderne Geist“ Klingers ab, dessen Graphikzyklen über den *Fund eines Handschuhs* und über die *Geschichte Christi* dann wenige Monate später, im Frühjahr 1878 anlässlich von Klingers ersten öffentlichen Ausstellungen in Berlin, das Interesse des Publikums auf sich ziehen und etwa Georg Brandes zu einer Lobeshymne auf Klingers künstlerische Originalität und Traditionsbruch hinreißen sollten (veröffentlicht 1882): „Ihre Originalität [der Blätter des Handschuh-Zyklus] war so tief und so barock, sie waren so unähnlich Allem, was man früher in

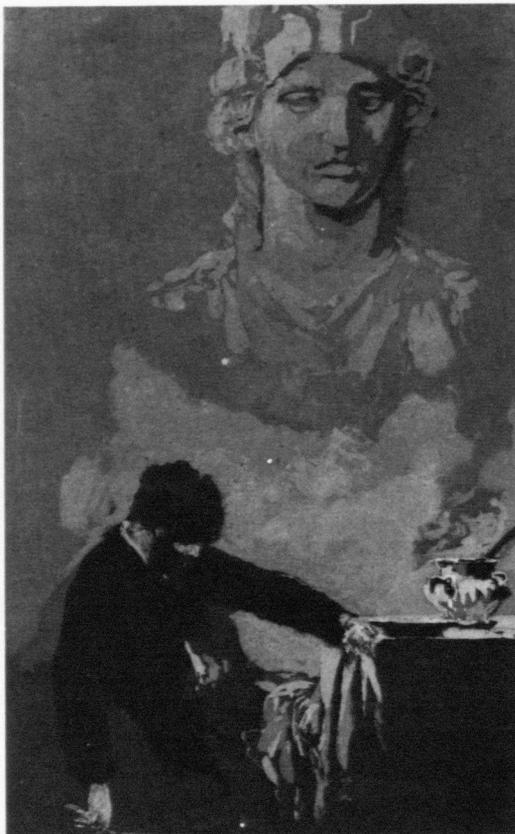


Abb. 7: Max Klinger, Titelblatt zu seinen Beiträgen für die *Festschrift des Berliner Kunstgewerbemuseums*, 1881.

dieser Art gesehen, dass kein Betrachter gleichgültig daran vorbeiging. [...] Ihr Verdienst [der Blätter zum Christus-Leben] lag hauptsächlich in dem vollständigen, entschiedenen Bruch des Künstlers mit allen abgedroschenen Überlieferungen [...].<sup>27</sup>

Damit aber ist nur ein Aspekt der Zeichnung, der des handelnden Glückskünstlers, aufgezeigt. Durch den Titel des Blattes jedoch: „Klinger und Krohg suchen die Zeit totzuschlagen“ wird dieses aktive Tun wiederum mit seinem genauen Gegenteil, nämlich sinn- und zwecklosem Müßiggang und untätig-passiver Langeweile, zusammengezwungen (wobei die im folgenden skizzierte Bedeutung dieser Benennung es im Rückschluss fast zwingend erscheinen lässt, sie auf Klinger selbst zurückzuführen<sup>28</sup>). Die kolloquiale Rede vom „Zeit totschiagen“ ist jedenfalls eine Modeerscheinung des späten 19. Jahrhunderts.<sup>29</sup> Zwar wird die Menschheit immer schon vom Schatten der *acedia* und des *taedium vitae* verfolgt, aber das Gefühl der Langeweile wird doch mit der „Sattelzeit“ um 1800 zu einem neuen und drängenden Grundproblem des in Selbstverantwortlichkeit und Aufgeklärtheit entlassenen, sich selbst suchenden Menschen.<sup>30</sup> Dieser Gemütszustand wurde so zu begründen versucht, dass sich konträre Impulse der Aktivität und der Unentschlossenheit mangels Konzentrationsfähigkeit

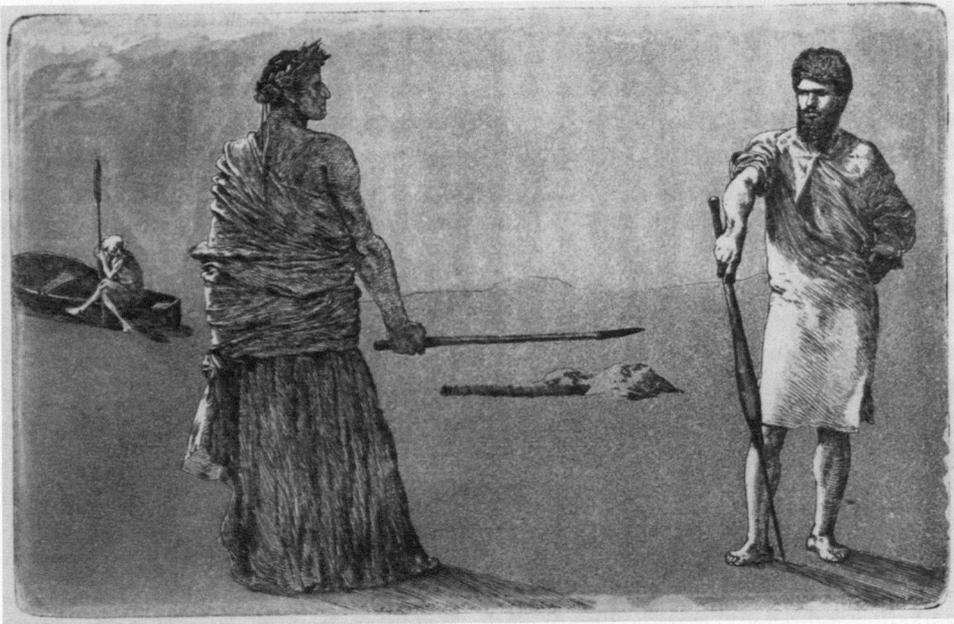


Abb. 8: Max Klinger, Beschluß (Satire), aus: Opus II – Rettung Ovidischer Opfer, 1879

in der Seele gegenseitig behindern und zu einem Zustand unerwünscht-auswegloser Passivität führen. Dabei gesellte sich zu diesem mentalen Stillstand, in dem auch die Zeit langsamer zu werden schien, mit zunehmender Industrialisierung als Gegenstück die Nervosität als Modekrankheit eines immer knapper, regulierter und damit subjektiv schneller werdenden Zeitempfinders – ein Gefühl von Schnellebigkeit im übrigen, das sofort auch als Beeinträchtigung des Kunstgenusses gedeutet wurde.<sup>31</sup> Klingers Zeichnung zwingt auch diese beiden Extreme insofern zusammen, als sie den hochkonzentrierten Versuch der beiden Künstlerfreunde darstellt, die vorbeieilende günstige Zeit zu fassen, dies aber als Tätigkeit des Zeit-Tot-Schlagens, also als Ausfluss der Langeweile, charakterisiert.

Freilich versteht Klinger sein Blatt weniger als Lamento über ein allgemeines Zeitgefühl denn als spezifischen Ausdruck seiner Situation als Künstler. Im Kreise seiner jungen Freunde – „lauter eifrige Nihilisten, Socialisten, Atheisten, Naturalisten, Materialisten und Egoisten“ –, mit denen er ein Wohn- und Arbeits-Atelier in der „aristokratischen Hohenzollernstraße“ Berlins bewohnte, allerdings in ganz heruntergekommenem Zustand, zelebrierten sie ihr Bohème-Dasein zwischen Verehrung für das künstlerische Genie, Ehrgeiz, Enttäuschung, Genußsucht, Armut und demonstrativer Langeweile, zu der diese konträren, sich gegenseitig paralysierenden Impulse führten, kurz: „Es galt, so schmerzlos als möglich die Zeit todtzuschlagen“.<sup>32</sup> Scheint unsere Zeichnung mit Klinger und Krohg diesem Dasein visuell-metaphori-

schen Ausdruck zu verleihen, so entwirft Klinger wenig später (1881) auch Gegenbilder (Abb. 7): Auf dem Titelblatt einer separat erschienenen Ausgabe von Klingers Beiträgen zur Festschrift des Berliner Kunstgewerbemuseums ist ein Künstler (Klinger selbst) erschöpft in unruhigem Schlaf am Tisch zusammengesunken. Aus der dampfenden Suppenschüssel vor ihm entsteigt das Traumgebilde eines riesigen klassischen Göttinnen-Kopfes. Die antike und akademische Kunst lastet hier nicht nur wie ein alles dominierender Alp auf der künstlerischen Phantasie, der Künstler muss ihr auch – vom Schlaf erwacht – dienen und seine Lebenskraft opfern, will er mit der Kunst seinen „Broderwerb“ (die Suppe) finden.<sup>33</sup>

Die Schlüsselrolle des Zeit-Tot-Schlagens bzw. der „Langeweile“ im 19. Jahrhundert und für Klinger reicht aber noch weiter: Die Idee der Langeweile muss spätestens seit Abbé Dubos' einflussreichen *Réflexions critiques sur la poesie et peinture* (1719), die seit 1760/61 in deutscher Übersetzung vorlagen, als ein Zentralbegriff der Kunsttheorie verstanden werden. Denn für Dubos resultiert überhaupt alle künstlerische Tätigkeit, wie er gleich im ersten Kapitel seines Traktates darlegt, aus dem menschlichen Grundbedürfnis, der Langeweile zu entkommen.<sup>34</sup> Diese zunächst verheißungsvolle Vorstellung von Kunst als Antidot des *ennui* und als geistiger Zeitvertreib im besten Sinne sollte jedoch im Laufe des folgenden Jahrhunderts in ihr Gegenteil umschlagen: Denn die übermächtige Traditionslast der „alten Kunst“, wie sie mit der historistischen Verfügbarkeit aller Formen und Stile immer deutlicher vor Augen stand, machte künstlerische Invention und Wirkung auf den Betrachter einerseits immer schwieriger, andererseits immer vorhersehbarer – in diesem Sinne klagten selbst Künstler wie Delacroix beständig über ihren *ennui*.<sup>35</sup> Außerdem sollte die zunehmende Beschäftigung mit Kunst als dilettantischem Zeitvertreib des gehobenen Bürgertums – um, wie es Friedrich Vischer formulierte, „geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten“ – Anspruch und Selbstverständnis der Künstler immer weniger befriedigen.<sup>36</sup> Langeweile ließ sich aber nicht nur als negatives *Movens* der Kunst verstehen: Einsamkeit (insbesondere in Form eines Rückzugs in die Natur), Hoffen und Warten auf Inspiration, Melancholie und Muse galten in langer Tradition als zentrale Begriffe des positiven künstlerischen Kreativitätsprozesses – erst scheinbare Untätigkeit und inneres „Leiden“ von Ausnahme-Gestalten führen, so der Grundgedanke, zu außerordentlicher Geistestätigkeit, zu Ideenfindung und zum Werk.<sup>37</sup> Als Verwandte und in gewisser Form profanierte Nachfolger dieser literarisch-künstlerischen Leitbegriffe des 16. bis 18. Jahrhunderts ließen sich seit dem 19. Jahrhundert „Langeweile“ und „Faulheit“ eines Künstlers verstehen. Eine bürgerliche Arbeitsethik konnte angesichts des scheinbaren Nichtstuns gar nicht anders denn gegen diese vermeintlichen Laster des Müßiggangs zu polemisieren: So thematisieren etwa eine ganze Reihe französischer Karikaturen der 1850er/60er Jahre just diesen Vorwurf, der sich insbesondere gegen die neuen „realistischen Landschaftsmaler“ richtete, die ganz ähnlich Klinger und Krohg als bärtige Gestalten in freier Natur agierten, vermeintlich ohne dass ihre gemalten Resultate künstlerische Ausbildung, Arbeit und Mühe verrieten.<sup>38</sup> Und selbst die gewählten Landschaftsausschnitte und Motive konnten offenbar mit dem Verdikt der „Langeweile“ belegt werden – insbe-

sondere die Darstellung weiter Ebenen vor offenem Himmel.<sup>39</sup> Klingers aggressive zeichnerische Phantasie<sup>40</sup> über das Zeit-Tot-Schlagen in karger Ebene wird man in diesem Horizont jedenfalls als mehrfachen Protest verstehen müssen: als Protest gegen die Dominanz der künstlerischen Tradition, als Protest gegen den (spieß-)bürgerlichen Vorwurf der Faulheit, der die unabdingbare „kreative Langeweile“ des Künstlers, dessen Suche nach und Warten auf den glücklichen Moment der Inspiration, als Faulheit missverstanden, und schließlich als Protest gegen die gelangweilte Rezeptionshaltung eines bourgeoisen Publikums.

Aggression und Kampf sind dabei Klingers und Krohgs Mittel, um sowohl der lähmenden Umklammerung durch die Langeweile zu entkommen als auch und im gleichen Moment ihr künstlerisches Glück zu fassen. Es scheint, als provoziere die (soziale und mentale) Notsituation eine Form der Gewalt, die sich ihrerseits als Ausweg aus der Armut, Langeweile und damit gesellschaftlichen, geistigen und künstlerischen Blockade präsentiert. Gewalt lässt sich so nicht nur mit Blick auf die Bildtradition als unumgänglicher Nebeneffekt des Sieges der Tugend, sondern auch und noch wichtiger als weiteres auslösendes Moment künstlerischer Kreativität verstehen – ein Gedanke, wie ihn Heinrich von Kleist zu Beginn des 19. Jahrhunderts wohl erstmals in dieser Deutlichkeit, wenn auch auf Sprache und Schrift bezogen, formuliert hatte: „Wer das Leben nicht, wie ein [...] Ringer, umfasst hält, und tausendgliedrig nach allen Windungen des Kampfes, nach allen Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reaktionen, empfindet und spürt: der wird, was er will, in keinem Gespräch, durchsetzen; vielweniger in einer Schlacht.“<sup>41</sup> Überhaupt lässt sich im 19. Jahrhundert in vielen Bereichen geradezu ein „Kult der Gewalt“ konstatieren.<sup>42</sup> Dass Klinger seine Kunst jedenfalls als Kampf verstand, belegen noch andere Kompositionen. So endet *Opus II: Rettung Ovidischer Opfer* (1879) auf Blatt 13 *Beschluß (Satire)* mit dem selbstbewussten Auftritt Klingers, der im Zweikampf dem über Klingers radikale Änderungen seiner Geschichten erzürnten Ovid gegenübertritt, wobei beide ihre Arbeitsgeräte – Radiernadel und Feder – drohend als Waffen präsentieren (*Abb. 8*).<sup>43</sup> Und auf dem zweiten Blatt des Probedruckes von *Opus VIII: Ein Leben* (1884) nimmt ein gewappneter Kunsterneuerer zu Pferde, will sagen: das *alter ego* Klingers, mutig die Auseinandersetzung mit Personifikationen seiner vier ärgsten Feinde (inschriftlich bezeichnet als *Historia*, *Modernitas*, *Pictura sacra*, *Homer*) auf.<sup>44</sup>

Klingers und Krohgs Vorhaben, im rechten Moment Zeit und günstige Gelegenheit totzuschlagen, erscheint nun als Resultat einer kreativen Langeweile, die zumindest den Versuch unternimmt, ihre künstlerische Fortuna trotz widriger Ausgangslage zu fassen. Der Weg dorthin führt über ein gewaltsames Aufbrechen von Traditionen, die es neu zu montieren und mit Neuem zu kombinieren gilt, wobei das Zusammenzwingen von Gegensätzlichem zu semantischer Unabschließbarkeit führt. Dieser widersprüchlichen „Offenheit“ arbeitet nicht zuletzt auch die künstlerische Faktur – die vorgeblich schnelle, anspruchslos-skizzierende Zeichenweise – zu, die bedeutungsträchtige Motive als scheinbar spontane Einfälle und nebensächliche Details präsent-

tiert. So sieht sich schließlich strukturell der in die Komplizen-Rolle gedrängte Betrachter gezwungen, ebenfalls stets aufs Neue um die Bedeutung der kleinen Zeichnung zu ringen – die kreative Langeweile des Glückskünstlers Klinger und ihr „gekritzelt“ Resultat erfordern unabdingbar eine entsprechende Rezipienten-Haltung, die auf den Moment der vorbeieilenden, glücklich erhaschten Deutungsideen und Assoziationen hofft.

### Anmerkungen

Für Hilfe danke ich herzlich Rainer Donandt, Thomas Ketelsen und Matthias Krüger.

- 1 Die Zeichnung (14,7 x 17,7 cm) kam aus dem Besitz des Klinger-Freundes Edvard Diriks 1903 nach Dresden, Staatliche Kunstsammlungen – Kupferstichkabinett, Inv. C. 1903–3; zur bisherigen Literatur s. Anm. 4. – Zum Verhältnis Klinger/Krohg und Klinger/Diriks s. Marit LANGE, Max Klinger und Norwegen, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 33 (1994), S. 157–212.
- 2 Das Inventar des Kupferstichkabinetts verzeichnet: „Klinger und Krohg suchen die Zeit totzuschlagen“; ausführlicher die zugehörige Karteikarte: „Klinger und Krohg suchen die Zeit totzuschlagen, sie sitzen in flacher Gegend unter einem unbelaubten Baume am Wege, auf dem von hinten her auf einem beflügelten Rade eine Frauengestalt herankommt. Rechts hinten ein Haus.“
- 3 Vgl. Jack RENNER, *100 Jahre Fahrrad-Plakate*, Berlin 1974, S. 42, 44, 60, 67; zu Zügen und Automobilen s. Jutta TSCHOEKE, *Zeitgeist*, in: *Zug der Zeit – Zeit der Züge. Deutsche Eisenbahn 1835–1985*, Ausstellungskatalog Nürnberg, Berlin 1985, Bd. 2, S. 433–438 und Ruth MALKOTRA, *Das Auto im Plakat*, in: Reimar ZELLER (Hrsg.), *Das Automobil in der Kunst 1886–1986*, München 1986, S. 57–68.
- 4 Diese doppelte Deutungsmöglichkeit erkennt als erster Wolfgang KEMP, *Walkers in Lonely Places. On the Experience of the Uncanny in Nineteenth-Century German Art*, in: Antoinette ROESLER-FRIEDENTHAL/Johannes NATHAN (Hrsg.), *The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts. Der bleibende Augenblick. Betrachterzeit in den Bildkünsten*, Berlin 2003, S. 103–125, hier: S. 119–121. – Zuvor zu dieser selten besprochenen Zeichnung: Hildegard HEYNE (Hrsg.), *Max Klinger, Gedanken und Bilder aus der Werkstatt des werdenden Meisters*, Leipzig 1925, S. 11 (mit Abb.) und 109; *Max Klinger 1857–1920*, hrsg. v. Gerhard Winkler, Ausstellungskatalog Leipzig, Leipzig 1970, S. 86f. (Kat. 67); ohne Kommentar abgebildet bei Gerhard WINKLER, *Max Klinger*, Leipzig/Gütersloh 1984, S. 17; Dieter GLEISBERG (Hrsg.), *Max Klinger 1857–1920*, Ausstellungskatalog Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. u. a. 1992, S. 16f., 94 und 270 (Kat. 2); LANGE, *Klinger und Norwegen* (wie Anm. 1), S. 181f. – Zur Verbindung von Fortuna und Occasio seit dem 16. Jahrhundert s. Frederick KIEFER, *The conflation of Fortune and Occasio in Renaissance thought and iconography*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 9 (1979), S. 1–27 und Philine HELAS, *Fortuna-Occasio: eine Bildprägung des Quattrocento zwischen ephemerer und ewiger Kunst*, in: *Städel-Jahrbuch* N. F. 17 (1999), S. 101–124; ein ikonographischer Überblick von Ehrengard MEYER-LANDRUT, *Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München/Berlin 1997.
- 5 Zum gemeinsamen Auftreten von Chronos und Fortuna/Occasio s. Rudolf WITTKOWER, *Chance, Time and Virtue*, in: *Journal of the Warburg Institute* 1 (1937/38), S. 313–321.
- 6 Ein weiterer Aspekt könnte die Gegenüberstellung von Windmühle und Fahrrad sein: Zählte die Windmühle in der Frühen Neuzeit stets zu den *nova reperta* und somit zum „Fortschritt“ gegenüber der Antike, so wäre sie hier nun als „alte Technik“ dem Fahrrad als Neuerung kontrastiert.
- 7 Die Formulierung von „Künstlers Erdenwallen“ rekurriert auf die 1834 publizierte Lithographie-

- Folge von Adolf Menzel, vgl. Lucius GRISEBACH (Hrsg.), *Adolf Menzel. Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher*, Berlin 1984, S. 243–250. – Zur „Künstlertypologie des Bildungsbürgertums“ s. Wilhelm SCHLINK, „Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten ...“. Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit, in: Mario R. LEPSIUS (Hrsg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil III: Lebensführung und ständige Vergesellschaftung*, Stuttgart 1992, S. 65–81, hier: S. 81; außerdem etwa: *Armer Maler – Malerfürst. Künstler und Gesellschaft Düsseldorf 1819–1918*, Ausstellungskatalog Düsseldorf, Düsseldorf 1980; Georg M. BLOCHMANN, *Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit*, Münster 1991; Joachim GROSSMANN, *Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786–1850*, Berlin 1994; Lothar SCHULTES, „Der arme Maler“. Zur sozialen Lage der Künstler im Wiener Biedermeier, in: Andrea HARRANDT/Erich W. PARTSCH (Hrsg.), *Künstler und Gesellschaft im Biedermeier*, Tutzing 2002, S. 59–80; Marc GOTLIEB, Creation & Death in the Romantic Studio, in: Michael COLE/Mary PARDO (Hrsg.), *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill/London 2005, S. 147–183 und 207–211.
- 8 Zu Max Klingers sog. Skizzenbuch der Jahre 1874–1877 s. *Max Klinger. Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig*, Leipzig 1995, S. 153–176; zu seinen Freunden LANGE, *Klinger und Norwegen* (wie Anm. 1).
- 9 Zu den Zentralbegriffen für Klingers Kunst jetzt Christian DRUDE, *Historismus als Montage. Kombinationsverfahren im graphischen Werk Max Klingers*, Mainz 2005. – Zu Klingers ständigem Streben nach Selbstdarstellung und Selbstreflexion im Werk etwa Ulrich WEISER, Zwischen Idealismus und Realismus. Mythos und Moderne. Zu Künstlerdarstellungen Max Klingers, in: Thomas GAEHTGENS (Hrsg.), *Max Klinger*, Ausstellungskatalog Göttingen u. a., Bielefeld u. a. 1976, S. 29–42; Dieter GLEISBERG, „Ich muß mir stets ein kleines Monument errichten“. Max Klinger in seinen Selbstdarstellungen, in: *Max Klinger 1992* (wie Anm. 4), S. 13–25; Gisela SCHEFFLER, Ansichten seiner Selbst. Klinger in Selbstdarstellung und Selbstidentifikation, in: Jo-Anne Birnie DANZKER/Tilman FALK (Hrsg.), *Max Klinger. Zeichnungen, Zustandsdrucke, Zyklen*, München/New York 1996, S. 161–168.
- 10 Klaus LANKHEIT, *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg 1952.
- 11 Leandro VENTURA, *Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova del primo Cinquecento*, Rom 1995, S. 164; zu einer dem Giovanni Battista Moroni zugeschriebenen Variante in Nîmes, Musée des Beaux-Arts s. Ekkehard Mai/Kurt WETTENGL (Hrsg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausstellungskatalog München/Köln, München u. a. 2002, S. 213 (Kat. 21); noch Zuccaris *Lamento della pittura* geht auf diese Erfindung zurück, dazu Sylvaine HÄNSEL, Federico Zuccari, Benito Arias Montano und der „Lamento de la Pittura“, in: Matthias WINNER/Detlef HEIKAMP (Hrsg.), *Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, München 1999 (Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Bd. 32 [1997/98], Beiheft), S. 147–157. – Wenige Monate nach Leonbrunos Gemälde erscheinen dann auch Künstler-„Porträts“ unter den Holzschnitt-Illustrationen in Sigismondo Fantis aufwendig produzierter Anleitung zu einem „Glücksspiel“, dem *Triumpho della Fortuna* (Venedig 1527); vgl. Geraldine A. JOHNSON, Michelangelo, fortunetelling and the formation of artistic canons in Fantis's *Triumpho di Fortuna*, in: Lars R. JONES/Louisa C. MATTHEW (Hrsg.), *Coming about .... a Festschrift for John Shearman*, Cambridge, MA 2001, S. 199–205.
- 12 Giovanni PICO DELLA MIRANDOLA, Oratio de dignitate hominis, in: DERS., *De hominis dignitate ...*, hrsg. von Eugenio Garin, Florenz 1942, S. 106.
- 13 Guillaume DE LA PERRIÈRE, *La Morosophie ...*, Lyon 1553, Nr. 78, der lateinische und französische Begleittext lauten: „TETRASTICHON // Sculptor ut è quovis simulacrum fingere trunco / Est potis, instructa sic operante manu: / Qui sapit ipse sibi, Fortunam fabricat omnem, / Torquet & ad vitae commoda cuncta suae. – Quatrin // Tout bon tailleur de tout boys fait image, / En les bruchant par art, tant qu'il souffit: / Semblablement, l'homme prudent & sage / Toute Fortune applique à son prouffit.“

- 14 Vgl. Rexmond C. COCHRANE, Francis Bacon and the Architect of Fortune, in: *Studies in the Renaissance* 5 (1958), S. 176–195 und die Zusammenstellung bei Gottfried KIRCHNER, *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*, Stuttgart 1970.
- 15 Zu diesen Beispielen Heinrich GEISLER (Hrsg.), *Zeichnung in Deutschland: Deutsche Zeichner 1540–1640*, Ausstellungskatalog Stuttgart, Stuttgart 1979, Bd. 2, S. 151f. (Kat. O7) und Robert OERTEL, Ein Künstlerstammbuch vom Jahre 1616, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 57 (1936), S. 98–108, hier: S. 104.
- 16 Zum Stich Kristina HERMANN-FIORE, Il tema „Labor“ nella creazione artistica del Rinascimento, in: Matthias Winner (Hrsg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S. 245–292, hier: S. 270, und Joachim JACOBY, *Hans von Aachen 1559–1615*, München/Berlin 2000, S. 59f.; allgemein zur *fortuna stabilis* Sibylle APPUHN-RADTKE, „Fortuna stabilis“ – das dauerhafte Glück. Zur Bildgenese einer Wunschvorstellung, in: Marianne SAMMER (Hrsg.), *Leitmotive. Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung. Festschrift für Dietz-Rüdiger Moser zum 60. Geburtstag am 22. März 1999*, Kallmünz 1999, S. 349–373. – Vgl. einen weiteren Porträtstich von 1618 mit dem Maler Michael I. Coxie und einem Gemälde der Fortuna im Hintergrund von Simon Wynhouser Vries/ Hendrik d. Ä. Hondius (Stecher) in: Gregor M. LECHNER (Hrsg.), *Künstlerporträts. Der Bestand der Göttinger Sammlung*, Ausstellungskatalog Göttinger, Götting 1987, S. 56f. (Nr. 52)
- 17 Vgl. die Beispiele und Analysen bei Werner HOFMANN, *Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, zit. 2. Aufl. München 1974, v. a. S. 230–253 und *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, hrsg. v. Hermann Fillitz, Ausstellungskatalog Wien, Wien u. a. 1996.
- 18 Zu diesem Werk Claude KEISCH, „Die Jagd nach dem Glück“. Salonromantik im altdeutschen Gewand. Rudolf Henneberg und Bode, in: *Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag*, Ausstellungskatalog Berlin, Berlin 1995, S. 33–42; Vera LOSSE, Ich sah leibhaftig den schlafenden Pan. Themen aus Mythos, Märchen und Volkspoesie im deutschen Symbolismus, in: Ingrid EHRHARDT/Simon REYNOLDS (Hrsg.), *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, München u. a. 2000, S. 109–115, hier: S. 112.
- 19 3. *Ausstellung in den oberen Räumen der königlichen National-Galerie zu Berlin. Werke von Rudolf Henneberg, Wilhelm Schirmer, Hugo Harrer, 22. März bis 12. Mai 1877*, Berlin 1877. – Vgl. etwa Henry THODE (Hrsg.), *Thoma. Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen*, Stuttgart/Leipzig 1909, S. 239 (von 1886) und 460 (von 1904).
- 20 Vgl. etwa Matthias WINNER, Berninis Verità (Bausteine zur Vorgeschichte einer Invenzione), in: DERS./Tilmann BUDDENSIEG (Hrsg.), *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966*, Berlin 1968, S. 393–413; Juerg ALBRECHT, Die Häuser von Giorgio Vasari in Arezzo und Florenz, in: Eduard HÜTTINGER (Hrsg.), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich 1985, S. 83–100; vgl. auch Alessandro NOVA, „Occasio pars virtutis“. Considerazioni sugli affreschi di Francesco Salviati per il cardinale Ricci, in: *Paragone* 31/365 (1980), S. 29–63 und Lisa ROSENTHAL, Seizing Opportunity. Rubens's *Occasio* and the violence of allegory, in: *Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (2000), S. 184–207.
- 21 KIRCHNER, *Fortuna* (wie Anm. 14), v. a. S. 86–88.
- 22 Beispiele dafür bei George KUBLER, Vicente Carducho's Allegories of Painting, in: *Art Bulletin* 47 (1965), S. 439–445 und in *Wettstreit der Künste* (wie Anm. 11), S. 274–276 (Kat. 73–75).
- 23 Bessels Buch war zunächst ab 1666 auf Deutsch als *Schmiede des politischen Glücks* erschienen, ab 1681 dann erweitert als *Neuer politischer Glücks-Schmied*; seit 1673 lag eine lateinische Version unter dem Titel *Faber Fortunae Politicae* vor. – Zur Tradition des Wegmotivs s. Wolfgang HARMS, *Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges*, München 1970; zur Aktualität nach 1800 auch Frank LESTRINGANT (Hrsg.), *Homo viator. Le voyage de la vie (XVe–XXe siècles)*, Lille 1997.
- 24 Zum Verfahren karikierender „Inversion“ (in Auseinandersetzung mit Aby Warburg) s. Klaus HERDING, „Inversionen“. Antikenkritik in der Karikatur des 19. Jahrhunderts, in: DERS./Gunter OTTO (Hrsg.), *„Nervöse Auffassungsorgane des inneren und äußeren Lebens“: Karikaturen*, Gießen 1980, S. 131–171.

- 25 Zusammenfassend etwa Max von HILGERS, *Spiegel, Schatten und Dämonen. Darstellungsformen urbaner Lebenswelt im Künstlerroman zwischen 1760 und 1860*, Diss. TU Berlin 2004, v. a. S. 240–274 zur Stadtfucht; zum größeren Kontext Simon SCHAMA, *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*, München 1996.
- 26 Dazu KEMP, Walkers (wie Anm. 4), S. 121f.
- 27 Georg BRANDES, *Moderne Geister*, zit. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1901, S. 57–72, hier: S. 57 und 64; *ad personam* s. Klaus BOHNEN, Georg Brandes und seine Bedeutung für die deutsche Literatur, in: *Vor hundert Jahren: Dänemark und Deutschland 1864–1900. Gegner und Nachbarn*, hrsg. v. Jens Ch. Jensen, Ausstellungskatalog Hamburg, Kopenhagen u.a. 1981, S. 117–122 und Ingeborg KÄHLER, Graphik von Max Klinger. Ein deutscher Künstler, entdeckt von Georg Brandes, in: ebd., S. 376–379.
- 28 Als weiteres Indiz dafür sei auf eine Lithographie Oskar Kokoschkas zu Victor Dirsztays *Lob des hohen Verstandes* von 1917 hingewiesen, die den Titel trägt: „Jener schlägt die arme Zeit ganz tot“ (Heinz SPIELMANN, *Oskar Kokoschka. Leben und Werk*, Köln 2003, S. 216f.). Kokoschka hatte im November 1916 Klinger in Leipzig besucht, woraus sich die Wahl gerade dieses Themas als Text-Illustration ergeben haben könnte.
- 29 Zu dieser erst in den großen Wörterbüchern des späteren 19. Jahrhunderts verzeichneten Redewendung etwa Daniel SANDERS, *Deutscher Sprachschatz*, Hamburg 1873–1877, Bd. 1, S. 665 unter Nr. 486 „Das Nichtsthun, Ruhen, Rasten, Feiern, Muße etc.: [...] Zeit-Tödter, -Todschläger“; Jacob und Wilhelm GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 15, Leipzig 1956, Sp. 549f. und 574; ein weiteres Beispiel von 1892 bei dem Mediziner Theodor BILLROTH, *Briefe*, Hannover/Leipzig 1910, hier: S. 451 angesichts des eigenen Alterns und Unwohlseins in Gesellschaft das Bekenntnis: „da ich mich unerträglich langweilig finde, mich sogar mit mir selbst langweile und mich nach Tarok und Whist sehe, um die, wenn auch seltene, freie Zeit tot zu schlagen.“
- 30 Vgl. aus der umfangreichen Literatur dazu etwa: Christopher SCHWARZ, *Langeweile und Identität. Zur Entstehung und Krise des romantischen Selbstgefühls*, Heidelberg 1993; Patricia MEYER SPACKS, *Boredom. The Literary History of a State of Mind*, Chicago/London 1995; Norbert JONARD, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XXe siècle*, Paris 1998; Martina KESSEL, *Langeweile. Zum Umgang mit Zeit und Gefühlen in Deutschland vom späten 18. Jahrhundert bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Göttingen 2001.
- 31 Vgl. die ursprünglich aus den 1870er Jahren stammenden Bemerkungen bei Friedrich Th. VISCHER, *Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Ästhetik*, Stuttgart 1898, S. 46: „Im Schönen heißt es also: nicht einrennen mit diesem oder jenem Zweck, sondern schauen und nichts anderes. Es herrscht ruhiges Belassen und Betrachten. [...] Es ist arg, wie unsere Zeit diese Stimmung seelenruhigen Betrachtens zerzaust. Unser Leben wird in das allgemeine Geläuf und Gedränge immer nervöser hineingerissen. Es ist ja selbstverständlich: ich will durchaus nicht den unendlichen Fortschritt bemäkeln, der in den Eisenbahnen liegt. Aber jetzt, wo wir in so rasender Eile fliegen, daß nur ein paar Minuten Aufenthalt schon zu viel sind, gerät die Seele in ein Jagen und Hetzen, daß wir kaum mehr in die Stimmung kommen, z. B. vor einer Landschaft ganz ruhig betrachtend zu verweilen.“ – Allgemein Wolfgang ECKART, Die wachsende Nervosität unserer Zeit. Medizin und Kultur um 1900 am Beispiel einer Modekrankheit, in: Gandolf Hübinger u. a. (Hrsg.), *Kultur und Kulturwissenschaften um 1900, Bd. II: Idealismus und Positivismus*, Stuttgart 1997, S. 207–226; Joachim RADKAU, *Das Zeitalter der Nervosität*, München 1998 (speziell S. 205f. zum Fahrradfahren) und Johannes HEINSEN, *Historismus und Kulturkritik. Studien zur deutschen Geschichtskultur im späten 19. Jahrhundert*, Göttingen 2003, etwa S. 261–263.
- 32 Die Schilderung dieser Situation und alle Zitate nach BRANDES, *Moderne Geister* (wie Anm. 27), S. 60–63.
- 33 Max Klinger 1992 (wie Anm. 4), S. 272 (Kat. 10); zu Kunst als „Broderwerb“ s. BRANDES, *Moderne Geister* (wie Anm. 27), S. 62.
- 34 Du BOS, *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey*, 3 Bde., Kopenhagen 1760–1761, hier: Bd. 1, S. 5–12: „Erster Abschnitt. Von der Nothwendigkeit, beschaeftigt zu seyn, wenn man

- der verdrießlichen langen Weile ausweichen will, [...]. Unsrer Seele hat ihre Bedürfnisse so gut, als unser Körper, und die Nothwendigkeit, die Seele zu beschaeftigen, ist eine der groeßten bei den Menschen. Die lange Weile, die der Untaetigkeit unsrer Seele sogleich nachfolgt, ist fuer den Menschen ein so schmerzhaftes Uebel, daß derselbe oeffters die muehsamsten und beschwerlichsten Arbeiten unternimmt, sich nur der Foltern dieses Uebels zu ueberheben. [...] und es wird sich niemand finden, der nicht die Martern des Zustandes gefuehlt haben sollte, wo man wider seinen Willen an allzuvieler Dinge denkt, und gleichwol an keinem nach seinem Belieben haften kann.“ Die weitere Argumentation verläuft über den Zwischenschritt der „Gemuethsbewegungen“, die allein die Seele aus diesem Zustand ihrer Langeweile reißen, weshalb auch als eigentliche Aufgabe aller Kunstformen anzusehen ist, „wirkliche Leidenschaften in uns“ zu erregen. – Wenig später wird bei Johann G. SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, hier: Bd. 2, S. 74f. „Langeweile“ als Negativbegriff zum (laut Aristoteles) naturgegebenen Seelenstreben nach „Mannigfaltigkeit“ und damit nach der „allmählichen Vervollkommnung des Menschen“ entwickelt.
- 35 Dazu Hans BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 139–145.
- 36 In diesem Sinne seit ca. 1870 in seinen Vorlesungen VISCHER, *Das Schöne* (wie Anm. 31), S. 256f. (zur Datierung vgl. das Vorwort S. X): „Es mag mancher malen lernen ohne eigentliches Talent; man kann Familiekreise erfreuen mit dem Grade von Können, wozu man es dann bringt. In der Musik ist der Dilettantismus natürlich am meisten zu Hause, und die Musik ist ja auch nicht nur da, um Kompositionen zu erfinden und ins Werk zu setzen, sondern auch, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten und mit anziehenden, reizvollen Formen, dem Ohre vernehmbar, auszufüllen. So auch die Poesie.“ – Auf dieses Zitat verweist SCHLINK, „*Kunst ist dazu da ...*“ (wie Anm. 7), allerdings ohne weitere Überlegungen zur Bedeutung von Langeweile anzustellen.
- 37 Péter UJVÁRI, Müßiggang, Nachlässigkeit, Inspiration. Darstellungen der Ruhe im 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Štefan Oriško (Hrsg.), *Mitteleuropa: Kunst, Regionen, Beziehungen*, Bratislava 1993, S. 72–82. – Zu Klinger als Melancholicus s. die Analysen seiner Selbstdarstellungen in Anm. 9 und *Briefe von Max Klinger aus den Jahren 1874–1919*, hrsg. v. Hans W. Singer, Leipzig 1924, S. 20 (zu 1878).
- 38 Mit dieser Andeutung ist freilich das Sinnpotential der fünf Beispiele von Daumier, Ulm, Gavarni, Beauvais/Morin und de Beaumont, wie sie Anette WOHLGEMUTH, *Honoré Daumier – Kunst im Spiegel der Karikatur von 1830–1870*, Frankfurt a. M. 1996, S. 106–112 zusammenstellt, nicht erschöpft; vgl. aber auch den Vorwurf des Müßiggangs und der Oberflächlichkeit in zeitgenössischen Ateliers, dazu Dieter SCHOLZ, *Pinsel und Dolch. Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840–1920*, Berlin 1998, S. 40–44.
- 39 Vgl. etwa den 1903 publizierten Rückblick von Rainer M. RILKE, *Worpswede*, Frankfurt a.M. 1987, S. 34f.: „Es ist interessant zu sehen, wie auf jede Generation eine andere Seite der Natur erziehend und fördernd wirkt: [...] Woran unsere Väter in geschlossenem Reisewagen, ungeduldig und von Langeweile geplagt, vorüberfuhren, das brauchen wir. [...] denn wir leben im Zeichen der Ebene und des Himmels. [...] Die Ebene ist das Gefühl, an welchem wir wachsen.“
- 40 Laut Klingers 1891 erstmals erschienener Schrift *Malerei und Zeichnung* ist letztere das Medium der subjektiven Aussage und der freisten Phantasietätigkeit; der gesamte Text zuletzt abgedruckt in: *Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk*, Ausstellungskatalog Hildesheim, Hildesheim/Mainz 1984, S. 207–252. – Zu Klingers Kunsttheorie Annegret FRIEDRICH, *Das Urteil des Paris. Das Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende*, Marburg 1997, etwa S. 41–43 und DRUDE, *Historismus* (wie Anm. 9)
- 41 Heinrich VON KLEIST, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. Helmut Sembdner, München 1977, Bd. 2, S. 338; dazu etwa Günter BLAMBERGER, *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturtheorie der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*, Stuttgart 1991, v. a. S. 19–21; Karl H. BOHRER, Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren, in: Rolf Grimminger (Hrsg.), *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, Mün-

chen 2000, S. 25–42. – Zur weiteren Entwicklung s. Hanno EHRLICHER, *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin 2001; allerdings dient auch schon bei Benvenuto Cellini und Caravaggio Gewalt als Signum ihres herausragenden Künstlertums, vgl. Horst BREDEKAMP, Cellinis Kunst des perfekten Verbrechens. Drei Fälle, in: Alessandro NOVA/Anna SCHREURS (Hrsg.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln u.a. 2003, S. 337–348.

- 42 Vgl. Peter GAY, *Kult der Gewalt. Aggression im bürgerlichen Zeitalter*, München 1996, zur wehrhaften „Männlichkeit“ des Künstlers etwa S. 138f., jedoch ohne konsequent Kunst und Kampf bzw. Aggression zu diskutieren.
- 43 *Max Klinger* 1992 (wie Anm. 4), S. 17 und 272 (Kat. 9).
- 44 Hans W. SINGER, *Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke*, Berlin 1909, S. 46f.; bei Paul KÜHN, *Max Klinger*, Leipzig 1907, S. 15 gedeutet als Historienmalerei, Salon-Geckentum, religiöse Malerei und falscher Klassizismus.

### Bildnachweis

Abb. 1: nach LANGE, *Klinger und Norwegen* (wie Anm. 1); Abb. 2: nach RENNER, *Fahrrad-Plakate* (wie Anm. 2); Abb. 3 und 6: Autor; Abb. 4: nach HERMANN-FIORE, *Labor* (wie Anm. 17); Abb. 5: nach LOSSE, *Ich sah leibhaftig* (wie Anm. 19); Abb. 7 und 8: nach *Max Klinger* 1992 (wie Anm. 4).