LMU LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

Studienabschlussarbeiten
Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften

Dahme, Stephan:

"Den eigenen Garten bebauen..." - Paul Klees Illustrationen zu Voltaires "Candide" als Durchbruch in der Entwicklung seines zeichnerischen Frühwerks

Magisterarbeit, 2006

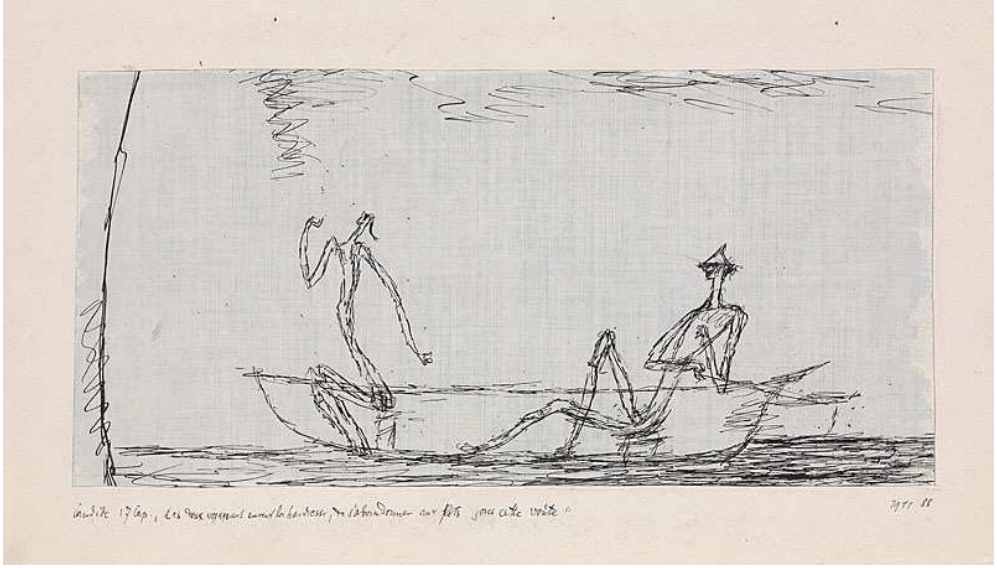
Gutachter*in: Lenz, Christian

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

https://doi.org/10.5282/ubm/epub.11660

„Den *eigenen* Garten bebauen…“ –
Paul Klees Illustrationen zu Voltaires „Candide“
als Durchbruch in der Entwicklung seines
zeichnerischen Frühwerks



Textteil

Schriftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades
des Magister Artium (M.A.) der philosophischen Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften an der Ludwig-Maximilians-Universität München

Vorgelegt von Stephan Dahme
München, April 2006

Erstgutachter: Prof. Dr. Christian Lenz
Zweitgutachter: Prof. Dr. Hubertus Kohle

Inhaltsverzeichnis

Einführung 4

1. Zum gegenwärtigen Stand der Forschung 7

2. Künstlerische und terminologische Voraussetzungen 10

2.1. Zu Klees künstlerischer Entwicklung vor den Illustrationen 10
2.2. Illustration: Versuch auf dem „praktischeren Gebiet“ 15

3. Genese: von Voltaires *Candide* zu Klees „Candideln“ 20

3.1. Voltaires „Candide ou l'Optimisme“ 20
3.1.1. Hintergrund und Inhalt des Romans 20
3.1.2. Sprachliche und stilistische Besonderheiten 24
3.1.3. Kurze Rezeptions- und Illustrationsgeschichte 28
3.2. Klees Auseinandersetzung mit dem Text 30
3.2.1. Die Geschichte des Illustrationsplanes 30
3.2.2. Die Arbeit am Text: Klees Voltaire-Ausgabe von 1897 34
3.2.3. Motivische und inhaltliche Entscheidungen 38
3.3. Zu Technik und Material der Illustrationen 43

4. Marionettenkunst bei Klee –
Zum Stil der *Candide*-Illustrationen 47

4.1. Stilistische Konstanten im Illustrationszyklus 47
4.1.1. Zur Autonomie des Strichs 47
4.1.2. Die Reduktion der Figur zur Gebärde 56
4.1.3. Zur Entwicklung des Raumes 65
4.2. Zur heterogenen Erscheinung des Zyklus 72
4.3. Zur stilistischen Entsprechung zwischen Klee und Voltaire 80
4.4. Der Zeichner als Linkshänder – ein Phänomen von Einfluss? 86

5. Zur Bedeutung der Illustrationen im Frühwerk
des Künstlers: Die „Ausarbeitung des Persönlichen“ 92

5.1. Die wiedergefundene Kontur 92
5.2. Balance zwischen Inhalt und Form 94
5.3. Die Bedeutung der Intuition 98

Resümee 101

Bibliografie 105

Einführung

Die Abbildung auf dem Titelblatt der Arbeit zeigt die Illustration Paul Klees zum 17. Kapitel von Voltaires *Candide ou l'Optimisme* (siehe auch Abb. 18). Klee hat sie mit folgendem Zitat aus dem behandelten Textabschnitt versehen: „les deux voyageurs eurent la hardiesse, de s'abandonner aux flots sous cette voûte"[1]. Die Zeichnung zeigt die Hauptfigur des Romans, Candide, und seinen Begleiter Cacambo auf einem Boot inmitten jenes Flusses, dessen abwechslungsreicher Lauf zwischen fruchtbaren Ufern und hoch aufragenden Felsen sie in das märchenhafte Land Eldorado führen sollte. Die fast bildparallele Schilderung der Handlung kommt mit einfachsten Mitteln aus, zeigt aber eine äußerst sensible Charakterisierung der beiden Reisenden. Der vorn im Bug des Bootes befindliche Candide windet sich wie eine zarte Pflanze hinauf zu den hohen Felsen des nahen Gewölbes, während Cacambo im hinteren Teil des Bootes mit seiner linken Hand leicht zurückgelehnt auf der Bootswand aufgestützt ist und mit der Rechten voll Ruhe und Übersicht das Steuer führt. Kaum lebendiger und anschaulicher als die Lettern selbst, die den Vorgang beschreiben, scheinen die beiden merkwürdigen, nicht ohne stillen Witz gegebenen Gestalten vor dem Auge des Betrachters vorüber zu fahren. Die starke Reduktion aller räumlichen Angaben führt dabei unweigerlich zum Eindruck des Bühnenhaften, das jeder wirklichen Materialität entbehrt. So ist selbst das Boot transparent auf die in ihm sitzenden Figuren und beansprucht, obwohl es doch die beiden zu tragen vorgibt, keinen eigentlichen Raum.

„In einem solchen Blatt", so schrieb Lothar Lang, sei bereits „der ganze spätere Klee enthalten".[2] Hier zeige sich – „oft ironisch gefärbt" – jene „zauberhafte Poesie", die nach Lang „fortwährendes Kriterium Kleescher Arbeiten" sei. Eine ganz ähnliche Aussage findet sich bereits bei Klees engem Freund und Künstlerkollegen Wassily Kandinsky, der Jahre später über seine erste Begegnung Ende 1911 mit dem zu jener Zeit an den Illustrationen zum *Candide* arbeitenden Klee schrieb:

> Mein Nachbar in Schwabing war Paul Klee. Er war damals noch sehr „klein". Ich kann aber mit berechtigtem Stolz behaupten, dass ich in seinen damaligen ganz kleinen Handzeichnungen (er malte noch nicht) den späteren großen Klee gewittert habe.[3]

Bald nach Vollendung der Illustrationen bemühten sich Franz Marc, Klees Schweizer Kollege Hans Arp sowie der Münchner Schriftsteller und Kunstmäzen Alfred Mayer intensiv um eine Veröffentlichung der *Candide*-Illustrationen. Besonders Marc drängte und ermutigte Klee nicht nur immer wieder dazu, sondern sprach selbst schon Ende Juni 1912 in dieser Sache beim

[1] Vgl. auch: Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*, Stuttgart 2004, 71.
[2] Lang, Lothar, *Expressionismus und Buchkunst in Deutschland 1907-1927*, Leipzig 1993, 51.
[3] Kandinsky, Wassily, *Der Blaue Reiter (Rückblick)*, in: Kandinsky, Wassily, *Essays über Kunst und Künstler*, hrsg. v. Max Bill, Bern 1963, 133.

Münchner *Verlag Georg Müller* vor, der zwar auf die kürzliche Herausgabe des Faksimile des 1782 erschienenen Klassikers mit Kupferstichen von Daniel Chodowiecki und der Übersetzung von Wilhelm Christhelf Sigismund Mylius verwies,[4] sich aber offenbar eine Ausgabe in französischer Originalsprache mit den Illustrationen Klees vorstellen konnte. Etwas später berichtete Klee in seinem Tagebuch nochmals Ähnliches von Alfred Mayer. Er habe sich für seine „Candides" so sehr „entflammt", „dass er sich mit [ihnen] auf den *Georg Müller Verlag*" begeben habe, wo man aber ausweichend „gelispelt" und erneut auf die „Chodowiecki-Kupfern" verwiesen habe.[5] Die Bemühungen der Freunde rissen jedoch nicht ab. Noch im gleichen Tagebucheintrag vom Spätherbst 1912 ist zu lesen: „Marc erkennt den Wert der Candideln, packt sie und bringt sie zu Piper."[6]

Einem Brief Marcs, den er Ende 1912 nach seiner Ankunft in Berlin, wo er sich bis Mitte Januar des folgenden Jahres aufhielt, schrieb, ist allerdings zu entnehmen, dass auch die Bemühungen um eine Herausgabe bei Reinhardt Piper nicht von Erfolg gekrönt waren. Obwohl Piper als Verleger damals zu den wichtigsten Anlaufpunkten moderner Künstler und Literaten gehörte und neben Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst* im Mai 1912 auch bereits den *Almanach des Blauen Reiter* herausgegeben hatte, lehnte er die Übernahme der Illustrationen zum *Candide* ab, weil er mit ihnen „fürchtet geschäftlich auf den Sand zu fahren"[7]. Als Alternativen nannte Marc weitere Verlage, wie „Rowohlt in Leipzig, Delphinverlag und [offenbar abermals an die Idee einer französischen Ausgabe erinnernd] Müller" und bot Klee an:

> Wenn Sie keine andere Idee noch damit haben oder nicht lieber selbst mit einem von diesen verhandeln wollen, übernehme ich den Versuch, es da oder dort anzubringen, mit Freuden.[8]

Marcs Überzeugung blieb unmissverständlich: „Es muss herauskommen."[9] Doch sollten trotz der vielfältigen Unterstützung seiner Kollegen – auch bedingt durch den Ausbruch des ersten Weltkriegs – noch weitere acht Jahre vergehen, bis die Illustrationen im Juli 1920 schließlich im Münchner *Kurt Wolff Verlag* erschienen.

Dies dürfte auch spezifisch verlegerische Gründe gehabt haben. Denn obwohl sich, wie zu zeigen sein wird, einige wesentliche stilistische Merkmale durch den gesamten Zyklus ziehen, brachte Klees intensive und über ein Jahr währende Suche nach einem adäquaten künstlerischen

---

[4] Sander schrieb, diese Ausgabe sei bereits 1778 erschienen. Vgl. Sander, Ernst, Nachwort zu: Voltaire, *Candid oder Die Beste der Welten*, Stuttgart 2002, 118.
[5] Klee 1988, Absatz Nr. 914 (der Eintrag muss kurz vor der Eröffnung der Futuristenausstellung in der Münchner *Galerie Tannhauser* Ende Oktober 1912 geschrieben worden sein).
[6] Ebd. (in diesem Zitat liegt auch der Ursprung der in der Überschrift zum vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit aufgenommenen Bezeichnung „Candideln" für die *Candide*-Illustrationen Klees)
[7] Brief Marcs an Klee vom 11.12.1912, zit. nach: Baumeister, Kathrin, *Voltaires Candide-Illustrationen von Paul Klee*, Magisterarbeit an der Universität Trier, 1999, 73.
[8] Ebd.
[9] Ebd.

Ausdruck doch unterschiedliche Früchte hervor. So erscheinen die Zeichnungen mal von einer beispiellosen Spontaneität und Improvisationskraft und mal von sorgfältiger Ausarbeitung bildhaft anschaulicher Erzählung. Mal ist das Mittel der großzügig expressive, mal der nervöse, fein ziselierende Strich. Mal sind die Figuren annähernd plastisch gebildet und mal verharren sie wie körperlose Schatten auf der Fläche. Diese in Teilen auffallende Heterogenität des Zyklus mag in den Augen der Künstlerkollegen ein besonders lebendiges Zeugnis der kompromisslosen und ehrlichen künstlerischen Suche Klees gewesen sein, aus dem Blickwinkel der Verleger stand sie dem Eindruck einer klaren, harmonischen Einheit des Buchganzen und der ungehinderten Aufnahme des Textes durch den Leser entgegen.

Für den um die Herausarbeitung kardinaler Entwicklungen bemühten Kunsthistoriker aber ist das auffallende Zögern der Verleger ebenso wie die Begeisterung der Kollegen ein beredtes Zeugnis für den bedeutenden, sich unter gewissen stilistischen Schwankungen ereignenden künstlerischen Durchbruch im Frühwerk Klees.[10] In der vorliegenden Arbeit soll darum speziell der Frage nach der Bedeutung der Illustrationen innerhalb des frühen Schaffens Klees nachgegangen werden. Zunächst soll dabei um ihrer späteren stilistischen Einordnung willen der künstlerischen Herkunft Klees in angemessener Weise Aufmerksamkeit geschenkt werden. Hier soll der Blick sowohl auf seine allgemeine zeichnerische Entwicklung, als auch auf seine konkrete Auseinandersetzung mit der Aufgabe der Illustration gelenkt werden. Im anschließenden ersten Hauptteil der Arbeit steht die in einigen Vorgängerarbeiten bereits ausführlich behandelte direkte bildnerische Antwort Klees auf den Text von Voltaire im Vordergrund, wobei deutlich werden wird, wie intensiv sich der Künstler auch mit seiner literarischen Vorgabe auseinandergesetzt hat und wie nah er ihr auf motivischer und inhaltlicher Ebene im Einzelnen kam.

Im zweiten Hauptteil der Arbeit soll der Fokus explizit auf den Stil der Illustrationen sowie die Bedingungen und unterschiedlichen Anregungen, unter denen er sich formte, gerichtet werden. Hier wird die wiederholt diskutierte Frage nach der Bedeutung der Kinderzeichnungen zu diesem frühen Zeitpunkt im Schaffen Klees behandelt werden. Außerdem wird nach möglichen Anregungen aus dem Bereich des Marionetten- und Schattentheaters wie nach konkreten Einflüssen der Werke Alfred Kubins und James Ensors auf die Formfindungen in den Illustrationen gefragt werden. Eine diesbezügliche Klärung wird in der Auseinandersetzung mit drei wesentlichen, den Zyklus als Ganzen kennzeichnenden stilistischen Charakteristika gesucht: die Autonomie des Strichs sowie die stark reduzierte Darstellung der Figuren und des umgebenden Raumes. Weitere Kapitel zur Untersuchung der besonderen Stilistik der Illustrationen widmen sich der Frage nach dem angedeuteten heterogenen Erscheinungsbild des Zyklus, nach der stilistischen Entsprechung zwischen Klee und Voltaire sowie schließlich der

[10] Auch Franciscono stellte in diesem Zusammenhang fest: „In the context of Klee's work as a whole, the Candide drawings are transitional", Franciscono, Marcel, *Paul Klee. His Work and Thought*, Chicago 1991, 134.

interessanten, bisher jedoch kaum beachteten Frage nach möglichen Auswirkungen der Linkshändigkeit Klees auf den Stil dieser frühen Zeichnungen.

Das diesen Betrachtungen folgende, letzte große Kapitel nimmt die Erörterungen über die künstlerische Herkunft Klees vom Anfang wieder auf und schließt mit dem Versuch einer Verortung der Illustrationen im Frühwerk des Künstlers den Kreis der Fragestellungen. Hier soll die allgemeine Bedeutung der in den Zeichnungen zum *Candide* sichtbar gewordenen künstlerischen Errungenschaften vor dem Hintergrund der den Illustrationen vorausgegangenen Entwicklung in den Blick genommen werden. Im Mittelpunkt dieser Untersuchungen stehen zunächst die von Klee im Verlauf der Arbeit an den Illustrationen gefundenen, dem eigenen künstlerischen Wollen entsprechenden zeichnerischen Mittel, sodann die besondere, über die intensive Arbeit am Text und seiner künstlerischen Umsetzung erreichte Balance zwischen Inhalt und Form sowie schließlich die wachsende Bedeutung der Intuition als wesentliche Quelle der eigenen Schöpferkraft. Abschließend wird in einem knappen Resümee mit den gewonnenen Erkenntnissen der Versuch einer Würdigung der Illustrationen an der bedeutenden Schnittstelle zwischen dem frühen, noch suchenden Klee sowie der mit und nach den Illustrationen einsetzenden Formensprache des reifen, später bekannt gewordenen Klee unternommen.

1. Zum Stand der gegenwärtigen Forschung

Zwar werden die Illustrationen zu Voltaires *Candide ou l'Optimisme* in den meisten größeren Klee-Monografien erwähnt. Innerhalb seines Frühwerks aber stehen sie in der allgemeinen Wahrnehmung häufig im Schatten des einige Jahre zuvor entstandenen Radierungszyklus der *Inventionen* sowie der kurze Zeit später erfolgten wichtigen *Tunis-Reise* und der auf ihr entstandenen bedeutenden Aquarelle. Erstmals dezidiert beschäftigte sich Isabelle Fontaine 1971 mit den Illustrationen in einem Aufsatz über die *Six études inédites pour „Candide"*[11], in dem erste wichtige und grundlegende Überlegungen zur Sprache kommen. Ihr folgte 1975 Christian Geelhaar mit einem Artikel über die Zeichnungen Klees als *Bande Dessinée*,[12] der jedoch mehr als der Versuch einer Popularisierung des bis dahin weitgehend unbeachteten Zyklus, denn als eingehende wissenschaftliche Untersuchung desselben anzusehen ist. Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre erschienen von Katsutoshi Matsuhisa zwei umfangreichere Aufsätze über *Paul Klees Candide-Erlebnis*.[13] Sie konnten allerdings, obgleich der Titel eine interessante Arbeit verspricht, von den nachfolgenden Forschungen und auch in dieser Arbeit

[11] Fontaine, Isabelle, *Six études inédites pour „Candide"*, in: *Revue de l'Art*, Nr. 12, 1971, 86-88.
[12] Geelhaar, Christian, *Bande Dessinée: Voltaire scénariste, Klee, illustrateur de Candide*, in: *L'Oeil*, Nr. 237, April 1975, 22-27.
[13] Matsuhisa, Katsutoshi: *Paul Klees Candide-Erlebnis,* Teil 1, in: *Ehime-Daigaku-Kyoyo-Bu-Kiyo* (Forschungsberichte der Universität Ehime, Japan), Nr. 12, 20.12.1979, 201-225 sowie Teil 2, in: ebd., Nr. 24, 20.12.1981, 337-359 (der hier zitierte Titel ist eine Übersetzung aus dem Japanischen).

wegen ihrer noch fehlenden Übersetzung aus dem Japanischen bedauerlicherweise nicht herangezogen werden.

Betrachtet man die weitere Literaturlage, scheint der Versuch einer Heranführung an den Illustrationszyklus durch Geelhaar vorerst keine Früchte gezeitigt zu haben, da in den folgenden fast zwei Jahrzehnten das Interesse an den Zeichnungen beinah ganz versiegte. Erst gegen Mitte der 1990er Jahre wurde eine Generation jüngerer Wissenschaftler erneut auf dieses weitgehend unbearbeitete Feld abseits von dem sonst „wuchernden Wildwuchs“[14] der Klee Literatur aufmerksam. Möglicherweise könnte dieses neu erwachte Interesse dabei auch auf die von Marianne Vogel 1992 erschienene Dissertation über *Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst*[15] zurückgehen, in dem sie erstmals eigens auf dessen illustratives Werk einging. Zudem kam es im selben Jahr zu einer Neuausgabe der Illustrationen Klees im Leipziger *Insel Verlag*.[16] Doch setzte die neuerliche Beschäftigung mit den Illustrationen nicht im Land ihres Schöpfers, sondern in demjenigen des Autors der Textvorlage, Voltaire, ein. So erschien 1995 im französischen Angers im Zusammenhang einer Festschrift der kleine Aufsatz *Candide lu par Klee* von Albert Petit-Emptaz.[17] Die erste umfangreichere Untersuchung der *Candide*-Illustrationen wurde 1996 von Sophie Horn in Lyon als Diplomarbeit vorgelegt.[18] Dabei wurden die Zeichnungen Klees weitgehend unabhängig von ihrer Textvorlage in den Blick genommen und die Frage nach ihrer künstlerischen Qualität in den Mittelpunkt gestellt. Horns Verdienst ist die eingehende und minutiöse Beschreibung der einzelnen Zeichnungen sowie die Aufstellung einer anschaulichen Chronologie ihres Entstehungsprozesses.

Den Recherchen Mona Meisters zu ihrem anlässlich einer Jubiläumsausstellung über Klees *Jenaer Rede* 1999 gehaltenen Vortrag *Paul Klee – Wort und Bild. Vom illustrativen Werk zum autonomen Bild*[19] ist die für die weitere Forschung bedeutende Entdeckung einer französischen Ausgabe von Voltaires *Candide* in Klees Nachlass zu verdanken. Die zahlreichen in ihr zu findenden Anstreichungen Klees wurden noch im selben Jahr von Kathrin Baumeister im Rahmen ihrer in Trier vorgelegten Magisterarbeit über Klees *Candide*-Illustrationen[20] gründlich untersucht und transkribiert, allerdings nicht systematisch zum Verständnis der Zeichnungen herangezogen. Ihrer Arbeit sind dennoch wichtige Anregungen zur allgemeinen

---

[14] Wedekind, Gregor, *Von Ameisen, Spinnen und Bienen. Der Catalogue raisonné Paul Klee*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 66, 18./19.03.2000, 84.
[15] Vogel, Marianne, *Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst*, München 1992.
[16] Voltaire, *Candide oder der Optimismus. Mit Zeichnungen von Paul Klee*, Leipzig 1992.
[17] Petit-Emptaz, Albert S., *Candide lu par Klee*, in: *Travaux sur le XVIIIe siècle 3.* Hommage au professeur Jean Roussel, Angers 1995, 21-31.
[18] Horn, Sophie, *Les illustrations de Candide de Voltaire par Paul Klee*, Lizentiatsarbeit an der Universität Lyon, 1995/96.
[19] Meister, Mona, *Paul Klee – Wort und Bild. Vom illustrativen Werk zum autonomen Bild*, in: Ehrmann-Schindlbeck, Anna Maria (Hrsg.), *Paul Klee in Jena 1924*, Jena 1999, 283-291.
[20] Baumeister 1999.

Charakterisierung der in den Illustrationen entwickelten Figürlichkeit zu entnehmen. So zog sie im Anschluss an Lothar Lang erstmals einen ausführlichen Vergleich der Kleeschen Figuren zum Wesen von Marionetten. Zudem behandelte sie eingehend die Frage des Einflusses von Kinderzeichnungen auf die Illustrationen.

Der klassischen Frage nach dem formalen und inhaltlichen Zusammenhang zwischen der textlichen Vorgabe und ihrer bildnerischen Umsetzung ist erstmals Valerie Boban in ihrer 2002 in Zürich verfassten Lizentiatsarbeit systematisch und umfassend nachgegangen.[21] In ihrer Arbeit wird unter Hinzuziehung der in Klees Nachlass gefundenen Voltaire-Ausgabe und ihrer aufschlussreichen Anstreichungen die intensive Auseinandersetzung Klees mit dem Text und seine überraschend textnahe Gestaltung der Illustrationen deutlich. Außerdem ist Boban der Hinweis auf motivische Verwandtschaften zwischen den Illustrationen Klees und jenen des Franzosen Adrien Moreau vom Ende des 19. Jahrhundert und damit auf die spezielle Motivgeschichte des Kleeschen Zyklus zu verdanken. Insgesamt ist ihr damit eine für die weitere Forschung in diesem Gegenstandsbereich Maßstäbe setzende Arbeit gelungen. Sie soll deswegen auch in den folgenden Untersuchungen verstärkt herangezogen werden.

Zur Betrachtung der für die vorliegende Arbeit zentralen Frage nach der künstlerischen Entwicklung Klees unter der konkreten Herausforderung der Illustration wurden zahlreiche Monografien über dessen Leben und Werk im Allgemeinen sowie über einzelne spezielle Themenbereiche konsultiert. Unter ihnen ist die Dissertation Charles Werner Haxthausens über Klees künstlerische Entwicklung innerhalb des Frühwerks *Paul Klee: the formativ years*[22] von 1981 ebenso hervorzuheben wie der erste Band der umfangreichen Monografie Jürgen Glaesemers über die Handzeichnungen Klees von 1973, in welcher wichtige Grundlagen zum Verständnis des Zeichners Klee gelegt wurden.[23] Bei spezielleren Fragestellungen, wie etwa nach dem Einflusses der Kinderzeichnung auf den Stil der Illustrationen, konnte auf Arbeiten wie die Dissertation James Smith Pierces über *Paul Klee and Primitive Art*[24] von 1976 oder den Aufsatz Otto Karl Werkmeisters über *Klees „kindliche" Kunst*[25] von 1981 zurückgegriffen werden. Bei der Behandlung der Linkshändigkeit Klees und der Frage ihrer Auswirkungen auf die Zeichnungen ist die Literaturlage dagegen bislang sehr dürftig. Lediglich der Aufsatz Richard Jungs *Über Zeichnungen linkshändiger Künstler von Leonardo bis Klee*[26] von 1977 lieferte diesbezüglich erste wichtige Informationen.

---

[21] Boban, Valerie, *Bild-Sprache. Paul Klees Illustrationen zu Voltaires Candide*, Lizentiatsarbeit, Universität Zürich 2002.
[22] Haxthausen, Charles Werner, *Paul Klee: the formative years*, New York 1981.
[23] Glaesemer, Jürgen, *Paul Klee. Handzeichnungen I. Kindheit bis 1920*, Bern 1973.
[24] Pierce, James Smith, *Paul Klee and Primitive Art*, New York & London 1976.
[25] Werkmeister, Otto Karl, *Klees „kindliche" Kunst*, in: Werkmeister, Otto Karl, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt am Main 1981, 124-171.
[26] Jung, Richard, *Über Zeichnungen linkshändiger Künstler von Leonardo bis Klee: Linkshändermerkmale als Zuschreibungskriterien*, in: Springer, Konrad F. (Hrsg.), *Semper Attentus. Beiträge für Heinz Götze zum 8. August 1977*. Berlin, Heidelberg 1977, 190-218.

Für die spezielle Beurteilung der illustrativen Qualitäten der Zeichnungen und ihre Einordnung in die allgemeine Geschichte der Illustration boten, neben den zu Anfang genannten, mit den Zeichnungen Klees befassten Arbeiten, die Veröffentlichungen Lothar Langs zur impressionistischen[27] sowie zur expressionistischen Buchkunst[28] aus den 1990er Jahren grundlegende Anhaltspunkte. Für die Vertiefung von Fragen zur Theorie und Terminologie der Illustration waren indessen die Ausführungen Axel von Criegerns in seinem Buch *Vom Text zum Bild. Wege ästhetischer Bildung*[29] von 1996 sowie jene Karin von Maurs über die *Tendenzen der Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert*[30] von 1992 hilfreich. Hauptquellen bei der Untersuchung der Textvorlage waren schließlich das ausführliche Nachwort des Herausgebers der *Candide*-Ausgabe von 2004 in französischer Originalsprache beim Leipziger *Reclamverlag*,[31] Thomas Baldischwieler, die Abhandlung Fritz-Peter Kirschs über die *Epochen des französischen Romans*[32] aus dem Jahr 2000 sowie die zu Klassikern der romanistischen Forschung gewordenen Arbeiten Victor Klemperers[33] und Jürgen von Stackelbergs[34] über Voltaire und seine Zeit aus den 1950er und 1970er Jahren.

2. Künstlerische und terminologische Voraussetzungen

2.1. Zu Klees zeichnerischer Entwicklung vor den Illustrationen

Schon im Mai 1903 zog es Klee nach der Lektüre von Emile Zolas *L'Œuvre* nach Paris. So heißt es in seinem Tagebuch:

> Das geht ja uns an! Wie schrecklich, dies Buch zu erleben und selbst so sehr am Anfang grausiger Möglichkeiten zu stehn. Es wird mir auch so klar, daß mir Paris noch fehlt. Ich sehe es ein. Muss hin.[35]

Zwei Jahre aber sollten noch vergehen, bis Klee tatsächlich die französische Hauptstadt besuchte. Es waren die Jahre, in denen er in einsamer Abgeschiedenheit in Bern die *Inventionen*

---

[27] Lang, Lothar, *Impressionismus und Buchkunst in Frankreich und Deutschland*, Leipzig 1998.
[28] Ders., *Expressionismus und Buchkunst in Deutschland 1907-1927*, Leipzig 1993.
[29] Criegern, Axel von, *Vom Text zum Bild. Wege ästhetischer Bildung*, Weinheim 1996.
[30] Maur, Karin von, *Tendenzen der Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert*, in: Hernad, Béatrice, Karin von Maur, *Papiergesänge. Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert; Künstlerbücher, Malerbücher und Pressendrucke aus der Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Kat. Ausst. *Bayerische Staatsbibliothek*, 24.09.-19.12.1992, München 1992, 7-51.
[31] Baldischwieler, Thomas, Nachwort zu: *Voltaire, Candide ou l'Optimisme*, Stuttgart 2004, 165-182.
[32] Kirsch, Fritz, Peter, *Epochen des französischen Romans*, Wien 2000.
[33] Klemperer, Victor, *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*, Bd. 1: *Das Jahrhundert Voltaires*, Berlin 1954 sowie *Voltaire und seine kleinen Romane*, Vorwort zu: *Voltaire, Sämtliche Romane und Erzählungen in zwei Bänden*, Bd. 1, Leipzig 1959, IX-XLI.
[34] Stackelberg, Jürgen von, *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans*, München 1970.
[35] Klee 1988, Absatz Nr. 505.

(Abb. 67 und 68) schuf. Als sie im Frühjahr 1905 abgeschlossen waren, drängte es ihn aus der Stille seines Elternhauses zu neuen Aufgaben hinaus: „Mit meinen Radierungen", so schrieb er „habe ich mich ehrlich und wahrhaftig ausgesprochen. Ich will sie nie verleugnen, wenn ich auch jetzt schon innerlich auf Neues eingestellt bin. Ich kann ja auch nicht wie ein Spezialist im Gleis bleiben." [36] Und wenig später fügte er an gleicher Stelle hinzu: „Der Weg der heraus- und weiterführt, darf nicht von einem konstruierenden Willen abhängen. Er muss gefunden werden, auf innerlich-logische Weise." [37]

Kurz darauf fuhr Klee, zusammen mit seinen ehemaligen Berner Schulfreunden Hans Bloesch und Louis Moilliet, zum ersten Mal nach Paris. Das Programm der insgesamt vierzehn Tage war so dicht gefüllt, dass kaum Zeit blieb, über das Gesehene und Erlebte zu reflektieren. Zu den wichtigsten Eindrücken gehörte aber der Besuch des Musée de Luxembourg, dessen Sammlung Klee in einem Brief an seinen Vater als „fundamental für die moderne Kunst"[38] bezeichnete. Hier begegnete er Puvis de Chavanne, den er mit seinem Schweizer Landsmann Ferdinand Hodler in Zusammenhang brachte, sowie Auguste Rodin, Eduard Manet und den großen Impressionisten Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley sowie Auguste Renoir. Ein direkter Einfluss aber lässt sich an den Arbeiten jener Zeit noch nicht festmachen, auch wenn Klee in dem bereits zitierten Brief an den Vater zu Beginn der Reise schrieb: „Wenn es in dem Stil weitergeht, so kann man etwas mit nach Hause nehmen." [39]

Was Klee in erster Linie aus Paris mitnahm, war, neben einer allgemeinen Erweiterung des Gesichtskreises, die in ihrer Bedeutung für sein Schaffen kaum zu überschätzende Erkenntnis, dass es möglich sei, vor der Natur abstrakt zu werden. Es ist nichts darüber bekannt, wie diese Erkenntnis genau zustande kam. Tatsache ist aber, dass in den Monaten nach der Rückkehr aus Frankreich ein Hinterglasbild mit dem Titel *Gartenscene, nach der Natur* (Abb. 59) entstand, über das Klee 1919 im Ergänzungsmanuskript seines Tagebuches schrieb: „Mit der Kunst im Reinen glaubte ich mich, als ich vor der Natur zum ersten Mal einen abstracten Stil anwenden konnte. Kl. Landschaft hinter Glas."[40] Ein Jahr später, nun schon am Bauhaus, resümierte er nochmals die damaligen Erfahrungen und stellte euphorisch heraus, dass „ich es erreicht habe, direct vor der Natur bei meinem Stil zu verharren. Ich kann nun fruchtbar sein. Die Zeit des schmerzhaftesten und einsamsten Ringens ist vorbei. Ich kann nun auch ins Leben treten" [41]. Der Weg, der „heraus- und weiterführt", schien gefunden, die Gefahr des Irrwegs oder gar der „Fehlgeburt" [42], derer er sich 1903 bei der Lektüre von Zolás *L'Œuvre* noch sicher wähnte, abgewendet.

---

[36] Ebd., Absatz Nr. 632.
[37] Ebd.
[38] Karte an Hans Klee vom 04.06.1905, zit. nach: Klee, Paul, *Briefe an die Familie: 1893-1940*, Bd. 1, hrsg. v. Felix Klee, Köln 1979, 506.
[39] Ebd.
[40] Klee 1988, 495.
[41] Ebd., Absatz Nr. 756.
[42] Brief an Lily vom 12.07.1903, zit. nach: Klee 1979, 335ff.

Manches dafür lag schon länger bereit und wurde nun durch die Erlebnisse in Frankreich in geduldiger Feinarbeit „entbunden“. So machte Klee während der oft mühsamen Arbeit an den *Inventionen* bereits im Juni 1904 eine Entdeckung von großer Tragweite. In einem Brief an seine spätere Frau Lily Stumpf aus dieser Zeit heißt es:

> Die Krisis, an der ich zur Zeit laboriere, ist durchaus nicht unfruchtbar. In meiner Not suchte ich nach Brosamen unter dem Tisch und fand deren eine große Menge. Damit meine ich kleine Ideen, Bewegungen des Aktes, Ausdruckslinien usw., die es nicht zu einer organisch durchgeführten Composition gebracht haben, dann jedoch in skizzenartiger Behandlung einen gewissen Wert repräsentieren können.[43]

Gemeint war eine Reihe von Zeichnungen, die Figuren in Bewegung locker umreißen oder lediglich eine Idee von Bewegung festhalten (Abb. 55). Klee selbst brachte sie in Zusammenhang mit den 1902 in Rom gesehenen „Aktkarikaturen“ Rodins (Abb. 83),[44] nach deren Erlebnis er damals voller Bewunderung in sein Tagebuch geschrieben hatte:

> Mit ein paar Blei-Zügen sind Umrisse gezogen, mit einem vollen Pinsel ist in Aquarell ein Fleischton hingesetzt, und mit einer anderen gräulichen Farbe sind etwa noch Gewänder angedeutet. Das ist alles und wirkt einfach monumental.[45]

Ihrem Vorbild folgend, suchte er nun nach einer adäquaten Technik, um der überraschenden Wirkung seiner Studien eine gültige Form zu verleihen. Neben der gelegentlichen Verwendung des Aquarells, durch welche der Einfluss Rodins augenscheinlich wird, ist es vor allem die Entdeckung der Kaltnadelradierung,[46] die auch für die zeichnerische Entwicklung der folgenden Jahre von Bedeutung war. Sie führte Klee zu einer sparsameren und prägnanteren Bildsprache, bei der die Umrisslinie zum zentralen Ausdrucksmittel wurde. Mit ihr wurde die Dreidimensionalität der natürlichen Erscheinungen noch konsequenter als bei Rodin in ein beinah abstraktes Formenspiel auf der Fläche übersetzt.[47]

Wie sich nach der Parisreise zeigte, bestanden die hier gefundenen bildnerischen Mittel nun erstmals auch vor der Natur und ermöglichten in den folgenden Jahren eine fruchtbare Form der Verbindung von äußerer Anschauung und innerer formschöpferischer Kraft.[48] Zwar sollte sich erst um 1910 ein stabileres Gleichgewicht zwischen diesen Elementen einstellen, das Prinzip aber war erkannt und wurde zur zentralen Gelenkstelle im zeichnerischen Frühwerk Paul Klees. 1908 heißt es in einem Tagebucheintrag:

---

[43] Brief an Lily vom 11.06.1904, zit. nach: ebd., 427ff.
[44] Klee 1988, Absatz Nr. 561 („Die Rodinschen Actskizzen sind ein gutes Beispiel dafür.“).
[45] Ebd., Absatz Nr. 397.
[46] Brief an Lily vom 11.06.1904, zit. nach: Klee 1979, 427ff.
[47] Vgl. Glaesemer 1973, 118; siehe auch: Klee 1988, 520f. Die neue Technik entspricht zudem, wie Glaesemer richtig feststellte, der Forderung Klees nach einer Kunst, „in der mancher linearer Einfall in seiner Ursprünglichkeit gewahrt zur Darstellung kommt“ (ebd., Absatz Nr. 561).
[48] Klee unterschied schon im Juni 1903 „zwischen optischer Wissenschaft und formschöpferischen Möglichkeiten“ (ebd., 513).

> [...] an einen Natureindruck nur ganz indirect gebunden, kann ich [...] wieder wagen, das zu gestalten, was die Seele gerade belastet. Erlebnisse zu notieren, die sich selbst in blinder Nacht in Linie umsetzen könnten.[49]

Das immer neue Ringen um die konkrete Form blieb Klee dabei jedoch keineswegs erspart. Schon 1907 geriet er mit seiner Kunst erneut in einen Engpass:[50] „Meine Linien von 1906/07 waren mein Ureigentum. Aber ich musste sie doch unterbrechen, es drohte ihnen irgendein Krampf, schließlich gar das Ornament“[51]. Zu stark war offenbar die Versuchung, ganz den abstrakten Möglichkeiten der Umrisslinie zu erliegen.

Neben die Auseinandersetzung mit dem Naturvorbild in „naturalistischen Etüden“[52] trat seit Mitte des Jahres 1907 vermehrt auch die konkrete Beschäftigung mit einigen bedeutenden Künstlern seiner Zeit oder des gerade zu Ende gegangenen 19. Jahrhunderts. Unter ihnen sind James Ensor und Vincent van Gogh von herausragender Bedeutung. Auf beide machte der Zeichner und Illustrator Jacques Ernst Sonderegger Klee bereits 1906 aufmerksam. Als dieser sich nun, wie er selbst schrieb, 1907 in „der Sackgasse des Ornaments“ [53] befand, war es zunächst vor allem das bewegte „Nebeneinanderliegen der Linien“ in Ensors skurrilen „graphischen Gebilden“ (Abb. 85), das Klee ein neues „Absatzgebiet für [s]eine Linie“[54] verhieß (Abb. 62). Seit Anfang 1908 entstanden zahlreiche Arbeiten mit figürlichen Darstellungen nach der Art des eigenwilligen Belgiers: die zuletzt strenge Geschlossenheit der Kontur[55] wich einem freieren, neuartigen Nebeneinander locker gesetzter Striche, welche die Figuren nun auch in ihrem Innern wieder belebten (Abb. 71).[56]

Mitte desselben Jahres kam der Einfluss des Impressionismus zum Tragen. Schon 1906 machte Klee Experimente mit einer grafischen Technik, die nah an den Impressionismus und seine Theorien der Wahrnehmung rührten. Beim Radieren mit der kalten Nadel entdeckte er die besondere Wirkung, die von zufälligen Kratzern auf einem mit schwarzer Farbe bedeckten Porzellanteller ausging. Hieraus entwickelte er die Technik der Ritzzeichnung auf geschwärzter Glasscheibe, in welcher im gleichen Jahr das altmeisterliche Porträt seines Vaters (Abb. 60) entstand: „Das Mittel ist nicht mehr der schwarze Strich, sondern der weisse. Die helle Energie auf nächtlichem Grund entspricht sehr schön dem Wort ‚es werde Licht‘. Mit Weiß zu arbeiten entspricht der Malerei in der Natur.“[57]

---

[49] Ebd., Absatz Nr. 842.
[50] Klee spricht hier sogar von „Sackgasse“ (vgl. ebd.).
[51] Ebd., Absatz Nr. 831.
[52] Ebd., Absatz Nr. 842.
[53] Ebd.
[54] Ebd.
[55] An dieser Stelle sei kurz darauf hingewiesen, dass in dieser Arbeit fortan der kunstgeschichtliche Begriff „Kontur“ nicht in Unterscheidung zur Alltagssprache als Maskulinum, sondern in Rückgriff auf die Formulierungen bei Walter Koschatzky ebenfalls als Femininum verwendet wird (vgl. Koschatzky, Walter, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg und Wien 1980, 256).
[56] Vgl. Glaesemer 1973, 138.
[57] Klee 1988, Absatz Nr. 632f.

Zwei Jahre später, im Frühjahr 1908, begegnete Klee in den Ausstellungen zweier Münchner Kunsthandlungen einer größeren Zahl von Werken van Goghs, deren Erlebnis in ihm zunächst widersprüchliche Reaktionen hervorrief. So waren Klee das Pathos und die Tragik seiner Person fremd und beängstigend. Andererseits beurteilte er jene Ausstellungen mit Nachdruck als „zwei ganz wichtige“[58]. Nach ihrem Besuch zeichnete er eine Landschaft im Stil van Goghs (Abb. 61) und widmete sie Sonderegger, der ihn im vorausgegangenen Winter auf die Briefe des Holländers aufmerksam gemacht hatte. Diese Zeichnung weist hinaus auf eine Phase durchaus kritischer Aneignung impressionistischer Techniken, die sich mit Unterbrechungen vom Frühjahr 1909 bis hinein in das Jahr 1911 erstreckte.[59] Klee selbst verwendete in diesen Jahren im Zusammenhang seiner Zeichnungen mehrfach die Begriffe des „Impressionismus“[60] oder des „impressionistischen Stils“[61], wobei er mit ihnen „gewisse Auflockerungen“[62] im Sinne einer Fortsetzung der stilistischen Errungenschaften unter dem Einfluss Ensors[63] verband, mit dem entscheidenden Unterschied allerdings, dass er wieder vor die Natur zurückkehrte.

So verschieden die Kunst der Impressionisten auch von jener Ensors sein mochte, die Bilder und Zeichnungen van Goghs, die für Klee den Ausgangspunkt für die neuerliche Beschäftigung mit dem Impressionismus bildeten, waren es nicht. Sowohl Ensor als auch van Gogh gingen mit der Betonung der Linie als „selbständiges bildnerisches Element“[64] über den Impressionismus hinaus, ließen aber dessen Einfluss noch deutlich erkennen (Abb. 86). Im Frühjahr 1911 schrieb Klee in sein Tagebuch über van Gogh: „Dass es Linie gibt die vom Impressionismus profitiert und ihn zugleich überwindet, das vermag mich ordentlich zu elektrisieren“[65]. Was er allgemein an den Impressionisten schätzte, war vor allem ihre konsequente Loslösung von der Umrisslinie und damit von der greifbaren Gegenständlichkeit, ohne sich damit jedoch dem natürlichen Eindruck der Gegenstände zu entziehen. Mit ihrer Technik des suchenden, umspielenden und umfühlenden Strichs reklamierten sie in ihren Bildern im Gegenteil gerade eine besondere Treue zur Wahrnehmung der gegebenen Wirklichkeit.

Dies aber schloss, nach der Vorstellung Klees, immer auch das Subjekt des Wahrnehmenden selbst mit ein. So verstand er „das Fragmentarische, was viele impressionistische Werke haben“,

---

[58] Ebd., Absatz Nr. 816. Bei den beiden Münchner Kunsthandlungen handelte es sich um das Kunsthaus Brakl in der Goethestraße 5 sowie um den Kunstsalon Zimmermann in der Maximilianstraße 38.

[59] Klee selbst sprach im Rückblick von den Jahren 1908-1910, was jedoch nicht dem Befund der Zeichnungen entspricht (vgl. Klee 1988, 524). Haxthausen nahm allerdings die hier gebrauchte Einteilung vor. Vgl. Haxthausen, Charles Werner, Klees künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Münchner Jahre, in: Zweite, Armin (Hrsg.), *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, Kat. Ausst. *Städtische Galerie im Lenbachhaus*, 12.12.1979-02.03.1980, München 1979, 100.

[60] Klee 1988, Absatz Nr. 812 und Nr. 894; Briefe an Lily vom 20. März und 9. Juli 1905, zit. nach: Klee 1979, 489 und 513.

[61] Klee 1988, 512.

[62] Ebd., Absatz Nr. 773.

[63] Grohmann zufolge gab Sonderegger Klee im Juli 1909 die Radierung Ensors „Skeletons trying to warm themselves“. Zit. nach: Pierce 1976, 172, Anm. 31 sowie Grohmann, Will, *Paul Klee*, Genf u. Stuttgart 1954, 50.

[64] Klee 1988, Absatz Nr. 842.

[65] Ebd., Absatz Nr. 899.

als „eine Folge der Treue zur Inspiration“ von welcher der Künstler abhänge: „Wo sie aufhört, ist auch das Werk zu stoppen“[66]. Auch wenn dies hier ganz auf die Wahrnehmung vor der Natur bezogen war, ging Klee mit dieser Vorstellung doch weit über den Impressionismus hinaus und berührte bereits Gebiete des Expressionismus, zu dessen Vätern immer wieder auch van Gogh und Ensor gezählt werden. Aus der alleinigen Bindung des Impressionisten an den optischen Eindruck wurde bei Klee allgemein die Forderung nach unbedingter Treue des Künstlers zur Inspiration. Diese schloss äußere Eindrücke ebenso wie innere Anschauungen ein. Der suchende, fühlende, fragmentarische Strich schien dabei auch geeignetes Ausdrucksmittel für Letztere zu sein und für Klee somit das passende Instrument, sein „Urgebiet der psychischen Improvisation“[67] neu zu betreten. Vor diesem Hintergrund war nicht mehr wichtig, was er zeichnete, ob Dinge der Vorstellung oder der Anschauung, schienen sich jene beiden Welten doch unter diesen Voraussetzungen mehr und mehr zu verbinden.

Üben ließ sich das Prinzip jedoch besser vor der Natur, da hier die Bilder klarer, der Dialog zwischen Subjekt und Objekt eindeutiger war[68] und die Gefahr des Abgleitens ins allzu Persönliche geringer: „Neu gestärkt durch meine naturalistischen Etüden darf ich dann wieder wagen, mein Urgebiet der psychischen Improvisation neu zu betreten.“[69] So trat Klee in den kommenden Jahren wieder verstärkt vor die Natur und experimentierte unter dem einmal gefundenen Prinzip mit den unterschiedlichsten Techniken, wie dem Schwarzaquarell, dem Hinterglasbild, der Verbindung von Feder und Tusche in einer Nass in Nass-Technik, der Arbeit mit Feder und körniger Tusche auf Ingrespapier, ja sogar mit dem Beschneiden und Montieren der Zeichnungen. Die für Klee in dieser Zeit und dann auch für die *Candide*-Illustrationen bestimmende zeichnerische Technik blieb allerdings die einfache Federzeichnung, in der er mit immer feineren und fragmentarischeren Strichen in einem zunehmend realistischen und illusionistischen Sinn die Natur abzubilden begann (Abb. 63 und 64). Als Klee die Arbeit an den *Candide*-Illustrationen aufnahm, war er darin so fortgeschritten, dass er auch in ihr wieder die Gefahr des Abgleitens in eine seelenlose, illusionistische Kunst sah. So schrieb er im Frühjahr 1911 in sein Tagebuch: „Nun brauche ich wieder die Kontur, sie sammle, sie fange die verflatternden Impressionismen ein. Sie sei Geist über der Natur“[70].

2.2. Illustration: Versuch auf dem „praktischeren Gebiet“

Als Klee den Gedanken an die Illustration eines literarischen Werkes hegte, kann von einer äußerst starken Wiederbelebung der Buchillustration auch in den modernen Strömungen der

[66] Ebd., Absatz Nr. 615.
[67] Ebd., Absatz Nr. 842.
[68] 1919 schrieb Klee im Rückblick: „Fühlte mich durch die Natur gesichert“ (ebd., 495).
[69] Ebd., Absatz Nr. 842.
[70] Ebd., Absatz Nr. 894.

Zeit gesprochen werden. In der Künstlergeneration der französischen Vormoderne war die Einheit von Kunst und Literatur wieder Programm. Zwischen Künstlern und Literaten gab es zahlreiche enge Verbindungen und regen Austausch, wie sich an der Stellung eines Denis Diderot, Charles Baudelaire oder Emile Zola unter den Künstlern der damaligen Zeit ablesen lässt. Auch in Deutschland fielen die von Frankreich her kommenden Impulse in den folgenden Jahrzehnten auf fruchtbaren Boden. Künstler wie Max Liebermann, Max Slevogt und Lovis Corinth schufen wichtige, vielleicht sogar die seit langem bedeutendsten deutschen Illustrationswerke. Weitere wesentliche Impulse für ein Wiederaufleben der Buchillustration kamen aus dem gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden Jugendstil, der sich als „art nouveau" nicht nur der neuerlichen Verbindung von Kunst und Handwerk, sondern auch jener der verschiedenen Gattungen der Künste verschrieben und damit der bis dahin vorherrschenden klassizistischen Doktrin Gotthold Ephraim Lessings von der Trennung der Künste und ihrer Aufgabenfelder entgegengewirkt hatte.

Lessing hatte mit seiner Definition der Aufgaben und Grenzen, die er in seinem *Laokoon* den einzelnen Künsten, speziell dem „Zeitgebilde des Dichters und dem Raumgebilde des [bildenden] Künstlers"[71], zuwies, besonders in Deutschland ein vorübergehendes Stagnieren der Illustration und manche Vorbehalte gegen sie verursacht. Dass auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts Lessings Überlegungen noch weit verbreitet waren, bezeugt Klees eigene lapidare Erwähnung des *Laokoon* in seiner *Schöpferischen Konfession* von 1918/19, in der er schrieb:

> In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von räumlicher und zeitlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Hinsehen ist's doch nur gelehrter Wahn.[72]

Mit der neuerlichen Hinwendung zur Buchkunst aber stellte sich nun auch wieder die Frage nach einer sinnvollen und zeitgemäßen Verbindung zwischen den beiden Künsten. Es bedurfte eines neuen Verständnisses ihrer fruchtbaren Verbindung und gegenseitigen Ergänzung unter Wahrung und Nutzung ihrer je eigenen Mittel und Möglichkeiten. Dies war nur zu erreichen, indem beide Gattungen zunächst unabhängig voneinander im vollen Sinne als Kunst wahr- und ernstgenommen, das heißt, in ihrer inhaltlichen wie in ihrer formalen Dimension in den Blick genommen wurden. Für die Illustration hieß dies, aus dem Bereich der niederen Gebrauchskunst herauszutreten, sich als der Literatur ebenbürtig zu verstehen und nicht, wie es August Wilhelm von Schlegel bereits Anfang des 19. Jahrhunderts verurteilte, lediglich an „ihren äußersten Gränzen herumzuschleichen"[73]. Mit dem einfachen Repetieren wurde der Künstler weder den Anforderungen der textlichen Vorgabe, noch dem Anspruch des eigenen Mediums gerecht. Mit ihm erschien die Illustration in der Tat als obsolet oder sogar als eine Gefahr im Sinne der Mitte

[71] Rodenberg, Julius, zit. nach: Maur 1992, 11.
[72] Klee 1995, 62.
[73] Zit. nach: Meister 1999, 283, Anm 1.

des 19. Jahrhunderts geäußerten Befürchtung Gottfried Kellers, „das große Leserpublikum werde zuletzt das selbständige innere Anschauen poetischer Gestaltung ganz verlernen und nichts mehr zu sehen imstande sein, wenn nicht ein Holzschnitt daneben gedruckt“[74] sei.

Es ging also nicht allein, wie lange üblich, um die treue inhaltliche Wiedergabe der textlichen Vorgabe, sondern um ein tieferes, schöpferisches Eindringen auch in die sprachkünstlerische Dimension derselben sowie um eine dem eigenen Medium des Bildes und seinen formalen wie inhaltlichen Möglichkeiten entsprechende künstlerische Form. Dabei werden die Dimensionen von Inhalt und Form in den im Begriff der Illustration selbst enthaltenen Bedeutungen des „illustrare“ und „lustrare“ fassbar.[75] Denn während es im „illustrare“ um die Aufgabe einer eher inhaltlichen Klärung und Erhellung des Textes geht, ist im „lustrare“ die Dimension des autonom zu denkenden „Schmuckes“ angesprochen.[76] Letztere sollte dabei jedoch keineswegs auf die Funktion einer bloßen „Aus-Schmückung“ verkürzt, sondern in ihrer tieferen Bedeutung als „Strahlen“ und „Leuchten“ von der je subjektiv empfundenen Wahrheit des Textes her verstanden werden. Eine solche Auffassung aber gibt auch dem als hässlich oder grotesk Empfundenen wieder Raum in der Kunst, weil es nach dem Verständnis der Moderne die als grotesk verstandene Wirklichkeit der *condition humaine* real beschreibt,[77] wie es Franz Kafka indirekt mit Blick auf die Bilder Pablo Picasso ausdrückte: „Im verzerrten Spiegel der Kunst erscheint die Wirklichkeit unverzerrt.“[78]

Wie aber gestaltete sich nun die konkrete Annährung Klees an jenes „praktischere Gebiet“[79], über das er zu Beginn der Arbeit an Voltaires *Candide* in einem Brieffragment an seine Mutter schrieb? Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er im engeren Sinne lediglich ein – zudem später nie veröffentlichtes – Illustrationswerk geschaffen. Dennoch ist bereits in den Tagebüchern und Briefen der ersten Münchner Jahre[80] wiederholt die Rede vom „Beruf des Illustrators“, den er „versuchsweise“[81] oder „in Ermangelung einer Rente“[82] auszuüben gedachte. Dabei verband er mit ihm gerade in den frühen Jahren eher die einzelne satirische Zeichnung für die um die Jahrhundertwende in großer Zahl aufkommenden Zeitschriften wie den *Simplicissimus*, die *Jugend* oder die Zeitschrift *Pan*. Schon in seiner Schulzeit zeigte er eine ausgesprochene Neigung zur Satire und Karikatur. Ein Blick in die Schulbücher und -hefte des Gymnasiasten wird zu einem beredten Zeugnis dafür. Sie enthalten zahllose Randzeichnungen, deren

[74] Zit. nach: Criegern 1996, 26.
[75] Vgl. ebd., 22f.
[76] Diese Unterscheidung entspricht in etwa der Unterscheidung von „formaler“ und „inhaltlicher Assimilation“ bei Boban (Boban 2002, 29ff sowie 37ff).
[77] Vgl. Wedekind, Gregor, *Die Wirklichkeit des Grotesken: Paul Klee, Hugo Ball und Carl Einstein*, in: Pamele Kort [Hrsg.], *Grotesk. 130 Jahre Kunst der Frechheit*. Kat. Ausst. *Schirn Kunsthalle Frankfurt*, 27.03.-09.06.2003, Frankfurt 2003, 41.
[78] Zit. nach: Stabenow, Cornelia, *Theoreme des Absurden. Zu den Zerrbildern von Michael Langer*, in: Klewan, Helmut (Hrsg.), *Michael Langer. Sprechblasen- und Zerrbilder 1965-1968*, München 1990, 12.
[79] Brief an Ida Klee vom Mai 1911, zit. nach: Klee 1979, 765.
[80] Gemeint sind die Jahre 1898 bis 1901.
[81] Ebd., Absatz Nr. 865.
[82] Ebd., Absatz Nr. 137.

motivische Spannbreite von Kopfstudien, skurrilen Charakterköpfen und physiognomischen Reihen bis zu flüchtig hingeworfenen Szenerien reicht (Abb. 65). Auch in seinen Briefen finden sich mitunter freie, rasch und sicher hingeworfene Skizzen, wie etwa jene bekannte Zeichnung, in der sich Klee selbst im Frühjahr 1900, mit einer großen Bewerbungsmappe unter dem Arm, auf dem Weg zur Villa Franz von Stucks in der Prinzregentenstraße zeigte und mit einigen Strichen einen Hund ins Bild setzte, der sich nicht weit entfernt vom Namensschild des Malerfürsten an der rechten Außenwand der Villa erleichtert (Abb. 66).[83]

Als Klee im Herbst desselben Jahres in die Akademieklasse des auch dank seiner Illustrationen in der *Jugend* bekannt gewordenen Franz von Stuck kam, machte er sich, dem Vorbild seines Lehrers folgend, an das ihm stets nahe gewähnte Illustrieren und legte die Ergebnisse im Dezember Stuck zur Begutachtung vor. Dieser bezeichnete die Arbeiten als originell und empfahl seinem Schüler, „es damit bei der ‚Jugend' zu versuchen" [84]. Der Tagebucheintrag, in dem Klee hiervon berichtete, endet jedoch mit der traurigen Bemerkung: „Die Jugend wollte dann aber nichts von mir wissen."[85] Kurz darauf brach Klee sein Studium in München ab und kehrte nach einer längeren Italienreise in das heimatliche Bern zurück, wo er intensiv an einer Reihe von Radierungen mit satirischen Motiven arbeitete, die unter dem Titel *Inventionen* bekannt werden sollten (Abb. 67 und 68)[86] und in gewissem Sinne auch illustrative Qualitäten besitzen. Ihr „literarischer Gehalt" lässt sich nach Geelhaar „als Unmut und Spott über die Gesellschaft und als Opposition gegen bourgeoise Konventionen" lesen.[87] In ihrer minutiösen Modellierung und „fast gotisch expressiven Gestik"[88] erinnern sie nicht selten an altdeutsche Meister oder die italienische Malerei des frühen Cinquecento.[89] Mindestens ebenso aber scheinen sie im Symbolismus und Jugendstil verwurzelt und lassen entfernt an zeitgenössische Karikaturen denken. Gestik und Mimik werden zu zentralen Ausdrucksträgern ihrer stets im Mittelpunkt stehenden, oft isolierten Figuren. Im Rückblick schrieb Klee später über die *Inventionen*: „Die ersten selbständigen Arbeiten sind im Berner Elternhaus entstanden, figurale Radierungen, welche später als surrealistische Vorposten bewertet wurden"[90].

Nach seiner Übersiedlung von Bern nach München unternahm Klee im Herbst 1906 einen weiteren Versuch, seine Zeichnungen in einem der einschlägigen Münchner Blätter zu veröffentlichen. Er wandte sich an die Redaktion des „Simplicissimus", weil er glaubte, eine gewisse Verwandtschaft seiner Arbeiten zu den Zeichnungen des für ihn arbeitenden Jules

[83] Brief an Hans Klee vom 20.04.1900, zit. nach: Klee 1979, 91.
[84] Klee 1988, Absatz Nr. 122.
[85] Ebd.
[86] 1906 in einem Sammelrahmen auf der *Münchner Secession* ausgestellt.
[87] Geelhaar, Christian, *Paul Klee. Leben und Werk*, Köln 1990, 16.
[88] Haftmann, Werner, *Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens*, München 1950, 24.
[89] Klee selbst brachte diese Arbeiten mit dem Werk Antonio Pisanellos (1395-1455) in Zusammenhang. Vgl. Haftmann 1950, 20.
[90] Zit. nach: Giedion-Welcker, Carola, *Klee*, Reinbek 1961, 22.

Pascin (Abb. 84) festzustellen.[91] Mit der erneuten Ablehnung aber kam auch die Empfehlung, sich dem Charakter des Blattes mehr „anzupassen“[92]. Klee folgte diesem Rat nicht. Stattdessen erschien wenig später eine farbige satirische Zeichnung von ihm in der neu gegründeten Berner Zeitschrift *Grüner Heinrich*, zu der ihm sein alter Schulfreund Hans Bloesch, der selbst gelegentlich für die Zeitschrift arbeitete, den Zugang ermöglichte. Derselbe Bloesch war es schließlich auch, der ein Jahr später mit dem ersten wirklichen Illustrationsprojekt an Klee herantrat: die Illustration seines satirischen Versepos *Der Musterbürger* von 1908/09, die allerdings trotz mancher Bemühungen nie veröffentlicht wurden (Abb. 69-71).[93]

In diesem Epos geht es um den selbstzufriedenen Lebens- und Müßiggang des Schweizer Beamten als eines *Musterbürgers*, dessen Lebensspanne in zwölf Strophen anhand der Monate eines Jahres durchlaufen wird. Vom engen Korsett einer stringent fortlaufenden Handlung weit entfernt, lässt das in Reimform geschriebene Werk dem Illustrator erheblichen Spielraum für die bildhafte Umsetzung und liefert ihm doch zugleich durch zahlreiche Anspielungen eine ganze Reihe motivischer Anregungen. Entsprechend spiegelt sich in Klees Zeichnungen eine Mischung aus freiem, spielerischem Umgang mit selbstständigen künstlerischen Lösungen und konzentrierter Arbeit am Text. Stilistisch sind die sieben Zeichnungen dabei nicht so weit voneinander entfernt, wie es Okuda und Sorg behaupteten.[94] Nur die dem Text als „Motto“ vorangestellte Darstellung einer *satirische[n] Muse* hebt sich vom Stil der übrigen Zeichnungen ab, was jedoch aufgrund ihrer formal wie inhaltlich herausgehobenen Stellung innerhalb des Zyklus nicht als Bruch empfunden werden muss (Abb. 69). In ihr zeigt sich die Linie klarer und geistiger, die Physiognomie noch weniger an der menschlichen orientiert, als bei den folgenden Illustrationen und lässt noch einmal Erinnerungen an den „strengen Stil“ der *Inventionen* wach werden.

Lediglich auf der inhaltlichen Ebene, bei der Wahl und Umsetzung des Motivs, zeigen sich, wie auch Okuda und Sorg hervorhoben, deutlichere Unterschiede.[95] Dies hing wohl damit zusammen, dass Klee teilweise auf ältere Arbeiten zurückgriff und so mitunter zu einem inhaltlichen Spagat gezwungen war.[96] Zudem erscheint die textliche Vorgabe über weite Strecken als „Kind des Augenblicks“[97] und damit keineswegs homogen. Offenbar war Bloesch der Eindruck satirischer Frische und Unmittelbarkeit wichtiger als eine vollendete stilistische

---

[91] Klee 1988, Absatz Nr. 779. (Hierin wurde er auch von Sonderegger bestätigt. Vgl. Ebd., Absatz Nr. 773).
[92] Ebd., 497.
[93] Hierzu ausführlich: Sorg, Reto und Osamu Okuda, Die satirische Muse. Paul Klee, Hans Bloesch und das Editionsprojekt „Der Musterbürger“. Zürich 2005.
[94] Okuda, Osamu und Sorg, Reto, *„Der Schönheit diene ich durch Zeichnungen ihrer Feinde“ – Das Musterbürger-Projekt von Hans Blösch und Paul Klee*, in: Mettauer, Adrian, u.a. (Hrsg.) *Berner Almanach Literatur*, Bern 1998, 391. In ihrer Folge auch: Aichele, K. Porter, *Paul Klee's Pictorical writing*. New York 2002, 22.
[95] Okuda u. Sorg, 1998, 391.
[96] Vgl.: „Ein Junge wird gezüchtigt“ von 1906 (11), in: Okuda u. Sorg 1998, 389.
[97] Ebd., 381.

Einheit.[98] Diese Unmittelbarkeit aber bleiben zu einem großen Teil die Zeichnungen Klees schuldig, die in ihrem oft beißenden „Zynismus“, wie Glaesemer schrieb, den Text „bei weitem“[99] überfordern. Klee selbst bestätigte diese Aussage indirekt, wenn er mit der Zusendung der Arbeiten an Bloesch gestand:

> Wenn sich in ihnen meine Persönl.kt. zu weit hervorgewagt hat (und das hat sie gethan, ich weiss es selbst am besten), so bitte ich um Entschuldigung. Man wird mich dafür steinigen dort zwischen Süden u. Norden.[100]

Auch der Verzicht des Künstlers auf eine Aufnahme jener Zeichnungen in den Oeuvre-Katalog kann ein Hinweis darauf sein, dass er von ihnen nicht gänzlich überzeugt gewesen ist.[101] Dennoch stellen die Zeichnungen zum *Musterbürger* als erste konkrete Zeugnisse einer Auseinandersetzung mit der Herausforderung der Illustration einen wichtigen Baustein in der Vorgeschichte der *Candide*-Illustrationen dar. Immerhin kam Klee noch im selben Jahr 1909, nach der Vollendung der Illustrationen zu Bloeschs *Musterbürger*, erstmals der Gedanke an die Illustration des *Candide*.

3. Genese: von Voltaires *Candide* zu Klees „Candideln“

3.1. Voltaires „Candide ou l’Optimisme“

3.1.1. Hintergrund und Inhalt des Romans

Wie kaum ein anderer Autor seiner Zeit steht Voltaire heute allgemein für die europäische Aufklärung.[102] Dennoch ist sein konkretes Werk zu großen Teilen in Vergessenheit geraten. Eine der wenigen Ausnahmen bildet sein 1759 anonym erschienener Roman *Candide ou l’Optimisme*, der in seiner Verbindung aus Philosophie, Geschichte und Dichtung das berühmteste Beispiel der von Voltaire geschaffenen neuen literarischen Gattung des *conte philosphique* darstellt.[103] Alle Gebiete des Lebens drangen hier mit ihren Fragen in die Philosophie und diese wiederum wurde anschaulich in den Erzählungen, die mit ihrer knappen, brillanten Sprache und zugleich freimütigen Offenherzigkeit bis heute zu faszinieren

[98] Ebd., 384.
[99] Vgl. Glaesemer 1973, 178.
[100] Postkarte an Bloesch vom 27.01.1909, zit. nach: Okuda u. Sorg, 1998, 382.
[101] Hier ist allerdings anzumerken, dass sich die Zeichnungen zu der Zeit, als Klee den Oeuvre-Katalog anzulegen begann, bei Bloesch befanden und damit nicht zu seiner unmittelbaren Verfügung standen. Insofern waren es auch äußere Gründe, die ihn zu diesem Verzicht zwangen.
[102] Vgl. Goethe sprach von Voltaire als dem „der Nation gemäßeste[n] Schriftsteller“, zit. nach: Klemperer 1954, 11.
[103] Vgl. ebd., 33.

verstehen.[104] Mit ihnen wurde Voltaire zum Dolmetscher der Fragen und Bedürfnisse nicht allein der Menschen seiner Zeit und seines Landes, sondern auch der nachfolgenden Generationen von Lesern zahlreicher Übersetzungen: „Das Ganze ist so lebendig, als wäre es gestern geschrieben, und in seinem Ideengehalt paßt es zeitlos in jede Zeit.“[105]

Der Roman entstand unter dem Eindruck des verheerenden Erdbebens von 1755 in Lissabon sowie des *Siebenjährigen Krieges*, durch die in einer ganzen Generation erneut die drängende Frage nach dem Sinn des menschlichen Leids und der Herkunft des Bösen in der Welt aufgeworfen wurde.[106] Voltaire, der einige Jahre den Lehren des deutschen Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz angehangen hatte, wandte sich in seinem Roman nun entschieden gegen dessen optimistische Philosophie von der jeweils existierenden als der „besten aller Welten“[107]. Im oft mehr tragischen als abenteuerlichen Schicksal seines Protagonisten mit dem sprechenden Namen Candide und jenem der übrigen Figuren konfrontierte er die Lehren Leibniz’ in der Verkörperung des Lehrers Pangloss erbarmungslos mit einer Realität voller Schrecknisse und Widersprüche und setzte sie so dem offenen Spott des Lesers aus.[108] Seinen außergewöhnlichen Reiz erhält die Erzählung aus der besonderen Spannung zwischen der endlos erscheinenden Litanei aller nur möglichen, die einzelnen Figuren des Romans ereilenden Unglücke und Candides trotzig heiterem „Refrain“ zur Verteidigung der Lehre des geschätzten Pangloss von der „meilleur de mondes possibles“.[109]

Candide ist Gerüchten zufolge der uneheliche Sohn der Schwester des Barons von „Thunder ten tronckh“[110], einem imaginären westfälischen Schloss, das Voltaire zum Ausgangspunkt seines Romans machte. Auf ihm wächst der junge Candide trotz seiner illegitimen Herkunft in scheinbarer Eintracht mit den übrigen Bewohnern auf: dem Baron und der Baronesse, deren Tochter Cunégonde, ihrem Bruder, der Kammerzofe Pâquette sowie dem Haus- und Hoflehrer Pangloss[111], dessen auf Leibniz rekurrierende philosophische Reden von der „raison suffisante“[112] und der „meilleur de mondes possibles“[113], in der es kein „effet sans cause“[114] gibt, den arglosen aber verständigen Candide in ihren Bann ziehen. Das keusche Erwachen der Liebe Candides zur siebzehnjährigen Cunégonde bereitet der Idylle jedoch ein jähes Ende.

---

[104] Stackelberg 1970, 372.
[105] Klemperer 1959, XXVII.
[106] Schon kurz nach dem Erdbeben vom 01.11.1755 schrieb Voltaire in unmittelbarer Reaktion sein Aufsehen erregendes „Poème sur le désastre de Lisbonne“ (Baldischwieler 2004, 173).
[107] Leitmotiv des 1710 erschienenen zweibändigen „Essai de Théodicée“ von Leibniz.
[108] Meister schrieb bereits in ihrer Arbeit, dass die Figuren Voltaires „Mindestidentitäten“ darstellten, „unterschiedliche Typen“, deren Funktion darin bestehe, „sich an der Welt, so wie sie ist, zu reiben.“ (Meister 1999, 285).
[109] Vgl. Aichele 2002, 25.
[110] Der erfundene Name des Schlosse wurde wie jener des nächstgelegenen Ortes „Waldberghoff-Trarbk-Dickdorff“ allgemein als Anspielung auf die deutsche Sprache mit ihren harten Konsonanten verstanden.
[111] Der Name bedeutet auf Griechisch soviel wie „Allesdeuter“ und ist wie seine wiederkehrenden Reden eine Parodie auf Leibniz und seine Philosophie.
[112] Ebd., 6.
[113] Jeweils Zitate aus dem in Anm. 105 genannten „Essai de Théodicée“.
[114] Ebd., 5.

Nachdem Cunégonde den Hauslehrer Pangloss im Garten des Schlosses zufällig dabei beobachtet, wie er hinter schützendem Gebüsch der hübschen und ‚gelehrigen' Kammerzofe Paquette eine praktische „leçon de physique expérimental"[115] erteilt, ist sie versucht, „les effets et les cause"[116] der zufälligen Beobachtung auch ihrerseits auszuprobieren, wobei ihr der junge, sie verehrende Candide gerade recht kommt.

Hinter einem Wandschirm aber werden beide in flagranti vom strengen Baron entdeckt, der nun die zu erwartende Entscheidung trifft: Candide wird „à grands coups de pied dans le derrière"[117] aus dem westfälischen Kleinod wie aus einem „paradis terrestre"[118] vertrieben. Nun folgt eine Art Odyssee des Haupthelden durch die ganze damalige alte und neue Welt, deren einziges Ziel letztlich die Wiederbegegnung mit Cunégonde ist, die nach der Erstürmung ihres Schlosses durch die Bulgaren nicht weniger durch Misshandlung und Verschleppung gebeutelt wird als Candide auf seiner halsbrecherischen Reise. Dieser wird zunächst zum Dienst in eben jenem bulgarischen Heer verpflichtet (Kap. 2), unter dem es zur Eroberung und Plünderung des Schlosses von Thunder ten Tronckh gekommen war. Nach seinem Versuch zu desertieren entgeht er nur knapp der Exekution (Kap. 3). Nach einem zweiten, geglückten Fluchtversuch gelangt er schließlich nach Holland, wo er seinem alten Lehrer Pangloss wiederbegegnet, der ihm von der Zerstörung des alten Schlosses sowie dem Schicksal Cunégondes berichtet und ihn damit in tiefe Trauer und Scham versetzt (Kap. 4).

Zusammen mit Pangloss und dem Wiedertäufer Jacques, gelangt Candide nach Lissabon und erlebt dort jenes historische Erdbeben von 1755 (Kap. 5) und ein darauf folgendes Autodafé, dem Pangloss zum Opfer fällt (Kap. 6). Der Bestürzung über den vermeintlichen Tod seines Lehrers weicht jedoch überschwängliche Freude, als er kurz darauf der todgeglaubten Cunégonde begegnet (Kap. 7 und 8). Als aber deren Liebhaber, der Jude Issacar sowie der Großinquisitor, hinzukommen und ihres Nebenbuhlers gewahr werden, wird der arglose Candide unter Bedrängnis zum Mörder und zwingt damit sich, Cunégonde und deren alte Dienerin erneut zur Flucht, die sie über Cadiz in die neue Welt nach Buenos Aires führt (Kap. 9 und 10). Durch den dortigen Gouverneur werden die drei wieder getrennt (Kap. 13). Candide gelangt dabei mit Cacambo, seinem neuen Gefährten aus Cadiz, zu den Jesuiten nach Paraguay. Hier begegnet er in der Person des Kommandanten einer ihrer Reduktionen dem ebenfalls todgeglaubten Bruder Cunégondes. Als dieser aber von den Heiratsplänen Candides erfährt, kommt es zum Streit, an dessen Ende Candide – erneut unter Notwehr – seinen künftigen Schwager ersticht (Kap. 14). Auf der Flucht geraten Candide und Cacambo in eine Horde von Kannibalen, der sie nur mit Mühe entkommen (Kap. 16).

[115] Ebd., 6.
[116] Ebd.
[117] Ebd., 7.
[118] Ebd.

Schließlich gelangen sie in das märchenhafte Land „Eldorado“, in dem Candide nun endlich jene „meilleur de mondes possibles“ zu erkennen glaubt, von der sein Lehrer Pangloss stets sprach (Kap 17 und 18). Doch die Abwesenheit Cunégondes treibt Candide auch von hier wieder fort. Gemeinsam mit Cacambo verlässt er es und kehrt, mit kostbaren Schätzen beladen, nach Buenos Aires zurück. Hier soll der gewitztere Cacambo Cunégonde aus den Händen des Gouverneurs freikaufen, während Candide die Reise zurück nach Europa antritt (Kap. 19). Diese Reise in die alte Welt, auf der ihn der mittellose Philosoph Martin begleitet – in seiner pessimistischen Grundeinstellung ein Gegenpol zu Pangloss –, wurde von Voltaire nur noch beiläufig behandelt (Kap. 20ff). Weniger die Fahrt selbst, als die durch sie ausgelösten philosophischen Überlegungen und Streitgespräche stehen jetzt im Vordergrund: von der zwielichtigen Tischgesellschaft der Marquise de Parolignac in Paris (Kap. 22), der Begegnung mit dem Mönchsbruder Giroflée und seiner weiblichen Begleitung, die sich als die ehemalige Kammerzofe Paquette herausstellt (Kap. 24), über den Besuch beim reichen Senator Pococuranté (Kap. 25) bis hin zum Abendessen mit den sechs entthronten Königen in Venedig (Kap. 26).[119]

In den letzten Kapiteln spitzt sich sowohl die Handlung des Romans, als auch seine philosophische Aussage auf eine letzte Lösung hin zu. Als Candide von Cacambo erfährt, dass sich Cunégonde als Sklavin in der Nähe von Konstantinopel aufhält, nimmt er mit ihm und Martin das nächste Schiff dorthin und stellt unterwegs überrascht fest, dass auf ihm der alte Lehrer Pangloss und der junge Baron als Galeerensklaven dienen (Kap. 27). Sie werden, wie später Cunégonde und deren alte Dienerin, von Candide freigekauft (Kap. 28 und 29). Obwohl Cunégonde durch zahlreiche Schicksalsschläge ihre einstige Schönheit verloren hat, nimmt sie Candide zur Frau und findet mit ihr, der Alten, Pangloss, Martin und Cacambo die „meilleur de mondes possibles“ auf einer kleinen Zitronen- und Pistazienfarm nahe Konstantinopel. Hier folgen sie dem Beispiel eines greisen Bauern, der sich damit begnügt, „d’envoyer vendre les fruits du jardin, que je cultive“[120] und entsagen schließlich aller Versuche einer philosophischen Erklärung der Welt und des Übels in ihr (Kap. 30). So erwidert Candide die letzte große Rede seines trotz allem unverbesserlichen Lehrers Pangloss[121] mit dem sprichwörtlich gewordenen Satz: „Cela est bien dit [...], mais il faut cultiver notre jardin.“[122]

[119] Einige dieser Episoden, wie der Aufenthalt in Frankreich, wurden von Voltaire erst nachträglich eingeschoben.
[120] Ebd., 147f.
[121] Im vierten Kapitel heißt es: „Pangloss, dans la cure, ne perdit qu’un œil et une oreille“ und am Ende desselben Kapitels ist die Rede vom „docteur borgne“ (ebd., 19f).
[122] Voltaire 2004, 150.

3.1.2. Sprachliche und stilistische Besonderheiten

In seiner Voltaire-Biografie schrieb Jean Orieux in den Ausführungen zum *Candide* vom „unübertrefflichen Meisterwerk [...] einer schon tausendjährigen Sprache, die ihren Höhepunkt erreicht hat und nun ein paar Seiten lang Atem schöpft, bevor sie wieder absinkt“[123]. Mit einer Reihe anderer Biografen ist Orieux sich darin einig, dass die Originalität Voltaires nicht zuerst in der Tiefe oder Neuartigkeit seines Denkens, sondern in der knappen und kristallklaren Sprache lag,[124] mit der er dem Geist einer ganzen Nation und Epoche Ausdruck verlieh. Trotz aller Verspottungen der französischen Gesellschaft stand Voltaire dabei ganz in der Tradition des „alten, echt französischen […] bon sens“[125]. Wie das Jahrhundert, indem er lebte, war er von den beiden großen gegensätzlichen Strömungen des Rokoko und der Aufklärung geprägt, die sich in seinem Werk auf originelle Weise „ineinanderschlingen“[126]. Die immer neuen, den Leser ohne Vorbereitung überraschenden Erlebnisse und Unglücksfälle sowie deren witzige und geistreiche Kommentierungen reihen sich nach Stackelberg in „freier doch wohl disziplinierter Phantastik […] wie Rokokoornamentik“[127] aneinander.

Anders als dort aber gefiel sich Voltaire nicht in allzu gekünstelter und weit schweifender Sprache. Vielmehr verzichtete er bewusst auf die Ausführung aller für die eigentliche Handlung nicht unmittelbar bedeutsamen Erzählelemente und ermöglichte so deren ungewöhnlich zügiges Voranschreiten.[128] Die bisweilen noch gegenwärtige, kunstvoll geschwungene Sprache des Rokoko erhielt so eine freie, heitere und vor allem parodistische Note. Die äußerst kurzweiligen Episoden des Romans gleichen „reizvollen Miniaturbildchen“[129] der Epoche. In ihren Figuren wurden, ähnlich wie bei der *commedia dell'arte*, bestimmte Typen der Gesellschaft karikiert und damit der Eindruck eines burlesken Spiels aus Wirklichkeit und Phantasie erzeugt. Obwohl angesichts der „fürchterlichsten Schicksalsschläge“, die Voltaire im *Candide* mit „geradezu mechanischer Präzision […] auf alle Beteiligten“[130] niederprasseln ließ, beim Leser eigentlich Entsetzen zu erwarten ist, tritt doch das Gegenteil ein. Sie lösen einen Schrecken aus, der auf halbem Wege im Lachen erstickt: „Wir lachen mit Voltaire und schütteln etwas von unserer Erdenlast ab“[131].

---

[123] Orieux, Jean, *Das Leben des Voltaire*, Frankfurt 1968, Bd. 2, 183.
[124] Vgl. Stackelberg 1970, 372; Schick, Ursula, *Zur Erzähltechnik in Voltaires „Contes“*, München 1968, 14.
[125] Stackelberg 1970, 371.
[126] Klemperer 1959, XXIX.
[127] Stackelberg 1970, 372.
[128] Vgl. Orieux 1968, 182.
[129] Stackelberg 1970, 371.
[130] Baldischwieler 2004, 178.
[131] Ebd. Schon für Voltaires Zeitgenossen Johann Heinrich Mersch stellte sich beim Lesen des *Candide* „behagliches Lachen“ ein, „weil nichts dabey ins Gedränge kommt, was dem Menschen lieb und ehrwürdig ist, sondern es ist bloß Larve, Caricatur, worüber man lacht“. Zit. nach: Krebs, Roland, *„Schmähschrift wider die weiseste Vorsehung“ oder „Lieblingsbuch aller Leute von Verstand“? Zur*

Voltaires besondere Verbindung aus Dramatik und Leichtigkeit des Erzählens lässt unweigerlich an das Theater denken. Hier zeigt sich die Prägung seiner überwiegenden Tätigkeit als Dramatiker in den Jahrzehnten zuvor. Für Klemperer blieb er deswegen auch in seinen spät entstandenen kleinen Romanen wie dem *Candide* letztlich ein „auf Bühnenwirkung bedachter Theatraliker“[132]. Ihre außergewöhnliche Kürze und Prägnanz, die agile Lebendigkeit ihrer kaum noch realen Figuren[133] sowie die „beweglichen, sprühenden Prosa-Dialoge“[134] erscheinen als unverkennbares Erbe dieser Beschäftigung. Besonders nah sind Voltaires *contes philosophiques* vor allem dem seinerzeit populären Puppen- oder Marionettentheater, für das er selbst während seiner Jahre in Cirey[135] auf dem Schloss der Marquise de Châtelet begeistert Verse geschrieben hatte.[136] Hier verband sich auf spielerische Weise die Kleinkunst des Rokoko mit den aufklärerischen Tendenzen der neuen Zeit.[137] Im Unterschied zum klassischen Theater zeigte das Marionettentheater zudem eine gewisse Neigung zur epischen Form und kam damit den Romanen Voltaires von der Richtung des Theaters her entgegen.

Typisch für das Marionettentheater sind dabei die dicht aufeinander folgenden, oft durch das wiederkehrende „Es geschieht“[138] untereinander verbundenen, kurzen Szenen. Sie spiegeln sich auch im episodischen Charakter der kleinen Romane Voltaires, in welchen die Figuren in immer neue Abenteuer gestürzt werden, ohne dass je ganz eine „geschlossene Szene“[139] entworfen wird. Oft ist das Ende einer vorausgegangenen Geschichte immer schon der Auftakt zu einer neuen.[140] Die Figuren erscheinen dazwischen wie rastlos und können bei dem ihnen auferlegten Programm kaum Menschen aus Fleisch und Blut sein. Ihre Realität ist einzig die der Poesie, weswegen die in ihrem Zusammenhang immer wieder aufkommende Assoziation von Marionetten kaum verwundert.[141] Klemperer schrieb in diesem Sinne allgemein über Voltaires kleine Romane:

> Die Helden des bunten Romangeschehens aber sind bei Voltaire häufig und jedes Mal die längste Zeit ganz offenkundig keine beseelten Wesen, an denen man

---

Rezeption des „Candide“ in Deutschland, in: *„Pardon, mon cher Voltaire“. Drei Essays zu Voltaire in Deutschland*, Göttingen 1996, 101.

[132] Klemperer 1959, XII.

[133] Sareil schrieb: „Candide vit mais dans l’abstraction.“ (Sareil, Jean, *Essai sur Candide*, Genf 1967, 93).

[134] Klemperer 1954, 36.

[135] Das an der französisch-lothringischen Grenze befindliche Cirey war zwischen 1734 und dem Todesjahr der Marquise de Châtelet, 1749, das Hauptdomizil Voltaires.

[136] Vgl. Dorst, Tankred, *Marionetten*, München 1957, 38. Im Frankreich des 18. Jahrhunderts galt das Marionettentheater als die „Mode des Tages“. Vgl. ebd. (in Deutschland etwas später beispielsweise in dem von Kleist Anfang des 19. Jahrhunderts geschriebenen Essay “Über das Marionettentheater”).

[137] Bei William F. Bottiglia war vom 18. Jahrhundert als dem „Goldenen Zeitalter der Marionette“ die Rede (Bottiglia, William F., *Voltaire’s Candide: Analysis of a Classic,* in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century. Bd. VII*, Oxford 1959, 76).

[138] Vgl. Dorst 1957, 54.

[139] Vgl. Meister 1999, 285.

[140] Vgl. Boban 2002, 16.

[141] Vgl. Dorst 1957, 41, Bottiglia 1959, 74ff; Baldischwieler 2004, 178, auch von Aichele so charakterisiert. Letzterer sprach von „puppets set in motion by the author’s ironic intentions“. (Aichele 2002, 25).

> Herzensanteil nimmt, sondern Marionetten, deren drollige Bewegungen im Leiden und Sterben nicht anders als im heiteren Genießen allein den Intellekt unterhalten. Doch dann geschieht es unvermutet, daß sich die Puppen mit einemmal in Menschen verwandeln und wirklich rühren; man erwärmt sich für sie, und schon sind sie wieder zu Marionetten zurückverwandelt. In solchem ständigen Wechsel von Puppe zu Mensch und Mensch zu Puppe, von Kälte zu Wärme und neuer Kälte, in diesem ständigen Wechselbad aus Spiel und Ernst liegt die absolute Eigenart der kleinen Romane beschlossen.[142]

Im *Candide* als dem berühmtesten dieser Romane ist aber nun nach Klemperer auch die „Marionettenkunst Voltaires aufs großartigste entfaltet“[143]. Was bei Voltaire jedoch so leicht und unbeschwert wirkt, war – ähnlich, wie später bei Klee – Ergebnis langer und intensiver Arbeit. Voltaire selbst hat gern mit der Legende kokettiert, seinen *Candide* in nur drei Tagen geschrieben zu haben.[144] Heute aber geht man davon aus, dass er den 1759 erschienenen Roman bereits 1757 begonnen und in den folgenden beiden Jahren immer wieder verschiedene Versionen mit seinen Freunden besprochen hat.[145] Die ihn kennzeichnende besondere Kürze und ironische Verdichtung – Dominanten des Voltairischen Stils – sind also „nicht geniale Zufallsprodukte, sondern Ergebnis eines bewussten Formwillens, der sich in langwierigen Überarbeitungen ausdrückte“[146].

Durch die häufige Verwendung betonter Verbalsätze mit immer wieder eingeflochtener wörtlicher Rede, den beinah vollständigen Verzicht auf logisch bindende Konjunktionen und Relativsätze[147] sowie die mit den handelnden Personen teilweise überraschend wechselnden Zeitformen erreichte Voltaire bereits auf rein formaler Ebene die von ihm beabsichtigte und für seine kleinen Romane typische Beschleunigung des Rhythmus. Mit Eleganz und scheinbar spielerischer Leichtigkeit bediente sich Voltaire zudem verschiedener rhetorischer Stilmittel. Besonders herausgehoben werden sollen hier jene Mittel, welche die besondere, den satirischen Roman kennzeichnende Spannung zwischen Empathie und Distanz beim Leser bewirken. Zu ihnen gehören die in ihrer Anlage zum Pathos tendierenden Stilmittel der Hyperbel und der Accumulatio, bei denen die beabsichtigte Aussage durch Steigerung im Wortsinn oder durch Massierung in gezielter Aneinanderreihung gleichbedeutender Wort- oder Sinngruppen verstärkt wird. Voltaire führte diese Mittel dabei so weit, dass seinem Leser der fiktive Charakter der Erzählung von Beginn an bewusst ist. Ein anschauliches Beispiel hierfür stellt die später auch von Klee aufgenommene Stelle mit der Charakterisierung des Pangloss am Ende des dritten Kapitels dar, wo ihm Candide als Bettler in Holland begegnet:

---

[142] Klemperer 1959, XXXI.
[143] Ebd., XXXVI.
[144] Sander 2002, 115.
[145] Ebd.
[146] Schick 1968, 14.
[147] Stackelberg 1970, 372.

> Le lendemain, en se promenant, il rencontra un gueux tout couvert de pustules, les yeux morts, le bout du nez rongé, la bouche de travers, les dents noires, et parlant de la gorge, tourmenté d'une toux violente et crachant une dent à chaque effort.[148]

Hier ist die von Voltaire vorgenommene Reihung derart lang, dass sie in der deutschen Übersetzung durch Ilse Lehmann in drei eigenständige Sätze getrennt, damit allerdings auch die von Voltaire beabsichtigte Wirkung gemindert wurde.[149] Weitere wichtige Stilmittel sind die das Pathos ins Gegenteil wendenden Stilfiguren des Bathos und der Antiphrasis, bei welchen durch den sinnhaften oder äußeren Umschlag vom Erhabenen ins Banale oder aber durch einen offenkundigen Widerspruch zwischen dem Inhalt und der Art und Weise seiner Formulierung ebenfalls Distanz geschaffen wird. Ersteres findet sich etwa im 13. Kapitel, wo Cunégondes alte Dienerin dieser zuredet, das Ersuch des Statthalters von Buenos Aires, „Don Fernando d'Ibera y Figuera y Mascarenes y Lampurdos y Suza"[150], um ihre Hand anzunehmen und dies damit begründet, dass sie die Frau des „plus grand seigneur de l'Amérique méridionale" werden könne und zudem eines Mannes, „qui a une très belle moustache".[151] Der Stilfigur der Antiphrasis bediente sich Voltaire dagegen unter anderem im 23. Kapitel, wo Candide und Martin auf ihrer Reise zurück nach Europa vor der Küste von Portsmouth die von einer großen Menschenmenge verfolgte Exekution eines englischen Kapitäns beobachten, über die es im Roman heißt: „[…] quatre soldats, postés vis-à-vis de cet homme, lui tirèrent chacun trois balles dans le crâne le plus paisiblement du monde, et toute l'assemblée s'en retourna extrêmement statisfaite".[152]
Darüber hinaus bediente sich Voltaire gern der Parodie, die eine ähnliche Spannung zwischen Bestätigung und Spott und damit erneut ironischen Abstand erzeugt. Dabei wurden von ihm Konventionen der Gesellschaft ebenso wie solche der Kunst und Literatur parodiert. So stellt die Gattung von Voltaires kleinen Romanen insgesamt eine Parodie des seinerzeit populären, langatmigen Abenteuerromans dar. Neben ihm finden sich im *Candide* jedoch auch Anspielungen auf den spanischen Schelmenroman, wie Miguel de Cervantes berühmten *Don Quijote*, oder auf die Mode des Märchens, wie sie etwa in Jonathan Swifts nur wenige Jahre zuvor erschienenem phantastischen Roman *Gulliver's travels* und mehr noch in den seinerzeit äußerst beliebten Märchen aus *1001 Nacht* zu finden waren. Auch die Art und Weise der Auseinandersetzung Voltaires mit den Leibnizschen Ideen, die den Roman wie ein roter Faden durchzieht, geschieht meist in der Form der Parodie, wovon allein der Titel ein beredtes Zeugnis gibt. Auf all diese Vorlagen griff Voltaire frei zurück und erreichte mit ihrer Hilfe jenes teils groteske, teils burleske Zerrbild der Wirklichkeit, in welchem die scheinbar körperlosen Figuren wie Karikaturen oder eben wie Marionetten und die erzählten Ereignisse und Handlungen so

[148] Voltaire 2004, 15.
[149] Vgl. Voltaire, *Candide oder der Optimismus*, Leipzig 1992, 21.
[150] Auch der Name des Statthalters ist ein schönes Beispiel für das Stilmittel der Accumulatio und seiner Steigerung ins Lächerliche.
[151] Voltaire 2004, 54.
[152] Ebd., 112.

unwirklich erscheinen, dass sie zwangsläufig die Assoziation des Theaters und der Bühne wecken:

> Der philosophisch unbelastete Candide, sein optimistischer Freund, sein pessimistischer Freund, seine Geliebte, ihr adelsstolzer Bruder: alle sind sie Puppen, sie können das grässlichste Unheil erleiden, die scheußlichsten Verstümmelungen, sie können zu Tode kommen, und doch stehen sie immer wieder auf, einigermaßen ramponiert, aber imstande weiterzuleben und sogar – darauf kommt es an – mit einem gewissen Lebensgenuß.[153]

3.1.3. Kurze Rezeptions- und Illustrationsgeschichte

Wie bei zahlreichen anderen seiner Werke ließ Voltaire den Roman, wie damals bei kritischen Schriften üblich, anonym erscheinen und dichtete ihn gemäß seinem Inhalt einem unbekannten Deutschen an. So heißt es in seinem Untertitel lediglich:

> Traduit de l'allemande de M. le doctor Ralph, avec les additions qu'on a trouvées dans la poche du docteur, lorsqu'il mourut à Minden, l'an de grâce 1759.[154]

Doch gab es hinsichtlich der Autorschaft schon zu Beginn kaum Zweifel. In Genf, Paris, Leipzig und Rom wurde die „Schmähschrift wider die weiseste Vorsehung"[155] bald nach Erscheinen verboten, damit jedoch entscheidend die Nachfrage nach ihr angekurbelt. Der Roman erschien am 22. Februar 1759 in einer für damalige Verhältnisse bereits hohen, einen sehr guten Verkauf erwartenden Auflage von 2000 Exemplaren in Genf. Zudem wurde innerhalb weniger Tage die Buchvorlage nach Paris und Amsterdam verschickt, sodass das Buch auch hier in Auflagen von 1000 sowie 200 Exemplaren verkauft werden konnte. Auch nach London und Brüssel kamen binnen kürzester Zeit Exemplare des Buches. Von Voltaire war aus strategischen Gründen eine nahezu gleichzeitige Veröffentlichung anvisiert worden. Und tatsächlich verbreitete sich das Buch von diesen Zentren aus innerhalb weniger Wochen in ganz Europa. Bis Anfang März wurden trotz der raschen Verurteilung in Paris bereits über 6000 und in ganz Europa etwa 20 000 Exemplare verkauft. Als der Vatikan 1762 das Buch auf den Index setzte, galt es bereits als Klassiker. In den drei folgenden Jahrzehnten bis 1789 erlebte es ganze 48 Auflagen. Neben Rousseaus *La nouvelle Hélöise* gehört es zu den bekanntesten und meistgelesensten Büchern des 18. Jahrhunderts.[156]

Ein Blick in die Geschichte der Illustration des *Candide* zeigt, dass dabei zunächst die oben erwähnte Dimension des „lustrare" im Vordergrund stand. Die ersten Illustrationen erschienen

---

[153] Ebd., XXXVII.
[154] Zit. nach: Voltaire 2004, 3.
[155] Zit. nach: Krebs 1996, 91.
[156] Der gesamte Abschnitt über die Auflagen und ihre Höhe ist Pearsons Studien entnommen: Pearson, Roger, *The Fabels of Reason. A Study of Voltaire's ‚Contes Philosophique'*, New York 1993.

1778 von Chodowiecki (1726-1801) und wurden, zusammen mit der Übersetzung von Mylius, in Deutschland ein großer Erfolg (Abb. 31). Dabei mochte den Leser die ungleiche Verteilung der nur wenigen „matten“[157] Stiche zunächst verwundern. Ihr verhalten komischer und mitunter theatralischer Charakter aber kam dem Roman bedeutend näher, als die meisten späteren Illustrationen. Auch die etwa zeitgleich entstandenen Stiche Charles Monnets (1732-1816) atmen noch den Geist des Rokoko, ohne ihn, wie bei Voltaire, kritisch zu reflektieren oder gar zu parodieren (Abb. 32). Die ein Jahrzehnt darauf erschienenen Illustrationen Jean-Michel Moreaus, genannt Moreau-le-Jeune (1741-1814), standen dagegen schon unter dem Einfluss des Klassizismus sowie teilweise der frühen Romantik (Abb. 33). Ihre Figuren bewegen sich mit leichter Theatralik in oft kulissenhaftem Raum. Obwohl sie darin Voltaires Vorlage nahe kommen, fehlt ihnen doch ganz deren Witz und Ironie.

Nach Moreau-le-Jeune folgten erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder mehrere neue Illustrationszyklen französischer Künstler, von denen die 1893 erschienenen Holzstiche und Radierungen nach Aquarellen des französischen Genremalers Adrien Moreau die größte Bekanntheit erlangten (Abb. 34-38). Sie waren, wie noch zu zeigen sein wird, auch für Klee und seine motivische Annäherung an Voltaires Text von Bedeutung. Als reines Erzählwerk im historisierenden Stil geben sie zwar den Inhalt treu wieder, ignorieren aber ebenfalls weitgehend die für Voltaire charakteristische Ironie und Theatralik. Obwohl Klee sich von ihnen, wie Boban plausibel nachweist, in motivischer Hinsicht anregen ließ, handelt es sich hinsichtlich des Charakters bei den Arbeiten Klees und denen Moreaus, wie Ersterer selbst sagen würden, doch um „entfernte Welten“[158]. Mit seinen Arbeiten zum *Candide* schlug Klee ein neues Kapitel in dessen Illustrationsgeschichte auf und versuchte erstmals konsequent auch dem besonderen sprachlich künstlerischen Charakter der Dichtung Voltaires gerecht zu werden, wie es Jean Sareil offenbar ohne Wissen um dessen Zeichnungen noch 1967 forderte:

> Pour ma part, j’ignore comment je représenterais ces personnages si j’en avais l’habilité, mais je sais bien que tous les dessins que j’ai vus m’ont toujours déçu par leur matérialisation même. Candide vit mais dans l’abstraction ; on ne saurait le reproduire, il faudrait le recréer.[159]

[157] Sander 2002, 118.
[158] Klee nutzte diese Formulierung, um sich gegen oberflächliche Vorwürfe der Primitivität und der Kindlichkeit seiner Arbeiten zu wehren (zit. nach: Werkmeister 1981, 124).
[159] Sareil 1967, 93.

3.2. Klees Auseinandersetzung mit dem Text

3.2.1. Die Geschichte des Illustrationsplanes

Bereits Ende 1905 erwähnte Klee Voltaires *Candide* in einem Brief aus Bern an seine spätere Frau Lily in München. Hier heißt es, dass ihm die Lektüre des Romans vom befreundeten Sohn eines Berner Universitätsprofessors, Heinz Lotmar, empfohlen worden sei, zu dessen Familie ein für Klee offenbar sehr inspirierender Kontakt bestand.[160] Bald darauf muss Klee sich die Anregung des Freundes zu Herzen und den Roman zur Hand genommen haben. Denn schon Anfang des Jahres 1906 beschrieb er Lily in einem weiteren Brief seine ersten konkreten Eindrücke von dessen Lektüre:

> […] angefangen „Candide" von Voltaire, herrlich zu lesen, ein ganz überragender Geist, wunderbare Sprache, einfach, gescheidt, witzige Combinationen, höchster Geist! Es ist ein abenteuerlicher, satirischer Roman. So bald ich wieder einige ruhige Stunden habe, so zwischen 11 und 1 Uhr, vielleicht heute schon, lese ich weiter. Es ist auch nicht so lang. Das wäre auch etwas für Dich![161]

Diesen knappen, begeisterten Sätzen sind bereits elementare Beobachtungen zu entnehmen, die für Klees weitere Beschäftigung mit dem Roman und schließlich auch für den Wunsch zu dessen Illustration von entscheidender Bedeutung gewesen sind. Seine emphatische Charakterisierung betrifft dabei vor allem den Geist und die Sprache des Romans, womit Klee sehr schnell und sicher zu erkennen scheint, worin in erster Linie das Wesen des Voltairischen Genies bestand. Zugleich steckte Klee in seiner Aussage über das Werk auch den gestalterischen Rahmen ab, in welchem sich Voltaire bewegte: die eigenwillige, höchst reizvolle Verbindung aus Einfachheit, Klarheit und Schlichtheit auf der einen sowie funkensprühender Gescheitheit und Witzigkeit auf der anderen Seite. Sie wird Klee noch oftmals beschäftigen und auch ihren Niederschlag in seinen Arbeiten zum *Candide* finden. In seinem Tagebuch hielt er im Januar 1906 fest: „Gelesen habe ich auch und zwar ein einzigartiges Buch: Candide von Voltaire. Drei Ausrufezeichen."[162] Noch zweimal ging Klee in seinen Briefen an Lily aus dieser Zeit auf die Lektüre des *Candide* ein und legte ihr den Roman als „eines der markantesten Werke der Weltliteratur"[163] ans Herz.

Danach aber verstummte die Rede Klees zum Thema Voltaire und *Candide* in seinen schriftlichen Zeugnissen für gut dreieinhalb Jahre. Erst gegen Ende des Jahres 1909 war es der Gedanke an die Illustration, der ihm die Sprache des Franzosen wieder ins Gedächtnis und den *Candide* ins Visier seiner konkreten künstlerischen Pläne rief:

---

[160] Brief an Lily vom 01.12.1905, zit. nach: Klee 1979, 555.
[161] Karte an Lily vom 13.01.1906, zit. nach: ebd., 571.
[162] Klee 1988, Absatz Nr. 743.
[163] Brief an Lily vom 31.01.1906, zit. nach: Klee 1979, 582.

> Illustrationsplan: Candide von Voltaire ergibt bei seinem gedrängten Reichtum eine Unzahl von Illustrationsanreizen, Sonderegger rät mehr für die sentimentale Reise [Laurence Sterne: A sentimental Journey, Anm. d. Verfassers] zu, die ich infolgedessen lese, und gewiss mit grosser Freude. Weniger Illustrationsversuchungen machen den Nachteil zwar a. nicht aus, den ich diesem Werk als Illustrator, der ich nun einmal versuchsweise werden will, zuerkenne. Es ist an Candide ein Höheres was mich anzieht, der kostbar-sparsam-treffende Ausdruck der Sprache des Franzosen.[164]

Erneut war es vor allem die besondere Sprache, welche die Wahl seiner Illustrationspläne auf Voltaires *Candide* lenkte. Und wieder nahm er eine ganz ähnliche Charakterisierung derselben vor. Hatte er 1906 von „Einfachheit" einerseits und „höchste[m] Geist" andererseits gesprochen, so fasste er den darin liegenden Spannungsbogen nun in dem eigenen begrifflichen Konstrukt des „kostbar-sparsam-treffende[n] Ausdruck[s]", durch den sich der *Candide* etwa von Laurence Sternes *Sentimental Journey* unterschied. Auf inhaltlicher Ebene entsprach Klees damaliger Herausstellung „witzige[r] Combinationen" nun die Bemerkung vom „gedrängten Reichtum" des Romans, der eine „Unzahl von Illustrationsanreizen" barg. Dass für Klee seinerzeit die Beschäftigung mit Voltaire wirklich aktuell war, zeigt sich auch in den ihm von Sonderegger im Dezember übereigneten zwei Bänden mit weiteren Schriften Voltaires.[165] Hier merkte Boban mit Recht an, dass ein solches Geschenk von Seiten Sondereggers, der ihm noch wenige Wochen zuvor zu Sternes *Sentimental Journey* geraten hatte, eine gewisse Entschlossenheit Klees bei der Umsetzung seines Plans zur Illustration des *Candide* verrät.[166] Und so wurde auch von Wilhelm Hausenstein nicht ausgeschlossen, dass Klee bereits 1909 mit der Arbeit an den Illustrationen begonnen hat.[167] Da sich jedoch keine Werke aus dieser Zeit im Oeuvre-Katalog finden lassen, muss jenen frühen Arbeiten später die Aufnahme in diesen verweigert worden sein.[168] Eine gewisse Unzufriedenheit, die als Grund hierfür in Frage kommen könnte, ist zumindest einem Tagebucheintrag vom Frühjahr 1911 zu entnehmen, in dem es heißt, dass zunächst „für Candide wenig heraussprang, ausser Mühen und Mühen"[169].
Dieser wohl bei der Revision des dritten Bandes der Tagebücher zu Beginn der 1920er Jahre auch veränderte Tagebucheintrag, dem offenbar Notizen oder Erinnerungen Klees aus mehreren Monaten bis Ende Mai 1911 zugrunde lagen, stellt einen ersten, feststehenden *terminus ante*

---

[164] Klee 1988, Absatz Nr. 865.
[165] Voltaire, *Oeuvres complètes de Voltaire. Romans,* Tombe II, Chez J. Esneaux, Paris MDCCXXII. Voltaire, *Pièces inédites de Voltaire. Imprimées d'après les manuscrits originaux pour faire suit aux differentes éditions publiées jusqu'à ce jour*, l'imprimerie de P. Didot l'ainé, Paris MDCCCXX. Siehe: Boban 2002, 48.
[166] Vgl. ebd.
[167] Hausenstein, *Kairouan*, 80, zit. nach: Haxthausen 1981, 326. Pasquali ging sogar davon aus, dass Klee die Arbeit an den Illustrationen bereits 1906 begonnen hat: „iniziato fin dal 1906, e sempre ripreso e messo daparte, perché non si era ancora mai sentito abbastanza maturo" (Pasquali, Marilena, *Klee e l'editoria d'arte: volumi illustrati e riviste*, in: Pasquali, Marilena [Hrsg.], *Paul Klee. Figura e metamorfosi*, Kat. Ausst. Bologna *Museo Morandi*, 25.11.2000-04.03.2001, Bologna 2000, 231).
[168] Vgl. Haxthausen 1981, 326.
[169] Klee 1988, Absatz Nr. 897.

quem für den eigentlichen Beginn der Illustrationsarbeit dar. In ihm schilderte Klee zudem manche Hintergründe über die näheren Umstände der Arbeit und lieferte bereits erste, noch genauer zu erörternde Versuche einer Wertung und Würdigung der Illustrationen:

> Aus einer gewissen Depression heraus, die sich im Hinblick auf äusseren „Erfolg" einstellen wollte schüttelte ich mich gewaltig. Ich musste mich schütteln, weil mir für ein De profundis das jammervolle Abführungsorgan fehlt.
> Vater Voltaire gefiel das, er jammerte ja auch nie, und gab mir einen Wink. Gleich war ich zur Stelle und machte mich jetzt sogleich an die Illustrationen von Candide. Ich fand auf seinen Wegen manches verlegte Gewicht, was früher zu meiner Balance nötig, an seinem Ort war, vielleicht fand ich überhaupt mein eigentliches Ich jetzt wieder – doch hierüber schwanken immer noch die Meinungen in mir.
> Daneben liefen zunächst Vermittlungsversuche mit der Aussenwelt 1911/41, 1911/42/43 etc. aber dann intermittierten die Wissenschaften, während zunächst für Candide wenig heraussprang, ausser Mühen und Mühen. Bis dann im wunderschönen MM auch hier eine Art Frühling zu erwachen begann. Die Arbeit kam mit dem ersehnten Gleichmass ins Rücken. Eigentlich wollte ich noch vieles Schöne sagen, aber gegen Fanfaren bin und bleibe ich abergläubisch.[170]

Insbesondere der letzte Abschnitt des Eintrags gibt einige Anhaltspunkte für einen ungefähren zeitlichen Rahmen für den Beginn der Arbeiten an den Illustrationen. So dürfte mit dem Kürzel MM, wie Kersten annahm, der Monat Mai des Jahres 1911 gemeint gewesen sein.[171] Den Aussagen Klees zufolge aber muss es auch eine Zeit der Beschäftigung mit den Illustrationen vor jenem MM gegeben haben, in dem die Arbeit „mit dem ersehnten Gleichmass ins Rücken" kam. Daraus ergibt sich ein Beginn spätestens im April dieses Jahres, wie in der Forschung im Allgemeinen angenommen.[172] Einen *terminus post quem* liefert indes Klees Erwähnung der parallel zu den ersten Illustrationsversuchen laufenden „Vermittlungsversuche mit der Aussenwelt". Versteht man diese nämlich als Andeutung der Begegnungen mit Alfred Kubin seit dessen Besuch bei Klee im Januar 1911 und der sich aus ihnen offenbar noch im Laufe der ersten Hälfte desselben Jahres ergebenden weiteren Kontakte zur jungen Münchner Kunstszene, so dürfte ein Beginn der eigentlichen Arbeit an den Illustrationen nicht vor Februar 1911 anzusetzen sein.[173]

Vergleicht man nun die Äußerungen Klees aus dem Tagebuch mit dem Befund im Oeuvre-Katalog, fällt eine geradezu verblüffende Übereinstimmung auf. Die erste, dort als solche

---

[170] Klee 1988, Absatz Nr. 897, Anm.: Redaktion des dritten Bandes der Tagebücher nicht vor Herbst 1921 (vgl. Kersten, Wolfgang, Nachwort in: *Paul Klee. Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition*, hrsg. v. der *Paul-Klee-Stiftung*, *Kunstmuseum Bern*, bearb. v. Wolfgang Kersten, Stuttgart u. Teufen 1988, 589).

[171] Kersten, Wolfgang, *Paul Klees Beziehung zum „Blauen Reiter",* in: *Der Blaue Reiter*, Kat. Ausst., *Kunstmuseum Bern* (Hrsg.), Bern 1987, 264.

[172] Vgl. Boban 2002, 48.

[173] Auch Glaesemer schrieb, Klee habe im Januar 1911, zur Zeit des Besuchs Kubins bei ihm, „mit der eigentlichen Arbeit an der Illustrationen noch nicht begonnen" (Glaesemer, Jürgen, *Paul Klee's persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin*, in: Zweite, Armin (Hrsg.), *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, Kat. Ausst. *Städtische Galerie im Lenbachhaus*, 12.12.1979-02.03.1980, München 1979, 65).

bezeichnete Arbeit zum *Candide* ist jene mit der Werknummer 39 des Jahres 1911 (Abb. 42). Mit den Nummern 41 bis 43 folgen nun die von Klee im Tagebuch im Zusammenhang der „Vermittlungsversuche mit der Aussenwelt" genannten Arbeiten. Mit nur einer Auslassung folgen erneut zwei Arbeiten zum *Candide* und auf diese eine Reihe von Skizzen und Übungen zu Pferden und Pferderennen (Abb. 44), die mit dem von Klee so bezeichneten Intermezzo der „Wissenschaften"[174] in Verbindung gebracht werden könnten. Nach ihnen finden sich schließlich Arbeiten aus jener Phase der intensiven und fruchtbaren Auseinandersetzung im MM. Zuvor aber ist auch dem Katalog zufolge für den *Candide*, wie Klee in seinem Tagebuch schrieb, relativ wenig „herausgesprungen". Nur drei von insgesamt 14 Zeichnungen vor dem Mai 1911 stehen im Zusammenhang mit den Illustrationen. Die Beobachtungen bezüglich der Übereinstimmungen zwischen dem aus der Rückschau zusammenfassenden Tagebucheintrag und dem Befund des Oeuvre-Katalogs, legen die Vermutung nahe, dass Klee Anfang der 1920er Jahre bei der Revision seines Tagebuches offenbar den Oeuvre-Katalog als Erinnerungsstütze zur Hand genommen hat. Geht man nun von einer gleichmäßigen künstlerischen Produktion zwischen den Monaten Januar und April aus, so dürfte die Zeichnung mit der Werknummer 39 ungefähr in die Zeit von Ende März oder Anfang April fallen, hier also in etwa der Beginn der Arbeit an den Illustrationen gelegen haben. Als diese Arbeit im Mai 1911 „ins Rücken" kam, entstand das bereits allgemein im Zusammenhang von Klees Arbeit als Illustrator erwähnte Fragment eines Briefes an seine Mutter:

> Gegenwärtig arbeite ich an der Illustration eines berühmten Romans, kein Auftrag leider, aber ich will einmal eine Probe ablegen auf dem etwas praktischeren Gebiet.[175]

Zwar wird aus dem Zitat und auch dem übrigen Brieffragment nicht ersichtlich, um welchen Roman es sich hier handelt. Da jedoch zu dieser Zeit in keiner der Schriften Klees von einem anderen Illustrationsprojekt, als jenem zu Voltaires *Candide* die Rede ist, darf davon ausgegangen werden, dass Klee hier die Arbeit an den *Candide*-Illustrationen meinte. Anders als in den zuvor zitierten Äußerungen zu seiner Arbeit an Voltaires *Candide* standen in jenem Fragment die Rechtfertigung des eigenen Berufes vor den Eltern und die Bekräftigung seiner Mühen um ein finanzielles Auskommen im Vordergrund.[176]

Auch über den Abschluss der Arbeit an den Illustrationen bleibt zunächst Ungewissheit. Eine erste diesbezügliche Andeutung findet sich in einem Brief an Kubin vom 19. Mai 1912, in dem Klee seine Eindrücke von der gemeinsamen Reise mit seiner Frau nach Paris vom 2. bis 18.

---

[174] Hier handelt es sich wohl um die Beschäftigung Klees mit der Fotografie, insbesondere mit den wissenschaftlichen Aufnahmen Muybridges und mit deren Umsetzung mit den Mitteln der bildenden Kunst. Ihr Einfluss auf die *Candide*-Illustrationen wurde an mehreren Stellen hervorgehoben (Vgl. Werkmeister 1981, 138; Boban 2002, 73ff).

[175] Brief an Ida Klee vom Mai 1911, zit. nach: Klee 1979, 765.

[176] Vgl. Glaesemer 1973, 178.

April desselben Jahres schilderte und in Zusammenhang mit der eigenen künstlerischen Entwicklung brachte:

> Von Paris habe ich allerdings allerlei starke Eindrücke mitgebracht. So sehr ich die neuesten Bestrebungen auch gerade da schätzen lernte, sehe ich doch ein, daß ich weniger forschen, und noch mehr an die Ausarbeitung des Persönlichen gehen sollte. Meine Candide Illustrationen erscheinen mir z. Zt. als Basis zu solchen Bestrebungen sehr geeignet. Doch keine Worte, sondern Beweise, besonders ihnen gegenüber![177]

Hier sprach Klee bereits mit einem gewissen Abstand von seinen Illustrationen, was ihren Abschluss nahe legt.[178] Außerdem scheint die Tatsache, dass er auf einige, ursprünglich geplante Illustrationen für mehrere Kapitel im letzten Drittel des Buches verzichtet hat, dafür zu sprechen, dass er den Zyklus noch vor der vermutlich länger geplanten Reise nach Paris abzuschließen beabsichtigt hatte. Von Glaesemer ist indes zu erfahren, dass er Anfang Juni Kubin für einige Tage auf Schloss Zwickledt bei Wernstein in Oberösterreich besucht und dabei wohl dem erfahrenen Kollegen bereits die vollendeten Illustrationen vorgelegt und ihn um Rat bezüglich ihrer Publikation gefragt hatte. Doch obgleich diese Annahme plausibel scheint, lässt sich erst aus dem kurzen, in der Einführung erwähnten Schreiben Franz Marcs an Klee vom Ende desselben Monats, in dem er von seinen erfolglosen Bemühungen um eine Herausgabe der Illustrationen beim Münchner Verleger Georg Müller berichtet, entnehmen, dass die Arbeit an den *Candide*-Illustrationen zu diesem Zeitpunkt, also im Frühsommer dieses Jahres, bereits abgeschlossen war.[179]

3.2.2. Die Arbeit am Text: Klees Voltaire-Ausgabe von 1897

In Meisters zusammenfassendem Beitrag über das illustrative Werk Klees im Katalog der Jenaer Ausstellung *Paul Klee in Jena 1924* vom Frühjahr 1999 ist erstmals auf die Existenz einer Arbeitsausgabe des *Candide* im Nachlass Klees und auf deren Bedeutung für das Verständnis der Illustrationen hingewiesen worden.[180] Baumeister ging in ihrer Arbeit aus demselben Jahr dieser Spur nach und untersuchte eingehend die mit zahlreichen Anmerkungen und Anstreichungen versehene, französische Romanausgabe von 1897, die Klee als Text- und Arbeitsgrundlage zu den *Candide*-Illustrationen gedient hatte.[181] Neben einer Reihe von Skizzen und Tagebucheinträgen stellt sie eine der wichtigsten Grundlagen bei der Untersuchung der Auseinandersetzung Klees mit der literarischen Vorgabe seiner Illustrationen dar. Auch Boban

[177] Brief an Kubin vom 19.05.1912, zit. nach: Zweite 1979, 83.
[178] Vgl. Helfenstein, Josef, „*Sono il mio stile*"- *Le concezioni del disegno nell'opera giovanile di Klee*, in: *Paul Klee*. Kat. Ausst. Verona *Palazzo Forti* 04.07.- 02.11.1992. Verona 1992, 46.
[179] Karte von Marc an Klee vom 30.06.1912 (*Zentrum Paul Klee*, Bern, Schenkung Familie Klee).
[180] Vgl. Meister 1999, 285, Anm. 27.
[181] Siehe: Baumeister 1999, Kapitel 3.

ist in ihrer zuletzt zum Thema erschienenen Arbeit ausführlich auf die Bedeutung dieses Textes und seiner Anstreichungen bei der Entstehung der Illustrationen eingegangen. Dabei schließt sie nicht aus, dass Klee bereits Ende 1909 mit einem Teil der Eintragungen in diesem Buch begonnen hat.[182]

Angesichts seiner Äußerung aus der Zeit der ersten Lektüre über die „Unzahl von Illustrationsanreizen“[183] ist dies durchaus denkbar. Zudem sind die Anstreichungen in unterschiedlichen Durchgängen erfolgt, wie sowohl Baumeister als auch Boban anhand der verschiedenen Schreibmittel, mit denen sie vorgenommen worden sind, aufgezeigt haben.[184] Für Boban zeigt dabei die Tatsache, dass auch einige Textpassagen, die von Klee später nicht illustriert wurden, noch im letzten Durchgang angestrichen worden sind, während andere, die bis zuletzt nicht im Text fixiert worden sind, von ihm schließlich doch illustriert wurden, dass alle betreffenden Eintragungen vor Beginn der eigentlichen Illustrationsarbeit erfolgten.[185] Auch wenn eine solche Schlussfolgerung nicht zwingend sein muss, bleibt doch festzuhalten, dass Klee sich dem Text in fünf anhand der Farbe des Stiftes und deren teilweiser Übermalung zeitlich voneinander unterscheidbaren Durchgängen offenbar mit einer gewissen Systematik genähert hat.

Die von ihm dabei zuletzt durchgängig mit blauer oder violetter Farbe angestrichenen Textstellen sind nun von zentraler Bedeutung für das Verständnis der einzelnen Motive. Sie begleiten, wohl in erster Linie zur besseren Kenntlichkeit für den erhofften Verleger, als eine Art „Titel“ die jeweilige Illustration und weisen ihr damit unmissverständlich einen Platz innerhalb des Textes zu. Während eine Reihe dieser hier im Anschluss an Aichele als „Arbeitstitel“[186] zu bezeichnenden, kurzen Textausschnitte bereits in den ersten Durchgängen von ihm mit sicherem Instinkt ergriffen worden sind, scheinen andere erst langsam und unter wiederholten Verwerfungen gefunden worden zu sein. Wie der Titel eines autonomen Bildes oder eines literarischen Werkes waren sie für Klee „Programm“ und repräsentierten jeweils die Kernaussage der Darstellung. Als solche kommt ihnen zum Verständnis der Illustrationen eine derart große Bedeutung zu, dass Boban nicht zu unrecht dafür plädierte, sie auch bei Veröffentlichungen im Druck zu berücksichtigen.[187]

Den Eintragungen zufolge fand Klee in fast allen Kapiteln des Romans illustrationswürdige Stellen. Nur die Kapitel 3, 12, 26 und 28 haben in seinem Arbeitstext keine Anmerkungen oder Unterstreichungen, wobei zum zwölften Kapitel dennoch eine der schönsten Illustrationen des

---

[182] Vgl. Boban 2002, 48.
[183] Klee 1988, Absatz Nr. 865.
[184] In insgesamt fünf jeweils eigenen Durchgängen benutzte Klee nacheinander einen Bleistift (1), einen Füllfederhalter mit schwarzer Tinte (2), erneut einen Bleistift (3), einen blauen Farbstift (4) und schließlich einen Füllfederhalter mit violetter Tinte (5) (vgl. Meister 1999, 285; Baumeister 1999, Bd. 2, 1-17; Boban 2002, 51-54).
[185] Vgl. ebd., 52.
[186] Aichele schrieb von „working titels“ (Aichele 2002, 26).
[187] Vgl. Boban 2002, 53ff.

Zyklus entstand. Zu den anderen genannten Kapiteln schuf Klee, wie auch zu den Kapiteln 21, 23, 27 und 29, keine Illustrationen, obwohl er dafür bei Letzteren teilweise mehrere Szenerien vorgemerkt hatte. Ob ihm hier gegen Ende seiner Arbeit an den Illustrationen einfach die notwendige schöpferische Kraft ausgegangen war, bleibt allerdings fraglich. Zwar schrieb Klee noch 1928 in einem Brief an Paul Eluard, der ihn damals um Illustrationen für eines seiner Werke bat:

> Eine sehr lange Erfahrung [warnt] mich davor [...], Zeichnungen „dazu"-machen zu wollen. Ich habe einmal einen solchen Kampf im Laufe zweier Jahre zu Ende gekämpft. Diese beiden Jahre bereue ich durchaus nicht, weil sie eine Vereinigung schließlich brachten. Und weil man ja manchmal auch kämpfen muss.[188]

Aufgrund des Befundes im Oeuvre-Katalog und eingehender Stilvergleiche muss jedoch davon ausgegangen werden, dass er die Kapitel nicht in ihrer im Roman vorgegebenen Reihenfolge illustriert hat, sondern entweder in freier Folge, oder aber, wie Boban annahm, bei der Abfolge nach inhaltlichen Kriterien vorgegangen ist.[189] Insofern ist bereits die Annahme, Klee habe die Illustrationen für die letzten Kapitel auch am Ende seiner Arbeit in Angriff genommen, irrig. Inhaltliche Gründe liegen dagegen insofern nahe, als sie in der Erarbeitung des Textes durch Klee sowie in seiner Auswahl illustrationswürdiger Stellen allgemein eine bedeutende Rolle gespielt haben.

Neben wichtigen Aufschlüssen über die Auswahl und Zusammenstellung der Motive finden sich in Klees Arbeitsbuch jedoch auch manche Anmerkungen zur historischen Situation, auf die auch Voltaire selbst rekurrierte. So vermerkte Klee bereits im ersten Kapitel, dass sich der Roman Mitte des 18. Jahrhunderts, also offenbar in der Jetztzeit seines Verfassens abspielte, und erwähnte zur Veranschaulichung das im Verlauf der Erzählung noch eigens behandelte Ereignis des Erdbebens von Lissabon.[190] Im dritten Kapitel, wo Candide in die von Voltaire ausführlich beschriebene Schlacht zwischen Bulgaren und Awaren gerät, zog Klee hingegen ebenfalls den Vergleich zum *Siebenjährigen Krieg*, auf den sich auch der nur wenige Jahre zuvor beim Preußenkönig Friedrich II. in Ungnade gefallene Voltaire bezogen haben wird. Obgleich diese historischen Momente bei der Zurichtung des Schauplatzes in den Illustrationen für Klee kaum eine Rolle gespielt haben, fanden sie in der freilich stark reduzierten, aber doch als barock erkennbaren Kleidung seiner Figuren und vor allem in deren Gesten Berücksichtigung.[191]

Zur allgemeinen Charakterisierung der Figuren machte Klee wiederholt kleine, viel sagende Anmerkungen in Form kurzer Glossen im Text. So nahm er ein Satzfragment vom Beginn des

---

[188] Brief an Paul Eluard vom 21.04.1928, zit. nach: Meister 1999, 289.
[189] Boban ging davon aus, dass Klee die Kapitel in Abhängigkeit von den jeweiligen Handlungsträgern illustriert hat (vgl. Boban 2002, 68).
[190] Voltaire 1897, 94.
[191] Die Kleidung spielte auch explizit bei den Anmerkungen Klees zum 15. Kapitel eine Rolle. Klee schrieb hier neben den Text: „Verkleidung" sowie „hier ist das Kostüm wichtig" (ebd., 118).

vierten Kapitels auf, um sich das gestische Zueinander von Candide und dem später im Bettler erkannten Pangloss zu veranschaulichen. Dort heißt es von dem noch ahnungslosen Candide, er sei „plus ému encore de compassion que d'horreur"[192]. Klee entnahm ihm das „ému de compassion" und stellte es neben den letzten Abschnitt des dritten Kapitels, wo die erbärmliche Erscheinung des Pangloss beschrieben wird. Jene Beschreibung kommentierte er wiederum mit der durchaus treffenden Bemerkung in deutscher Sprache: „dieser Ausdruck weist aufs Groteske bei der Illustr. sowie die vorangehende Anhäufung."[193] Mit Letzterer meinte Klee dabei die bereits erwähnte, nicht enden wollende Reihe drastischer Charakterisierungen des armen Pangloss durch Voltaire.[194]

Am Ende des zehnten Kapitels (Abb. 40) hob Klee dagegen hervor, dass Cunégonde „mit adliger Geste" vor der alten Dienerin darzustellen sei, während diese wiederum nach ihrem weit ausholenden Lebensbericht gegenüber Candide und Cunégonde „eine Art grotesken Triumpfs" auskoste.[195] In Kapitel 22 charakterisierte er Candide bei seinem Aufenthalt in Paris im Gespräch mit dem Mönchsbruder über Cunégonde als „schwärmerisch verliebt" und „un peu rêveur".[196] Bei der unmittelbar folgenden Szene, in der Candide schließlich zu der vermeintlichen Cunégonde geführt wird, sie aber weder wirklich sehen, noch ihre Stimme hören kann und unter Tränen zu ihr zu sprechen beginnt, schrieb Klee an den Rand der betreffenden Seite: „Candide hineinschluchzend"[197]. Und als Candide und Martin im 24. Kapitel den Senator Pococuranté in dessen venezianischem Palast besuchen und dieser den beiden Gästen mit demonstrativer Geringschätzung alle Reichtümer seines Hauses vorführt, schwebte dem Illustrator eine Dreifigurenkomposition mit folgender Charakterisierung vor: „Pococuranté der Blasierte, Martin der Trockene" und „Candide der Musische".[198]

Gelegentlich machte Klee sogar kleine Skizzen, um in ihnen die erste Vorstellung von einer möglichen Komposition festzuhalten. So findet sich an der zu illustrierenden Stelle des 13. Kapitels unter dem Vermerk über die Anzahl der darzustellenden Personen eine kleine Skizze mit Strichmännchen, die ihr genaues Zueinander beschreibt, für die endgültige Fassung allerdings nicht übernommen worden ist.[199] Eine der wenigen Charakterisierungen schließlich, die Voltaires Text selbst von seinem Hauptheldenden Candide liefert, findet sich im dritten Kapitel und wurde von Klee als allgemeine Überschrift in Art einer Glosse über den Beginn des gesamten Romans geschrieben: „un être à deux pieds sans plumes, qui avait une âme"[200] (Abb.

[192] Voltaire 2004, 15.
[193] Voltaire, *Romans*, Paris 1897, 98 (*Zentrum Paul Klee*, Bern, Schenkung Familie Klee).
[194] Im französischen Original erfolgt die lange Aufzählung in einem einzigen Satz: „tout couvert de pustules, les yeux morts, le bout du nez rongé, la bouche de travers, les dents noires, et parlant de la gorge, tourmenté d'une toux violente et crachant une dent à chaque effort" (Voltaire 2004, 15).
[195] Voltaire 1897, 108.
[196] Ebd., 136 (hier machte Klee sowohl in deutscher als auch in französischer Sprache Anmerkungen).
[197] Ebd., 137.
[198] Ebd., 142.
[199] Ebd., 114.
[200] Voltaire 2004, 14 (auch als Glosse bei: Voltaire 1897, 94).

39). Sie kann auch als Ausgangspunkt für Klees Suche nach einem geeigneten Figurenstil betrachtet werden, der sich nach eigener Aussage und auch dem Befund im Oeuvre-Katalog zufolge erst im Laufe intensiver Beschäftigung mit dem Thema fand. Eine eingehende diesbezügliche Untersuchung soll im weiteren Verlauf der Arbeit vorgenommen werden.

3.2.3. Motivische und inhaltliche Entscheidungen

Obwohl Klee in seinem Arbeitsbuch insgesamt 42 illustrationswürdige Passagen vermerkte und noch beim letzten Durchgang während seiner intensiven Arbeit am Text 30 von ihnen ausgewählt und nummeriert hat, besitzt der endgültige, 1920 im Münchner *Kurt Wolff Verlag* erschienene Zyklus lediglich 26 Illustrationen. Ihnen und ihrer motivischen sowie inhaltlichen Ausrichtung soll nun die Aufmerksamkeit gelten. Schon ein Blick auf die von Boban eingehend untersuchten Arbeitstitel, die Klee zum Programm seiner Illustrationen machte, zeigt, wie genau er sich im Einzelnen an den Vorgaben des Textes orientierte.[201] Bei ihnen handelt es sich, wie Boban erstmals ausführlich herausgearbeitet hat, zum einen um Zitate einer dem Roman entnommenen direkten Rede und zum anderen um solche, die dem eigentlichen Erzähltext entstammen.[202] Die Gruppe Letzterer ist dabei nominell zwar größer als jene mit Zitaten aus direkter Rede. Dennoch wurde der direkten Rede, wie Boban richtig feststellte, im Vergleich zu früheren Illustrationen erstaunlich viel Gewicht gegeben und damit auf angemessene Weise dem dramatischen Element innerhalb des Romans Rechnung getragen.[203] Allein die Tatsache, dass Klee überhaupt Zitate aus dem Text herausgriff und zum Titel seiner Illustrationen machte, lässt – abgesehen von ihrer Bedeutung für die Zuordnung zu einem bestimmten Textabschnitt beim Druck der Illustrationen – an die Regieanweisungen eines Dramatikers denken.
In den Textpassagen mit wörtlicher Rede hat Klee meist Momente ausgewählt, in denen sich die Handlung zuspitzt oder die Charaktere der einzelnen Figuren besonders prägnant in Erscheinung treten. So hielt er bei der Illustration zu Kapitel 15 (Abb. 15) in seiner Darstellung der Flucht Candides aus der Jesuitenreduktion in Paraguay unter den Rufen Cacambos: *Place, place pour le révérend père colonel*[204] den dramatischsten Moment des Kapitels fest. Dagegen setzte er in der Illustration zum fünften Kapitel jenen Moment in Szene, in dem die Charaktere von Pangloss, Candide und dem ihnen zufällig begegnenden Matrosen in ihren verschiedenen Reaktionen auf das Erdbeben in Lissabon besonders deutlich zum Ausdruck kommen. Auch Klees Illustration zu Kapitel 25 (Abb. 25) stellt, wie die erwähnten Eintragungen in seinem Arbeitstext bereits vermuten ließen, eine exzellente Charakterstudie des Senators Pococuranté,

[201] Vgl. Boban 2002, 33ff.
[202] Vgl. ebd., 33.
[203] Klemperer betonte, dass Voltaire seinem Wesen nach „ein echter Dramatiker, auch ein wirklicher auf Bühnenwirkung bedachter Theatraliker“ gewesen sei (Klemperer 1959, XIII).
[204] Voltaire 2004, 64.

Candides und Martins dar, wobei er die Rede Pococurantés: *J'ai beaucoup de tableaux mais je ne les regarde plus*[205] zu ihrem Ausgangspunkt nahm.

In den übrigen, dem eigentlichen Erzähltext entnommenen Passagen spielen indessen, wie Boban ebenfalls beobachtete,[206] die Verben der Bewegung eine besondere Rolle und spiegeln damit ihre Bedeutung innerhalb des Romans, in dem die beschriebene Reise über weite Strecken das Gerüst der Handlung bildet.[207] Dabei steht jedoch oft nicht die Darstellung der Bewegung als solche im Vordergrund, sondern erneut die durch sie zum Ausdruck gebrachte innere Befindlichkeit[208] der jeweiligen Figuren. So ist Klees Illustration zum vierten Kapitel (Abb. 3), in der Pangloss unter Tränen Candide bei ihrer Wiederbegegnung in Holland um den Hals fällt, nicht zuerst eine Darstellung der äußeren Bewegung, sondern des Ausdrucks der Freude des Wiedersehens und das gleichzeitige Zurückweichen Candides vor allem Ausdruck seiner Verstörtheit gegenüber der äußeren Erscheinung seines Lehrers. Ähnliches lässt sich auch von der Darstellung der Begegnung zwischen Candide und dem jungen Baron in Paraguay sagen (Abb. 14). Selbst in der Illustration zum ersten Kapitel, wo Candide vor den wütenden Fußtritten des Barons mit erhobenen Armen zu fliehen scheint, ist die Art und Weise der Darstellung Candides mindestens ebenso ein Hinweis auf seine innere Verfasstheit wie auf die äußere, den Reiseroman in Gang setzende Handlung (Abb. 1). Darstellungen, in denen die eigentliche Reise Candides und seiner Begleiter im Vordergrund steht, finden sich aber dennoch, insbesondere in den Illustrationen zu den Kapiteln aus der Mitte des Romans, wie dem 15. (Abb. 15), dem 17. (Abb. 18) und dem 18. Kapitel (Abb. 19).

Die Tatsache, dass Klee für das letzte Drittel des Romans deutlich weniger Illustrationen schuf als für die vorhergehenden Kapitel und bei den wenigen illustrierten Stellen Arbeitstitel mit wörtlicher Rede bevorzugte, entspricht ebenfalls dem Charakter des Textes. Denn Voltaire hielt hier in der Beschreibung der eigentlichen Reisehandlung inne und stellt Begebenheiten in den Mittelpunkt, die ihm einen direkteren philosophischen Diskurs mit Leibniz und den Ansichten seiner Zeitgenossen ermöglichten.[209] Klee wich diesen betont theoretischen Episoden konsequent aus oder scheint sich nur dann für sie interessiert zu haben, wenn sich aus ihnen die Charaktere der Protagonisten des Romans ablesen ließen. Dies zeigt, dass sein Interesse nicht vordergründig den philosophischen Spitzfindigkeiten des Romans, sondern seiner vor allem menschlichen Grundaussage und der konkreten Geschichte seiner einzelnen Helden gegolten hat. So illustrierte er aus dem langen, in Frankreich spielenden 22. Kapitel nicht, wie viele seiner Vorgänger, die Szene der philosophierenden Tischgesellschaft im Hause der Marquise de

[205] Ebd. 122.
[206] Boban 2002, 34.
[207] Vgl. ebd., 16 (sie unterstreichen zugleich den Charakter des kleinen Romans als Reiseroman).
[208] Klee selbst benutzte hierfür häufiger das kaum noch gebräuchliche Wort der „Zuständlichkeit" (Osterwold 1990, 23f). Dieser Begriff umfasst, wie sein englisches Äquivalent „state of being", nicht nur die Gefühlswelt, sondern das ganze „Sein" der jeweiligen Figur, wie auch Voltaires Charakterisierung des Candides als „un être à deux pieds sans plumes, qui avait une âme" (Voltaire 2004, 14).
[209] Vgl. Baldischwieler 2004, 181.

Parolignac, sondern jene der Verführung Candides durch dieselbe sowie seiner traurigen Begegnung mit der vermeintlichen Cunégonde am Tag darauf, in denen jeweils der arglose und treuherzige Charakter des Hauptheldens besonders deutlich aufscheint (Abb. 22 und 23).

Obgleich anhand dieses kurzen Abrisses die eigenen, von den vorausgegangenen Illustrationen abweichenden Akzente in Klees motivischen Entscheidungen mehr als deutlich wurden, ist von Boban mit Recht auf die „bisweilen frappanten Ähnlichkeiten“[210] einer ganzen Reihe seiner Motive mit den bereits erwähnten Arbeiten des gut eine Generation älteren französischen Genremalers Adrien Moreau vom Ende des 19. Jahrhunderts hingewiesen worden. So finden sich nach Boban bei über einem Drittel der Arbeiten Klees motivische Übereinstimmungen mit den insgesamt 71 Illustrationen Moreaus, so etwa bei den Zeichnungen zu den Kapiteln 4, 6, 9, 10, 14, 15, 16, 19, 22 und 24.[211] Zwar ist bei einem kleinen, wenn auch ereignisreichen Roman, wie diesem, die Zahl prägnanter Motive irgendwann erschöpft und daher eine Übereinstimmung zwischen verschiedenen Illustrationszyklen nahe liegend. Auffällig aber ist dennoch, dass Klee bei der Wahl des jeweils selben Motivs auch zu ähnlichen Bildkonzeptionen gelangte, wie etwa bei der von Boban ausführlich behandelten Illustration zum 15. (Abb. 15) sowie jener zum 19. Kapitel (Abb. 20).[212] Insofern scheint Bobans Vermutung berechtigt, „dass Klee die Ausgabe mehrmals in Händen gehabt“[213] hat und ihr einige Anregungen verdankte.

In einem solchen Fall müssten ihm die Illustrationen Moreaus bereits bei der Sondierung der einzelnen Stellen in seinem Arbeitstext bekannt gewesen sein. Zwar finden sie sich weder in seinem Nachlass noch werden sie ausdrücklich in seinen Schriften erwähnt. Dennoch könnte Klee sie zu Gesicht bekommen haben, da um die Jahrhundertwende neben einigen französisch- und englischsprachigen Editionen bereits ein Ausstellungskatalog mit ihnen existierten.[214] Eventuell könnte Klee auch erneut von seinem Freund Sonderegger auf sie hingewiesen worden sein,[215] hatte dieser Klee doch schon 1909 die beiden anderen Voltaire-Ausgaben geschenkt. Zudem hatte er eine Affinität zu Frankreich und Paris, die ihn 1912 schließlich dazu bewog, in die Seine-Metropole überzusiedeln und dort über vier Jahrzehnte bis kurz vor seinem Tod zu leben. So war er es, der Klee und seine Frau im April 1912 in Paris empfing und sich für sie als kundiger Führer erwies.[216]

---

[210] Boban 2002, 61.
[211] Vgl. ebd. (Außerdem zeigen etwa die Hälfte der von Klee nicht umgesetzten Illustrationspläne Übereinstimmungen zu den jeweiligen Motiven Moreaus).
[212] Eigene Recherchen haben zudem zusätzliche Übereinstimmungen bei der Illustration Klees zum siebten Kapitel sowie die Möglichkeit einer Anregung durch die Illustrationen Moreaus in den Kapiteln 16, 20 und 25 ergeben.
[213] Ebd.
[214] Vgl. Tucker 1993, 26.
[215] Nach Geelhaar war Sonderegger interessanterweise auch Zeichner und Illustrator (vgl. Geelhaar, Christian, Paul Klee: Biographische Chronologie, in: Zweite, Armin (Hrsg.), *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, Kat. Ausst. *Städtische Galerie im Lenbachhaus*, 12.12.1979-02.03.1980, München 1979, 25).
[216] Klee 1988, Absätze Nr. 910 und Nr. 911.

Ein Blick zurück auf die Illustrationen zu Bloeschs *Musterbürger* zeigt, dass Klee schon damals bei der Suche nach adäquaten Motiven manche Schwierigkeiten hatte, entstanden doch statt der aufgrund der Strophenzahl des Epos sich anbietenden zwölf Illustrationen nur deren sechs, wobei er für eine von ihnen sogar auf eine zwei Jahre ältere Zeichnung zurückgriff, um sie nur notdürftig zu adaptieren. Zugleich stellte er ihnen das freiere Motiv der *Muse* voran, in welchem er keiner direkten literarischen Vorgabe verpflichtet war. Diese Vorgehensweise entspricht ganz seiner im Rückblick formulierten Feststellung im Anhang des Tagebuches:

> Nie habe ich ein litterarisches Motiv direct umzuformen unternommen. Aber bildnerisches Formen bekam dann erst besondere Bedeutung f. mich, wenn ein dichterischer und ein bildnerischer Gedanke sich zufällig deckten.[217]

Auch wenn sich vor diesem Hintergrund die Vermutung Bobans bezüglich einer Anregung durch die Illustrationen Moreaus bestätigen würde, täte dies der künstlerischen Qualität und Eigenständigkeit der Arbeiten Klees jedoch keinen Abbruch. Vielmehr zeigt sich gerade im unmittelbaren Vergleich, dass es sich bei den beiden Illustrationswerken bei aller motivischen Verwandtschaft doch erneut um „entfernte Welten“[218] handelt. So steht dem reinen Erzählwerk Moreaus in den Arbeiten von Klee eine Auffassung des Romans gegenüber, die erstmals auch dessen dramatische Elemente berücksichtigte. Zudem wird deutlich, dass für Klee bei stärker erzählerisch angelegten Motiven mehr die im Handeln aufscheinende innere Verfasstheit der Figuren als deren Handeln selbst im Vordergrund stand. Sein besonderer Fokus lag, und das zeigen auch die nicht unter dem mutmaßlichen Einfluss Moreaus gewählten Textstellen, stets auf der Entwicklung der verschiedenen Figuren, insbesondere des Candide.

Diese spezielle Fokussierung zeigt sich auch in der jeweiligen Umsetzung des Motivs. So findet sich hier oft eine nahezu ausschließliche Beschränkung auf die Darstellung der Figuren unter weitgehendem Verzicht auf eine detailliertere Beschreibung einzelner Schauplätze der Handlung. Die Neugier Jener wird also enttäuscht, die von Klees Illustrationen vor allem eine Ausmalung schauriger Kriegsschauplätze und opulenter Tischgesellschaften oder aber eine märchenhafte Beschreibung ferner Länder erwarten.[219] Hierin in vielem noch reduzierter als Voltaire selbst, entwarf Klee wie auf einer spartanischen Theaterbühne mit oft nur wenigen Requisiten den Schauplatz der einzelnen Handlungen (Abb. 8 oder 22). Im Mittelpunkt der Illustrationen steht stets der Mensch und sein Schicksal innerhalb der von Voltaire beschriebenen „longue suite d’atrocités“[220]. Dies wird schon aus dem von ihm wie eine Überschrift über den Anfang des Romans gestellten Zitat aus dem dritten Kapitel deutlich, wo

[217] Ebd., 512.
[218] Klee im Zusammenhang der Kinderzeichnungen, zit. nach: Werkmeister 1981, 124.
[219] Vgl. Geelhaar 1975 (1), 22.
[220] Zit. nach: Krebs 1996, 89.

Voltaire die erbärmliche Gestalt Candides nach seiner Flucht vor den Bulgaren schilderte: „un être à deux pieds sans plumes, qui avait une âme“.[221]

Diese motivische Konzentration aber setzt sich noch in den Figuren selbst und ihrer extremen Reduktion auf das für den Ausdruck Notwendigste fort (Abb. 13). Auch hiermit stand Klee der Auffassung Voltaires nahe, dessen Figuren in erster Linie in ihren sprechenden Handlungen und den oft fremd und skurril anmutenden philosophischen Argumentationen lebendig werden, als wirkliche Personen aber kaum greifbar sind. Ihre Realität ist ganz die der Kunst, des Theaters; kurzum des Autors, der sie gleich Marionetten wie an unsichtbaren Fäden durch seine Welt führte. Und ebenso wie Voltaire seinen Figuren kaum individuelle Züge verlieh,[222] war auch Klee bei ihrer Individualisierung äußerst zurückhaltend und verwandte über die je eigene, charakteristische Gestik[223] hinaus nur wenige, sparsam eingesetzte attributive Erkennungszeichen.[224] So ist Candide durch seine spitzbübische, fröhlich aufstrebende Himmelfahrtsnase sowie seinen kurzen, abstehenden Zopf im Nacken[225] leicht von den anderen Handelnden unterscheidbar (Abb. 10 und 21). Beide Attribute steigern den starken gestischen Ausdruck der Figur und machen wahr, was Voltaire über seinen Hauptthelden im ersten Kapitel des Romans schrieb: „sa physiognomie annonçait son âme“[226]. Die deutlich zu erkennenden Absatzschuhe und die nur hier und da angedeuteten Kniehosen geben Candide und den übrigen männlichen Figuren des Romans indessen die Aura des Barocken. Pangloss ist darüber hinaus durch eine barocke Haarbeutelperücke nicht ohne gewisse Ironie als weiser Lehrer ausgewiesen (Abb. 5 und 26). Bei Candides treuem Diener Cacambo wird schließlich durch den fremdländischen Spitzhut auf seine spanischen und südamerikanischen Wurzeln hingewiesen (Abb. 18).

Die Frauen tragen dagegen neben den ebenfalls hohen Absatzschuhen ein oft transparentes, knöchellanges Gewand, welches an den zu jener Zeit modischen, lose fallenden Manteau erinnert (Abb. 6 und 23).[227] Cunégonde unterscheidet sich dabei bis auf die Darstellung im Kapitel 13 (Abb. 13) durch ihr scheinbar kurzes, vermutlich hochgestecktes Haar und ihre

---

[221] Voltaire 2004, 14.

[222] Nach Boban charakterisierte Voltaire seine Figuren äußerst knapp mit in der Regel abstrakten Adjektiven: „Candide ist naiv, sanftmütig sowie aufrichtig und einfachen Geistes […], Jacques ist gut, Cacambo treu, Martin gelehrt…“ (Boban 2002, 20).

[223] Nach Glaesemer erscheint Candide „mit seinen ausladenden Gesten als der Naive, Fragende, Kunigunde bewegt sich geziert abwehrend oder leidenschaftlich fordernd“ (Glaesemer 1973, 180). Dennoch ist eine klare Unterscheidung der Figuren über rein formale Merkmale oft sehr schwer (vgl. Boban 2002, 30).

[224] Vgl. Geelhaar: „L’artist sait rendre, avec la plus grande économie de moyens, les traits caractéristiques de chaque personnage […] sans la moindre équivoque“ (Geelhaar [1] 1975, 24).

[225] Der Zopf, durch Friedrich Wilhelm I. Mitte des 18. Jahrhunderts als modische Haartracht unter preußischen Soldaten eingeführt, wurde schnell darüber hinaus populär, kennzeichnet aber Candide in diesem Fall auch als Preußen.

[226] Voltaire 2004, 3.

[227] Auch der jungen Baron und Bruder von Cunégonde trägt in der Illustration zu Kapitel 14 als Jesuit die lange Soutane, die von Klee kaum anders angedeutet wird, als die Kleider der Frauen.

„geziert abwehrend[e] oder leidenschaftlich fordernd[e]“[228] Gestik von den übrigen Frauen, wie Paquette und der alten Dienerin (Abb. 8). In Letzterer versammelte Klee indes mit spürbarer Freude alle nur denkbaren Spuren der Hässlichkeit und Entstellung,[229] deren groteske Wirkung er durch eine starke, oft ausladende Gestik nochmals zu steigern verstand (Abb. 7 und 10). Bisweilen ging er dabei noch über die konkreten Vorgaben des Textes hinaus, traf aber deren allgemeinen Sinn umso sicherer.

In ihrer typenhaften Charakterisierung erinnern die einzelnen Gestalten nicht selten an einzelne Typen aus der italienischen *commedia dell'arte*, mit der auch die Figuren Voltaires in Verbindung gebracht wurden (Abb. 97).[230] In einigen Fällen erscheinen sie allerdings so grotesk und überzeichnet, dass man sich mit ihrer Charakterisierung äußerst schwer tut und Grohmanns Kennzeichnung als „lemurenhaft“[231] sie am ehesten zu fassen vermag. Dabei lassen sich für diese Bezeichnung auch konkrete Anhaltspunkte bei Voltaire finden, so etwa in der skurrilen Beschreibung der erotischen Spiele zwischen zwei eingeborenen Frauen und zwei Affen im Lande der Ohrlappen[232] oder in der traurigen Rede des verstümmelten Negersklaven, den Candide und Cacambo auf dem Weg nach Surinam treffen und der sein Schicksal mit den Worten beklagt: „Les chiens, les singes et les perroquets sont mille fois moins malheureux que nous.“[233]

3.3. Zu Technik und Material der Illustrationen

Bei den Illustrationen handelt es sich durchweg um Zeichnungen mit Feder und Tusche auf einem von Boban allgemein als Briefbögen identifizierten Papier mit Leinenprägung.[234] Bei der Illustration zum sechsten Kapitel wird dies besonders deutlich, wo auf der Rückseite der Zeichnung noch ein Poststempel zu erkennen ist (Abb. 6). Der Oeuvre-Katalog spricht hingegen in einem anderen Fall, in jenem der zweiten Illustration zum vierten Kapitel ausdrücklich von Briefpapier (Abb. 4), bei den übrigen Zeichnungen jedoch lediglich von einfachem Papier, wobei er dessen bei einem Großteil der Zeichnungen zu findende und ihren Charakter durchaus mitbestimmende Leinenprägung nicht eigens erwähnt. Letztere hat insofern auch Einfluss auf die Zeichnungen, als sie in der Regel auf ein festeres und deswegen in seiner Mikrostruktur

[228] Vgl. Huggler attestierte ihr „damenhafte Eleganz“ (Huggler, Max, *Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld und Stuttgart 1969, 38).
[229] Hier ist Klee dem Text treu geblieben, denn bei Voltaire erfahren wir aus dem Mund der „Alten“ selbst, als sie mit ihrer eigenen Lebensgeschichte beginnt: „Je n'ai pas eu toujours les yeux éraillés et bordés d'écarlate; mon nez n'a pas toujours touché à mon menton […]“ (Voltaire 2004, 41).
[230] Der große Wiederentdecker und Reformer der „commedia dell'arte“, der Venezianer Carlo Goldoni, ist Zeitgenosse Voltaires (1707-1793) und starb in Paris. Insgesamt aber wird man wohl eher Franciscono in seiner Annahme folgen: „each figur being the embodiment of a single emphatic gesture“(Franciscono 1991, 132).
[231] Grohmann, Will, *Paul Klee: Handzeichnungen*, Köln 1959,19.
[232] Vgl. Voltaire 2004, 65f
[233] Ebd., 85.
[234] Vgl. Boban 2002, 21.

glatteres, weniger saugfähiges Papier hindeutet. Auf ihm verläuft der Strich der Feder weniger und behält so allein durch das Material eine feinere Struktur als auf gewöhnlichem Papier.
Auffallend ist bei den Zeichnungen das stark variierende Querformat, auf das jedoch im weiteren Verlauf der Untersuchungen noch genauer eingegangen werden soll. Bei manchen der Illustrationen finden sich auch auf der Rückseite Zeichnungen und Skizzen, die oft, wie bei den Illustrationen zum ersten und zehnten Kapitel, in einfacher Paustechnik auf die vordere Seite übertragen und dabei leicht abgewandelt worden sind (Abb. 1 und 10). Teilweise hat Klee die entsprechenden Rückseiten auch geschwärzt, wohl um eventuelle Ablenkungen durch bestehende Gestaltungen zu mindern. Im Fall des genannten Poststempels bei der Illustration zum sechsten Kapitel hat er die Vorgabe allerdings insofern zu nutzen gewusst, als er ihn kurzerhand als eine Art Gloriole für die Figur des Candide verwendet hat.[235] Andere Illustrationen wie jene zu den Kapiteln 2 und 14 sowie die zweite Illustration zu Kapitel 16 sind indes von ihm aus verschiedenen Vorgängerzeichnungen montiert worden (Abb. 2, 14 und 17).[236]
Nach ihrer Vollendung hat Klee die Illustrationen wie seine meisten übrigen Zeichnungen einzeln auf Karton aufgezogen und im neu geschaffenen Oeuvre-Katalog registriert. Unterhalb der Zeichnungen hat er auf die linke Seite das jeweilige Zitat aus der illustrierten Textstelle und auf die gegenüberliegende rechte Seite die Datierung und die Werknummer geschrieben. Signaturen finden sich indes, entgegen sonstigen Gewohnheiten Klees, in nur zwei Fällen, und zwar bei den Illustrationen zum 15. und 30. Kapitel. Hieraus schließt Glaesemer, dass ihr Schöpfer fest mit einer Publikation gerechnet hat, bei der die Signatur auf den Reproduktionen nicht stören sollte.[237] An ihrer Abfolge im Oeuvre-Katalog ist hingegen nur in etwa die Reihenfolge ihrer Entstehung ablesbar, da, wie bereits gezeigt werden konnte,[238] die diesbezügliche Systematisierung Klees nicht in jedem Fall verlässlich ist. In der Forschung wird inzwischen angenommen, dass der Maler nur in gewissen Abständen seine Werke in den Katalog aufgenommen hat und sich bei den in längeren Zeiträumen angesammelten Arbeiten zwangsläufig chronologische Verschiebungen ergaben.[239] Auch im Fall der Illustrationen zum *Candide* ist anzunehmen, dass die bereits abgeschlossenen Zeichnungen oder auch Skizzen zur

[235] Bei den Illustrationen zu den Kapiteln 6 (Poststempel), 15, 17 und 24.
[236] Die genannten Materialien und Verfahren waren offenbar insgesamt für den Zeichner Klee typisch. So schrieb Osterwold über die Zeichnungen des Spätwerks, sie seien meist „[…]auf genormtem Konzept- oder Briefpapier“ gezeichnet und „im Format hin und wieder verkleinert, beschnitten, halbiert, verdoppelt, montiert“ worden (Osterwold, Tilmann, „Zeichnung nach Innen“, in: Osterwold, Tilmann [Hrsg., zusammen mit dem *Zentrum Paul Klee*, Bern], *Paul Klee. Kein Tag ohne Linie*, Kat. Ausst. *Zentrum Paul Klee*, Bern, 20.06.2005-05.03.2006. Ostfildern 2005, 21).
[237] Signiert sind die Illustrationen zu Kapitel 15 und 30. Eine inhaltliche Interpretation wäre hier aber wohl überzogen (vgl. Glaesemer 1973, 183).
[238] Vgl. Boban 2002, 66.
[239] Vgl. Boban 2002, 65f; Okuda, Osamu, *Paul Klee: Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess*, in: Kersten, Wolgang (Hrsg.), Radical Art History. Internationale Anthologie Subject: O. K. Werkmeister, Zürich 1997, 375-397; Wiederkehr Sladeczek, Eva, *Der handschriftliche Oeuvre-Katalog von Paul Klee,* in: Bätschmann, Oskar und Josef Helfenstein (Hrsg.), *Paul Klee – Kunst und Karriere:* Beiträge des internationalen Symposiums in Bern, Bern 2000, 146.

Orientierung bei der weiteren Arbeit länger am Platz geblieben und erst nach Abschluss einer größeren Zahl katalogisiert wurden.

Von den Skizzen, die im Laufe der Arbeit an den Illustrationen entstanden sind, hat Klee bei großzügiger Rechnung fast zwei Dutzend auf Karton oder stabileres Papier aufgezogen und in den Oeuvre-Katalog aufgenommen. Einige von ihnen, wie die noch im weiteren Verlauf der Arbeit zu behandelnden Skizzen von Restaurantszenen (Abb. 45, 49 und 52), die meist nach der Natur entstanden, hat Klee nicht als solche ausgewiesen. Dennoch tragen sie unverkennbar die stilistischen Grundzüge der *Candide*-Illustrationen und sind auch motivisch mit Szenen, wie der Werbung Candides durch die Bulgaren im zweiten Kapitel oder der Darstellung der Begegnung Candides mit dem jungen Baron in dessen Laubzelt im 14. Kapitel verwandt (Abb. 14).[240] Andere, ursprünglich im Oeuvre-Katalog aufgenommene Skizzen sind dagegen verloren gegangen, so beispielsweise die erste Fassung der zweiten Illustration zu Kapitel 22, die Klee im Oeuvre-Katalog mit dem Kommentar *Versuch im alten Stil*[241] versehen hat und deren Vergleich mit der späteren Fassung manchen Aufschluss über die konkrete Entwicklung der Illustrationsarbeit gegeben hätte. Das Gleiche gilt für eine erste Fassung zur Illustration des 25. Kapitels. In einigen Fällen aber sind auch frühere Fassungen von Illustrationen erhalten, wie bei jenen zu den Kapiteln 12 (Abb. 12) und 15 (Abb. 15) sowie bei der ersten Illustration zu Kapitel 16 (Abb. 16) und lassen eine entsprechende Entwicklung transparent werden.

Bedeutend stärker als bei den endgültigen Illustrationen variieren bei den Skizzen Material und Technik. So ist eine ganze Reihe der frühen Skizzen noch als Hinterglasbild in Feder und Caput mortuum entstanden (Abb. 42 und 43). Einige Zeichnungen befinden sich auf Japan-, andere auf Fabriano- oder Briefpapier mit Leinenprägung. Fast immer sind sie jedoch, zumindest vorrangig, mit der Feder gezeichnet. Besonders bemerkenswert ist die Tatsache, dass Klee im Gegensatz zu den endgültigen Fassungen, seine Skizzen in der Regel signiert hat, was die bereits erwähnte These Glaesemers zu der erhofften Publikation zu stützen scheint. Jener ursprünglichen Bestimmung wegen soll hier abschließend auch auf die Reproduktion der Zeichnungen und ihr Zusammenwirken mit dem Text bei ihrer ersten Veröffentlichung im Münchner *Kurt Wolff Verlag* eingegangen werden.[242] Zwei erhaltene Briefe Klees an Wolff vom Frühjahr 1920 geben Aufschluss über die besondere Sorgfalt, die der Künstler vor der endgültigen Drucklegung auf die typografische Gestalt, das heißt den optischen Zusammenklang von Text und Bild im Buch gelegt hat. Ende Januar schrieb er nach Erhalt der ersten Druckprobe:

---

[240] Auch Kersten und Okuda stellten diese Zeichnungen in den Zusammenhang der Illustrationen. Dabei vermuteten sie, dass die Skizzen für eine später nicht ausgeführte Illustration zu Kapitel 26 vorgesehen gewesen sein könnten (vgl. Kersten, Wolfgang und Okuda, Osamu, *Fiktion und Psyche. Illustrationen 1911-1912*, in: Kersten, Wolfgang; Osamu Okuda [Hrsg.], *Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883-1940. Mit vollständiger Dokumentation*, Stuttgart 1995, 39f).

[241] Oeuvre-Katalog Nr. 1911/44.

[242] Voltaire, Kandide oder die beste Welt. Eine Erzählung von Voltaire. Mit 26 Federzeichnungen von Paul Klee, München 1920.

> Die Type befriedigt mich ganz. Nur finde ich, daß die Kapitelüberschrift etwas zu sehr hervortritt, und gegenüber der Illustration eine etwas störende Schwere betont. Könnte man nicht versuchen, die Type für „Erstes Kapitel“ zu belassen. die kurze Inhaltsangabe aber mehr als Untertitel zu behandeln, und wenn es nicht angeht, sie kleiner zu nehmen als die Type des Textes, dann doch wenigstens gleich groß.[243]

Zur Veranschaulichung des Geschriebenen fertigte Klee eine kleine Skizze an, in der er nochmals das Verhältnis zwischen Zeichnung und Schriftsatz konkretisierte. Wolff folgte den in diesem Brief dargelegten Vorstellungen Klees weitgehend und schickte ihm zwei Wochen später zwei neue Druckproben zu, die Klee in seiner Antwort vom 17. März 1920 wie folgt beurteilte:

> Ich muss entschieden dem Blatt den Vorzug geben, wo der Untertitel in der Breite des Satzspiegels gedruckt ist. Sie sind beide ein Fortschritt gegenüber der ersten Probe, aber bei dem weniger guten Blatt kommt durch 3 verschiedene Breiten eine kleine Disharmonie heraus.[244]

Die endgültige Fassung scheint nun Klees Zustimmung gefunden zu haben. So variieren zwar die Schriftgrößen, aber durch ihre einheitliche Breite entsteht nicht die befürchtete Disharmonie (Abb. 27 bis 30). Auch die Wahl der *Unger*-Fraktur bezeichnete Lothar Lang als außerordentlich glücklich. Sie schaffe eine warme, lebendige Korrespondenz zur Zartheit der Zeichnungen und gebe ihnen den nötigen Halt im Schriftbild.[245] Kritik hingegen findet sich in der Klee-Literatur vereinzelt am einfachen, von Wolff für die Zeichnungen verwendeten Reproduktionsverfahren der Strichätzung. Dabei zeigte sich Glaesemer mit Recht darüber erstaunt, dass den zitierten Briefen zufolge auch Klee selbst offenbar mehr Sorge auf den Schriftsatz, als auf die adäquate Wiedergabe seiner Zeichnungen gelegt hat.

Baumeister führte die Wahl dieses Verfahrens, bei welcher keine Halbtöne berücksichtigt werden, zunächst auf ökonomische Erwägungen zurück.[246] Möglicherweise könnte jedoch auch der rein grafische Charakter der Federzeichnungen zu einer solchen Wahl geführt haben, stand doch das Spiel tonaler Abstufungen zunächst nicht in ihrem Mittelpunkt. Dennoch ist der Verlust gewisser Differenzierungen in der Strichstärke bedauerlich (Abb. 27 bis 30). Er nimmt den Zeichnungen dort ihr Leben, wo es besonders schmerzt, sodass mit Marcel Franciscono durchaus gesagt werden kann: „They are scarcly more vivid in tone than the blocks of text“[247]. Dies mag zunächst, wie Lang schrieb, der typografischen Einheit von Text und Bild zugute gekommen sein. Letztlich aber ging es auf Kosten der spezifischen Aussagekraft der Zeichnungen und verhinderte auch eine überzeugende buchkünstlerische Einheit im Sinne einer

[243] Brief an Wolff vom 26.02.1920, zit. nach: Baumeister 1999, 75.
[244] Zit. aus dem Klee-Nachlass (*Zentrum Paul Klee*, Bern).
[245] Vgl. Lang 1993, 50.
[246] Vgl. Baumeister 1999, Kapitel 6.3.
[247] Franciscono 1991, 132.

lebendigen wechselseitigen Ergänzung beider. Franciscono zitierte in diesem Zusammenhang John Lewis mit der treffenden Bezeichnung ihrer Verbindung als „odd marriage“[248]. Vor diesem Hintergrund schlug er anstelle einer klassischen Ausgabe des von den Illustrationen begleiteten Textes vor: „[…] they might have been better served by published without any accompanying text“ und begründete dies mit den Feststellungen: „[…] they stand alone as multileveled visual text“ und „narrate on their own visual terms“.[249]

4. Marionettenkunst bei Klee – Zum Stil der *Candide*-Illustrationen

4.1. Stilistische Konstanten im Illustrationszyklus

4.1.1. Zur Autonomie des Strichs

In seinem Buch *Expressionismus und Buchkunst in Deutschland 1907-1927* vertrat Lang in Bezug auf Klees *Candide*-Illustrationen die Ansicht, der „Begriff der Linie“ verbiete sich in ihrem Zusammenhang.[250] Und tatsächlich handelt es sich bei ihren oft skurrilen zeichnerischen Figurationen in den meisten Fällen keineswegs um fest umreißende Linien oder Konturen im herkömmlichen Sinn. Vielmehr verdichtet sich in ihnen die Summe vieler einzelner, meist zarter aber unregelmäßiger Striche und Virgulen – Haftmann spricht treffend von „zitternden Fühlfäden“[251] – zu „spinnwebfeine[n]“[252] figürlichen Gebilden. Als exemplarisch hierfür sei die bereits anfangs beschriebene Zeichnung zum 17. Kapitel genannt, in der insbesondere die Figur des Candide ihre unmittelbare Herkunft aus der reinen, zart schlingernden Linie kaum verschweigt. Ähnliches gilt für die erste Darstellung zum vorhergehenden 16. Kapitel: „tandis que deux singes les suivaient en leur mordant les fesses“ (Abb. 16). Doch trifft diese Besonderheit in mal geringerer und mal stärkerer Ausprägung letztlich auf alle Illustrationen zu. Kaum finden sich einmal längere, schwungvoll gezogene Linien, wie in der Darstellung der Begegnung Candides und Martins mit dem venezianischen Senator Pococuranté im Kapitel 25 (Abb. 25) oder in jener von Candide und Cunégonde vor deren alter Dienerin im zehnten Kapitel (Abb. 10), wo die Figuren aus deutlich großzügigeren, expressiv bewegten Lineamenten

[248] Ebd., 139.
[249] Ebd.
[250] Lang 1993, 50.
[251] Vgl. Haftmann, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*, München 1964, 160.
[252] Lang 1993, 49.

erstehen, jedoch sogleich wieder, ähnlich wie in den übrigen Illustrationen, in ein nervöses, „untonales Gestrichel“[253] eingehen.

Dieses ungewöhnliche „Strichgewebe“[254] mit seinen sensiblen, aneinander und übereinander gelagerten „Verästelungen“[255] hat verschiedene Wurzeln. So zeigt sich in ihm zum einen, wie Lang richtig erkannte,[256] zunächst deutlich der Einfluss der Grafik Ensors, deren Entdeckung für Klee 1908 bereits ein neues „Absatzgebiet für [s]eine Linie“[257] bedeutete und schließlich in die Beschäftigung mit dem Impressionismus mündete. Das bewegte „Nebeneinanderliegen der Linien“[258] und seine skurrile Phantastik scheinen in den Augen Klees dem fiktiven Gegenstand der Illustrationen nun erneut entsprochen zu haben und führten in der Folge langsam zu einer gewissen Verfestigung der „Impressionismen“ der vergangenen Jahre. Hinzu kam der Versuch, die Errungenschaften aus einigen um 1907 einsetzenden tonalen Experimenten mit Schwarzaquarellen[259] in die Technik der Zeichnung zu übersetzen. Dabei wurde das Licht als bloße Energie in Form eines nervösen, atonalen Gestrichels wiedergegeben. Während zuvor bei Klee ein zumindest annähernd gerichtetes Licht die Körper modellierte, war es nun die diffuse, „kratzfüßige“[260] Energie, die sich um sie bewegte und sie in „somnambulem Voranschreiten“[261] wie „unkörperliche Materialisationen“[262] nur vage definierte.

Aichele führte diese Beobachtung über ausführliche Untersuchungen auf die mutmaßliche Beschäftigung Klees mit Wilhelm Ostwalds *Energetik* zurück.[263] Tatsächlich hat Klee 1904 die *Malerbriefe* des Chemikers und späteren Nobelpreisträgers gelesen und über sie damals an Lily geschrieben:

> […] es ist eine vortreffliche wissenschaftliche Behandlung alles Technischen; ich lese es gegenwärtig mit großer Freude. Auch enthält es schöne Rezepte, zum Beispiel über Selbstbereitung von Pastellstiften. Die Form des Werkes ist sehr reizvoll, Einteilung in Briefe, hat also literarischen Beigeschmack. Der Stil ist prächtig. Der Mann muss selber ein erfahrener Künstler sein.[264]

Im gleichzeitigen, angesichts der Äußerung im Brief aber offensichtlich später redigierten Tagebucheintrag schrieb Klee zwar, dass ihm die *Malerbriefe* „indessen wenig sagten“[265]. Nach Aichele hat Klee sich jedoch neben den *Malerbriefen* Ostwalds auch mit dessen

---

[253] Ebd., 50.
[254] Haftmann 1964, 160.
[255] Vgl. Lang 1993, 50.
[256] Vgl. ebd.
[257] Klee 1988, Absatz Nr. 842.
[258] Ebd.
[259] Die damaligen Arbeiten entstanden zu einem überwiegenden Teil hinter Glas und führten zu der im ersten Kapitel beschriebenen Entdeckung der Ritzzeichnung (vgl. Kapitel 3.1.).
[260] Vgl. ebd., Absatz Nr. 899.
[261] Haftmann 1964, 160.
[262] Ebd.
[263] Aichele 2002, 27ff.
[264] Brief an Lily Stumpf vom 28.06.1904, zit. nach: Klee 1979, 430.
[265] Klee 1988, Absatz Nr. 561.

wissenschaftlichen, in seinem 1908 erschienenen Buch *Die Energie* dargelegten Theorien beschäftigt. Ostwald unternahm hier den Versuch, dem idealistischen Modell Wilhelm Leibniz' vom „zureichenden Grund"[266] eines allmächtigen Gottes ein im Ansatz ähnliches, lediglich naturwissenschaftlich argumentierendes Modell gegenüberzustellen. Dabei entwarf er ein im Kern monistisches, universalistisches Weltbild, in welchem materielle, wie geistige Vorgänge allein durch energetische Zusammenhänge – Ostwald sprach von „nervöser" und „psychischer" Energie – bestimmt werden.[267] In dieser Theorie habe Klee nach Aichele auch Anregungen zu der bei ihm bereits im Frühjahr 1909 einsetzenden Entwicklung der „nervösen" Strichführung, seiner von ihm selbst so bezeichneten „herumschwirrenden Kratzfüßchen"[268] gefunden.
Bei den Illustrationen des *Candide* habe er diesen Stil nun bewusst in Anspielung auf die philosophische Auseinandersetzung Voltaires mit Leibniz verwendet und so den „Subtext"[269] des *Candide* zum Thema seiner Illustrationen gemacht:

> Ostwald's concept of nervous energy seems to have been the catalyst that triggered Klee's unique graphic response to Voltaire's Candide, which was written as a challenge to Leibniz's theoretical vision of a preestablished harmony.[270]

Ein genauer Blick auf Ostwalds Theorien zeigt jedoch, dass dieser nicht weit von Leibniz und den rationalistischen Entwürfen jener Zeit, die Voltaire alle in seinem Roman in Frage stellt, entfernt war. So durchwaltete die Energie als Primärsubstanz bei Ostwald nach wissenschaftlichen Gesetzen letztlich ebenso unerbittlich die Welt, wie bei Leibniz die „zureichenden Gründe" eines das Weltschicksal lenkenden Gottes, sodass Pangloss auch hier hätte anheben und sagen können: „Il est démontré, que les choses ne peuvent être autrement […]."[271]
In diesem Sinne wäre Ostwald durchaus nicht der von Aichele vermutete „unwitty ally"[272] Voltaires, der doch in seinem Roman auf fiktive, höchst satirische, aber auch sehr lebensnahe Weise die Macht der Fakten gegen alle allgemeinen, scheinbar plausiblen, im Letzten aber doch ohnmächtigen Erklärungsversuche der Welt stellte. So faszinierend der von Aichele vorgestellte Ansatz zunächst scheinen mag, er wird den speziellen Bedingungen der Illustrationen ebenso wenig gerecht, wie dem Wesen Kleescher Kunst überhaupt, die eine derart konzeptuelle

[266] Diese Rede war wie jene von der „besten aller Welten" ebenfalls Leitmotiv des 1710 erschienenen zweibändigen „Essai de Théodicée" von Leibniz.
[267] Aichele 2002, 28.
[268] Klee 1988, Absatz Nr. 899, von Aichele als „swarming scribbels" übersetzt (Aichele 2002, 27). Auch wenn die von Aichele zum Ausgangspunkt genommene fragmentarische Strichführung der „Kratzfüßchen" nicht erst mit den *Candide*-Illustrationen erschien, wie der Blick auf das Frühwerk Klees zu Beginn der Arbeit deutlich machte.
[269] Ebd., 29.
[270] Ebd., 28f.
[271] Voltaire 2004, 5.
[272] Aichele 2002, 29.

Herangehensweise letztlich nicht kannte.[273] Einzig die allgemeine Feststellung, „Klees swarming scribbles make visible both the inside phenomenon of nervous energy that was the subject of Ostwald's 'Die Energie' and the verbal energy […] that gives Voltaire's text its satirical punch"[274] scheint, ohne die von Aichele mit ihr verbundenen Implikationen, für das Verständnis der Illustrationen Klees und ihres Verhältnisses zum Text hilfreich.[275]

Nahe liegender aber ist ein direkterer und in seiner Wirkung nicht zu unterschätzender künstlerischer Einfluss – jener des befreundeten Grafikers Alfred Kubin, mit dem Klee seit November 1910 in immer regerem Austausch stand. Wenngleich Kubin bis auf wenige Ausnahmen in seiner Kunst einer traditionelleren, klassisch illustrativen Strömung verhaftet blieb, wird dem aufmerksamen, für mögliche Anregungen hochsensiblen Klee aufgefallen sein, dass Kubins Linie in ihrem phantastischen Weben durchaus Ansätze einer Eigengesetzlichkeit bildnerischer Mittel barg.[276] Dies gilt etwa für die zwanzig Bilder, die 1906 nach einem ihn überwältigenden Blick durch ein Mikroskop entstanden und heute allgemein als Meilensteine auf dem Weg zur Abstraktion betrachtet werden. Kubin selbst schrieb später über dieses Erlebnis:

> Konsequent lehnte ich nun jede Erinnerung an die gegebene organisierte Natur ab und formte aus Schleier- und Strahlenbündeln, aus kristall- und muschelartigen Fragmenten, aus Fleisch- und Hautlappen, aus Blattornamenten und tausend anderen Dingen Kompositionen, die mich während der Arbeit selbst immer wieder überraschten und tief befriedigten, ja, mich so glücklich machten wie selten das Schaffen vorher und später.[277]

In seinem 1909 erschienenen phantastischen Roman *Die andere Seite* nahm er die Erfahrungen des damaligen „Rauschzustandes"[278] noch einmal auf. So ließ er sie den Ich-Erzähler in einem der dort beschriebenen „Wachträume sehnsüchtig weiterspinnen"[279] und

> […] neue Formgebilde nach geheimen […] Rhythmen schaffen, [einen] fragmentarischen, geschriebenen Stil, der wie ein empfindliches meteorologisches Instrument die geringsten Schwankungen meiner Lebensstimmung ausdrückte.[280]

Der radikalen Umsetzung des im „Rausch" Geschauten verweigerte sich Kubin jedoch zeitlebens bei „wachem" Bewusstsein. Zwar finden sich in dem von ihm selbst illustrierten Roman auch manche Beispiele, in denen allein aus der expressiven Qualität der Linie

---

[273] Eine derart konzeptuelle Herangehensweise lag Klee, wie sich an der später für ihn typischen Angewohnheit der nachträglichen Betitelung nachweisen lässt, fern.
[274] Ebd., 28f.
[275] Besonders wird dies am Beispiel der frühen Skizzen zur ersten Illustration des 16. Kapitels deutlich.
[276] Vgl. Pierce 1976, 90: „[…] to whom [Kubin] Klee owed much of the freedom of his early linear style".
[277] Zit. nach: Haftmann 1964, 174.
[278] Vgl. ebd.
[279] Ebd.
[280] Kubin, Alfred, Die andere Seite, (Reprintausgabe nach der Erstausgabe von 1909) München 1990, 166.

Figürliches und Räumliches entstand (Abb. 87). Dennoch blieb sein Verdienst letztlich mehr in der Formulierung jener abstrakten bildnerischen Ideen, die neben vielen anderen Künstlern auch für Klee von Einfluss gewesen sind.

Noch mehr aber dürfte Klee der eigenwillige Umgang Kubins mit der Schraffur beschäftigt haben. Hier fand er ein dichtes Strichgewebe, das immer stärkere inhaltliche Qualitäten besaß (Abb. 88). Dass sich Klee von Kubin in dieser Hinsicht damals anregen ließ, machen besonders die Illustration zum fünften Kapitel des *Candide* (Abb. 5) sowie eine erhaltene Skizze zu ihr deutlich (Abb. 48). Sie zeigen eine ähnliche, wenn auch über Kubin hinausgehende Eigengesetzlichkeit der Linie. Was dabei noch an Schraffur erinnert, scheint sich – vor allem im Fall der besagten Skizze – aus der herkömmlichen Funktion der bloßen Modellierung fast vollständig gelöst zu haben und beinah ebenso konstitutiv für die Zeichnung wie die Figuren, die selbst zu großen Teilen aus jenen Strichgeweben gebaut sind. Ihre teils lyrisch-zarten, teils dramatisch-expressiven Gebärden scheinen kaum mehr zu sein als deren einfache Verlängerung. Auch Glaesemer wies in diesem Zusammenhang auf die Bezüge zu Kubin hin, ging aber von einer Ausnahmeerscheinung aus:

> Auffallend ist, wie sehr sich in diesem außergewöhnlichen Blatt sein Stil mit dichten Schraffuren demjenigen der Zeichnungen Kubins annähert. Es handelt sich hier wohl um einen Versuch, für einmal auch die Ausdrucksmittel Kubins zu erproben. Bei Klee bildet dieser Versuch allerdings eine Ausnahme.[281]

Mit dem erwähnten Blatt meinte Glaesemer nicht die endgültige Illustration, sondern die Skizze zu ihr, welche besonders deutliche Züge des Kubinschen Stils aufweist. Dennoch scheinen sie auch in der endgültigen Fassung und in zum Teil verwandelter oder abgemilderter Form bei einer Reihe weiterer Illustrationen noch sichtbar, wie in den wenigen, offenbar inhaltlich motivierten, aber auch für das kompositorische Gleichgewicht der Darstellung entscheidenden Schraffuren in der Illustration zu Kapitel 13 (Abb. 13). Deutlich stärker tritt der Einfluss noch bei der Illustration zum neunten Kapitel hervor, wo der dunklen Schraffur sowohl in und unterhalb der am Boden liegenden getöteten Nebenbuhler Candides, als auch im finsteren Gewölk der rechten oberen Ecke erneut inhaltliche Bedeutung zukommt (Abb. 9). Die hier teilweise aus kräftiger Schraffur gebildeten Partien gab es bei Klee zuvor nicht. Im Gegensatz zu Kubin aber tendieren sie immer wieder zu lyrischer Auflösung, wie in der Illustration zu Kapitel 24 (Abb. 24). Indem ihr dichtes Gewebe sich mehr und mehr in der Fläche auflöst, tritt hier auch die Autonomie der Linie noch mehr hervor. Der reizvolle Kontrast zwischen den nun entstehenden dunkleren und helleren Partien verweist dabei auf die zentralen Gelenkstellen der jeweiligen Zeichnungen.[282]

---

[281] Glaesemer 1979, 67. Glaesemer wies in seinem Artikel zudem darauf hin, dass es in der Folge zeitweise zu einem deutlich stärkeren umgekehrten Einfluss vom jüngeren Klee auf den älteren und etablierteren Kubin gekommen ist.

[282] Eine solche Betonung ist auch typisch für die noch zu besprechende Kinderzeichnung.

Eine weitere, im Zusammenhang mit den Illustrationen immer wieder genannte mögliche Anregung ist jene durch die Kinderzeichnung.[283] Sie stand im Zusammenhang mit Klees kompromissloser Suche nach künstlerischer Authentizität und seiner Bewunderung für die in diesem Sinne noch als unkorrumpiert verstandenen Werke der Kinder. Ein Blick in die Tagebucheinträge seiner ersten Münchner Jahre zeigt, dass er auf dieser Suche sehr früh begann, sich von den Zwängen akademischer Kunstauffassungen zu befreien und einen eigenen, ursprünglicheren Weg einzuschlagen. So schrieb er bereits im Juni 1902: „Wie neugeboren will ich sein, nichts wissen von Europa, gar nichts. Keine Dichter kennen, ganz schwunglos sein; fast Ursprung."[284] Ende März 1905 findet sich in einem Brief Klees an Lily der erste Hinweis auf einen Zusammenhang zwischen der Kinderzeichnung und dem eigenen Kunstschaffen. In ihm schrieb Klee enthusiastisch von einer neu gefundenen künstlerischen Form „im Kinderstil, das heißt so wie Kinder es zeichnen würden"[285]. Es ist dies die Zeit, als er kurz vor dem Abschluss seiner langjährigen Arbeit an den *Inventionen* in seinem Tagebuch festhielt: „Neues muss nun reif werden"[286]. Dass seine Aufmerksamkeit gerade in dieser Zeit auf die Kinderzeichnung fiel, scheint nicht ganz zufällig, gab es damals doch mehrere umfangreiche diesbezügliche Untersuchungen in Deutschland.[287] Eine von ihnen führte der Münchner Stadtschulrat Georg Kerschensteiner durch, von dessen 1905 erschienenem Buch *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung*, Werkmeister zufolge,[288] Klee manche Anregung für seinen so genannten „naiven Stil" der Jahre 1912/13 empfangen hat (Abb. 77 bis 79).[289]

Einen ungleich konkreteren neuerlichen Impuls erhielt die Beschäftigung mit der Kinderzeichnung allerdings im November 1907 durch die Geburt des Sohnes Felix, dessen Erziehung in den ersten Jahren vor allem in der Verantwortung des Vaters lag, während Klees Frau Lily mit Klavierstunden für den Unterhalt der Familie sorgte. Dabei geht aus zahlreichen

---

[283] Vgl. Glaesemer 1973, 182; Haftmann, Werner, *Der Zeichner Paul Klee*, in: Krimmel, Bernd (Hrsg.), *Die 2. Internationale der Zeichnung*, Darmstadt 1967, 278 sowie Haftmann 1950, 36; Haxthausen 1981, 330; Giedion-Welcker 1961, 35; Baumeister 1999, Kapitel 4.2.3.; Pierce 1976, 111f und 125; mit Einschränkungen: Boban 2002, 75 sowie Werkmeister 1981, 135.

[284] Klee 1988, Absatz Nr. 425. Dieser Eintrag stimmt in etwa mit der Wiederentdeckung der eigenen Kinderzeichnungen nach seiner Rückkehr aus Italien auf dem elterlichen Dachboden in Bern überein, von der er etwas später in einem Brief an Lily berichtete: „Dann fand ich auf dem Speicher ein paar verwendbare Rähmchen, in die ich ältere Zeichnungen, unter anderem auch die frühesten figuralen Darstellungen steckte. Die letzteren sind bis jetzt das Bedeutendste, unabhängig von Italienern und Niederländern, stilvoll in hohem Grade und naiv geschaut. Kurz, ich bin sehr stolz auf sie." (Brief an Lily vom 03.10.1902, zit. nach: Klee 1979, 273f, (vgl. Sievert-Staudte, Adelheid, *Kind und Kunst. Die Kinderzeichnung und die Kunst im 20. Jahrhundert*, in: Kirschenmann, Johannes, Ellen Spickernagel u.a. [Hrsg.], *Ikonologie und Didaktik. Begegnungen zwischen Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Festschrift für Axel von Criegern zum 60. Geburtstag*, Weimar 1999, 259).

[285] Brief an Lily vom 31.03.1905, zit. nach: Klee 1979, 491ff. Werkmeister brachte mit diesem Brief das Hinterglasbild *Mädchen mit Puppe* von 1905 (17) in Zusammenhang (Abb. 58). (Werkmeister 1981, 134).

[286] Klee 1988, Absatz Nr. 602.

[287] Vgl. Werkmeister 1981, 140: Georg Kerschensteiner (München), Karl Lamprecht (Leipzig) und William Stern (Breslau).

[288] Vgl. Ebd., 140ff.

[289] Vgl. Ebd., 144.

Tagebuchaufzeichnungen und Briefen, in denen Klee genauestens über die Entwicklung seines Sohnes Auskunft gab, hervor, dass er seine Rolle als Erzieher sehr ernst nahm und in ihr auch eine gewisse entdeckerische Freude entwickelte. So hielt er in seinem eigens im Tagebuch geführten *Felix-Kalender* auch jenen Moment fest, in dem der Sohn zu Beginn des Jahres 1909 das erste Mal einen ihm vorgelegten Stift zur Hand nahm und zu „zeichnen“[290] begann. Die Resultate dieser kindlichen Versuche sammelte Klee und zog sie, wie seine eigenen Arbeiten, auf Karton auf. Im Laufe dieser Jahre dürften sie ihm die besondere Qualität von Kinderzeichnungen auf sehr unmittelbare Weise ins Bewusstsein gebracht haben,[291] sodass er schließlich auch nach den eigenen künstlerischen „Uranfängen“[292] zu fragen begann und insgesamt 18 einst von der Schwester gesammelte Zeichnungen aus den Kindertagen nachträglich signierte und an den Anfang seines 1911 begonnenen Oeuvre-Katalogs stellte. Parallel dazu stellte Klee damals seiner Reinschrift der Tagebücher Erinnerungen aus der eigenen Kindheit voran.

Welchen hohen Wert Klee den Kinderzeichnungen in jenen Jahren beigemessen hat, ist aus seiner Rezension der Doppelausstellung der *Neuen Künstlervereinigung München* sowie des *Blauen Reiter* in der Münchner *Galerie Tannhauser* von Anfang 1912 zu erfahren:

> Es gibt nämlich auch noch Uranfänge von Kunst, wie man sie eher im ethnographischen Museum findet oder daheim in der Kinderstube (lache nicht, Leser), die Kinder können’s auch, und das ist durchaus nicht vernichtend für die jüngsten Bestrebungen, sondern es steckt positive Weisheit in diesem Umstand. Je hilfloser diese Kinder sind, desto lehrreichere Kunst bieten sie; denn es gibt auch schon hier eine Korruption: wenn die Kinder anfangen entwickelte Kunstwerke in sich aufzunehmen oder gar ihnen nachzuahmen. […] Alles das ist in Wahrheit viel ernster zu nehmen, als sämtliche Kunstmuseen, wenn es gilt, die heutige Kunst zu reformieren. So weit müssen wir zurück, um nicht einfach zu altertümeln.[293]

Überraschend bestritt Werkmeister, der diese vom Ende des Jahres 1911 stammende Rezension sogar als vorläufigen Höhepunkt der Beschäftigung Klees mit der Kinderzeichnung verstand,[294] dennoch einen grundsätzlichen Einfluss derselben auf die in diese Zeit fallende Arbeit an den *Candide*-Illustrationen. Abgesehen von einer einzigen, im folgenden Kapitel zu betrachtenden Ausnahme habe es sich bis dahin eher um eine Rückbesinnung methodischer Art im Sinne einer Vergewisserung über die eigene Herkunft sowie um eine „stille Subversion der affirmativen Ideologie gesellschaftlicher Anpassung“[295] gehandelt. Während die nachfolgende Literatur Werkmeister darin einmütig folgte, finden sich diesbezüglich differenziertere Aussagen sowohl bei Pierce, auf den sich Werkmeister selbst bezog, als auch bei Glaesemer.

---

[290] Am 25.01.1909 steht dort: „Zeichnet mit dem Bleistift, nachdem man es ihm vorgemacht.“ (Klee 1988, Absatz Nr. 847).
[291] Vgl. Haftmann 1950, 36.
[292] Werkmeister 1981, 127.
[293] In: *Die Alpen*, Heft 5, Januar 1912, 302, zit. nach: Klee 1976, 97.
[294] Vgl. Werkmeister 1981, 134.
[295] Ebd., 146.

Für Letzteren schienen die Kinderzeichnung schon früh vor allem im Phänomen ihrer vollkommenen Deckung von erfundener, einfacher Form und jeweiligem Inhalt vorbildhaft für Klee gewesen zu sein.[296] Pierce, der sich im Rahmen einer Dissertation mit diesem Thema befasste, erkannte dagegen auch konkrete formale Parallelen, auf welche nun näher eingegangen werden soll. Sie betreffen vor allem die zumeist additive Bildung der Figuren, aber auch deren Formulierung aus der freien Linie, die zunächst kaum mehr als das sichtbare Zeugnis der Bewegung der Hand ist.[297] Zu den ersten Zeichenversuchen von Kindern bis ins vierte Lebensjahr, dem so genannten „scribbel stage"[298] schrieb Pierce: „The lines refer to nothing beyond themselves; they are presentational rather than representational"[299]. Ihnen folgt eine Phase, die Pierce im Rückgriff auf Kerschensteiner als „schematic"[300] bezeichnete und in der beim Kind bis zum siebten Lebensjahr langsam die Idee der Repräsentation erwacht, sich also, wie auch Werkmeister feststellte, „Linie und sprachliche Wortbezeichnung"[301] miteinander verbinden.

Für diese Phase seien oft stark geometrisierende Schemata typisch. Sie erschienen als ein erster Versuch der Eroberung von Wirklichkeit und würden von den Kindern gern formelhaft wiederholt. Interessanterweise ist nun bei Pierce weiter zu lesen: „Transitional works between the scribbel stage an the schematic stage look something like Klee's figures […]."[302] Diese Beobachtung aber verweist ihrerseits auf einen Zusammenhang sowohl zu Klees eigenen Kinderzeichnungen, deren früheste aus einem solchen Stadium stammen, als auch zu den Zeichnungen seines Sohnes Felix, der in jener Zeit, als Klee an den *Candide*-Illustrationen arbeitete, zwischen vier und fünfeinhalb Jahren alt gewesen ist. Ein genauerer Blick auf die Arbeiten von Felix Klee würde sicher manchen Aufschluss auch über die Arbeiten seines Vaters aus dieser Zeit geben, berichtete doch schon Osterwold von erstaunlichen Parallelen beim Anblick beider:

---

[296] Vgl. Glaesemer 1973, 182. In einem Tagebucheintrag von 1914 definierte Klee das Wesen der Grafik als „Ausdrucksbewegung der Hand mit registrierendem Strich." (Klee 1988, Absatz Nr. 928).

[297] Diese Phase bezeichnete Pierce als „scribbel stage". Vgl. Pierce 1976, 85.

[298] Werkmeister blendete das frühere Stadium der Kinderzeichnung bei seiner Frage nach deren Bedeutung für Klees künstlerische Entwicklung vollständig aus. Dies dürfte damit zu erklären sein, dass er für seine Bildvergleiche mehr auf die Abbildungen bei Kerschensteiner, als auf den eigentlichen Befund der von Klee erhaltenen Kinderzeichnungen zurückgriff. Die Untersuchungen Kerschensteiners aber bezogen sich fast ausschließlich auf Arbeiten von Kindern jener Alterstufen, in denen sie zwecks Einwirkung durch den Pädagogen von diesem am besten erreichbar waren, das heißt vom Beginn des Schulalters, also etwa ihrem sechsten Lebensjahr an. Einem früheren Stadium der Kinderzeichnung, dem sowohl die eigenen Kinderzeichnungen Klees als auch jene des zu dieser Zeit gut vier Jahre alten Sohnes Felix noch angehörten, galt also aus verständlichen Gründen nicht die Aufmerksamkeit Kerschensteiners.

[299] Eine solche Definition der frühen Kinderzeichnung durch Pierce erinnert an die Beobachtungen abstrakter Tendenzen beim frühen Kubin oder allgemein an Definitionen des abstrakten Expressionismus, ist jedoch mit ihnen keinesfalls zu verwechseln.

[300] Vgl. Pierce 1976, 105ff.

[301] Werkmeister 1981, 142.

[302] Pierce 1976, 174, Anm. 60.

> Die Nähe der damaligen Arbeit Paul Klees und der Zeichnungen von Felix besticht – sie entspringt sicherlich einer gegenseitigen Reaktion auf das eigene Tun, das ähnlichen Prinzipien unterlag.[303]

An dieser Stelle aber soll der Vergleich der *Candide*-Illustrationen mit den eigenen Kinderzeichnungen Klees zunächst genügen. Auch Pierce hat bereits mit Recht auf formale Zusammenhänge zwischen der links gegebenen Figur in der Zeichnung des erst vierjährigen Klee *Mann, ?, Stuhl, Hase*[304] (Abb. 74) sowie der Figur Cacambos aus einer Skizze zur späteren Illustration des 14. Kapitels des *Candide* hingewiesen (Abb. 46).[305] Abgesehen von deutlichen Parallelen in der figürlichen Bildung, die noch gesondert zu behandeln sein werden, fällt in der Kinderzeichnung auch die freie Entwicklung der Linie als solche auf, aus der sich die Elemente der Figur und des Bildes langsam aufzubauen scheinen. Sie ist ein Hinweis auf jenes Stadium der Kinderzeichnung, von dem Pierce als „transitional […] between the scribble stage and [the] schematic stage" schrieb. Eine ähnliche Entwicklung der Linie findet sich auch bei der genannten Zeichnung des *Cacambo mit den Pferden* von 1911. Nur dass hier der Strich der Feder noch zarter ist und durch das häufigere Absetzen die Entschiedenheit der Kinderzeichnung vermissen lässt. Sie ist deswegen insgesamt durchgeistigter und offenbart wohl auch bewusst ihre andere Herkunft.[306]

Dennoch scheint hier eine Orientierung Klees am Wesen der Kinderzeichnung auch bezüglich der Kontur mehr als deutlich. Sie findet sich ebenso wie in der behandelten Skizze auch in der endgültigen Fassung der Illustration zum 14. Kapitel (Abb. 14), für die Klee in größtmöglicher Treue deren Motiv übernommen und ihren Charakter damit sanktioniert hat. Auch zwischen anderen Beispielen, auf Seiten der Kinderzeichnungen wie auf Seiten der späteren Illustrationen, zeigen sich derartige Verwandtschaften. Genannt seien hier etwa Klees Kinderzeichnung mit dem Titel *Droschkengespann* von 1883-85 (Abb. 72) sowie seine erste Illustration zum vierten Kapitel (Abb. 3) und jene zu den Kapiteln 11 (Abb. 11), 13 (Abb. 13) und 14 (Abb. 14) des *Candide*. Sowohl die genannten Illustrationen als auch die vorgestellte Kinderzeichnung weisen jeweils eine freie, physiognomischen und statischen Gesetzmäßigkeiten nur bedingt folgende, aber in ihrer Ausdruckskraft außergewöhnlich konkrete Linie auf.

Durch diese, unter dem Einfluss gewisser Strömungen seiner Zeit stehende Beschäftigung mit der eigenen Kinderzeichnung und wohl noch mehr mit der unmittelbaren kindlichen, aus der Linie sich entwickelnden Gestaltungskraft seines Sohnes "daheim in der Kinderstube"[307] dürfte

---

[303] Osterwold, Tilmann, *Paul Klee: ein Kind träumt sich*, Stuttgart 1979, 86f.
[304] Oeuvre-Katalog 1884/18.
[305] *Cacambo mit den Pferden*, Oeuvre-Katalog 1911/97.
[306] Pierce spricht von „telltale sign[s] of a sophisticated hand" (Pierce 1976, 76).
[307] Siehe oben. Von Picasso wird berichtet, dass seine besondere Aufmerksamkeit nicht dem Ergebnis sondern speziell dem Schaffensprozess kindlicher Gestaltung galt. So äußerte er 1946 in einem Gespräch mit dem Fotografen Brassai: „Wenn Kinder draußen auf der Straße oder an Wänden zeichnen, bleibe ich

Klee schließlich die elementare Bedeutung der Kontur für seine Zeichnungen und eine Möglichkeit ihrer Anwendung ohne die Gefahr eines neuen „strengen Stils“ aufgegangen sein. Damit aber könnte er letztlich ein entscheidendes Mittel gefunden haben, das ihm die noch zu Beginn der Arbeiten an den *Candide*-Illustrationen im Frühjahr 1911 gesuchte, allgemeine „Verträglichkeit zwischen [s]einen herumschwirrenden Kratzfüßchen mit bändigenden, festlinearen Grenzen“[308] versprach und ihm auch über die Arbeit an den Illustrationen hinaus fortan zur Verfügung stand.

4.1.2. Die Reduktion der Figur zur Gebärde

Ähnlich wie die zeichnerischen Mittel Klees in den Illustrationen fast ganz auf die Linie beschränkt waren, blieben die Darstellungen in ihrer inhaltlichen und motivischen Ausrichtung, wie bereits erwähnt, nahezu vollkommen auf die Figur konzentriert,[309] die ihrerseits bisweilen kaum mehr als solche wahrgenommen wird, so wie auch die Figuren Voltaires teilweise nur noch als „Verkörperung der Ideen“ wahrgenommen werden, „denen sie durch ihre Handlung dienen“[310]. Bereits lange vor der Arbeit an den *Candide*-Illustrationen hielt Klee in seinem Tagebuch eine Idee von Figürlichkeit fest, die er später selbst in Zusammenhang mit den Illustrationen zu bringen schien. Während es nämlich im entsprechenden Originaleintrag vom Frühjahr 1905 noch lapidar hieß: „Der magere Sebastian, den ich entwarf, ist so dünn, dass die auf ihn abgeschossenen Pfeile nicht treffen, höchstens tangieren könnten“[311], ergänzte Klee diesen Eintrag in seinen autobiografischen Texten für Leopold Zahn von 1920, also in jenem Jahr, in dem es endlich auch zur Veröffentlichung der Illustrationen zum *Candide* kam, wie folgt:

> Den Vorwurf eines gummihaft nach den Höhen Aufstrebenden, der dadurch so dünn wurde, das nach ihm abgeschossene Pfeile nicht treffen, höchstens tangieren können, gebe ich als zu anekdotisch auf.[312]

Zwei nachträgliche Änderungen der Passage sind dabei bemerkenswert. Zum einen ist es der Verzicht auf den Namen des zuvor genannten Heiligen zugunsten einer genaueren Beschreibung der im „Vorwurf“ vorgestellten Figürlichkeit und zum anderen die hinzugekommene Schlussbemerkung. Es ist anzunehmen, dass der Charakter des von Klee angeführten Entwurfs ein vollkommen anderer gewesen ist, als bei den späteren *Candide*-Illustrationen, arbeitete er zu jener Zeit doch gerade an den letzten Blättern seiner *Inventionen*, deren Stil er selbst als

---

immer stehen. Was unter ihren Händen entsteht, ist erstaunlich, ich lerne oft etwas dabei.“ Zit. nach: Sievert-Staudte 1999, 258.
[308] Klee 1988, Absatz Nr. 899.
[309] U.a. Glaesemer 1973, 180.
[310] Stackelberg 1970, 371.
[311] Klee 1988, Absatz Nr. 587.
[312] Ebd., 525.

„streng“[313] bezeichnete. Die scheinbar abwertende Schlussbemerkung Klees aber gibt zu denken. Ist es möglicherweise nur das Motiv, welches Klee wegen seines anekdotischen Charakters wieder verwarf, während ihm die Art der Figürlichkeit Anknüpfungspunkte für spätere Arbeiten wie die Illustrationen zum *Candide* bot? Der Begriff des „Gummihaften“ oder allgemein des „Bandes“ wurde in der Klee-Literatur zur Charakterisierung der in hohem Maß überlängten und von starken Gebärden bewegten Figuren in den *Candide*-Illustrationen bereits häufiger bemüht.[314] Dass Klee 1920 diesen Begriff selbst im Nachhinein aufnahm, mag im Hinblick auf die später gefundene Form der Figürlichkeit in den Illustrationen wie in den darauf folgenden Zeichnungen geschehen sein.[315]

Dennoch trifft die Charakterisierung der Figuren mit der Assoziation eines „(Gummi)bandes“ nur bedingt zu. Sie stellt zunächst einen Hilfsbegriff für die Beschreibung der rein formalen Abläufe dar. So ist bei einigen der Figuren die Reduktion der differenzierten Körperlichkeit so weit fortgeschritten, dass ihre einzelnen Glieder nurmehr in ein langes, mal geschmeidiges, mal ungelenk geformtes, bandartiges Gebilde verschmelzen.[316] Zu den eindrücklichsten Beispielen gehört hier die Illustration zum dreizehnten Kapitel (Abb. 13). Sie ist dem Oeuvre-Katalog zufolge die letzte der 26 Zeichnungen zum *Candide* und weist in ihrer bandartigen Bildung auch am deutlichsten auf die in der Folgezeit entstandenen Arbeiten. Die Art ihrer Reduktion ist dabei keine Abstraktion im ursprünglichen Wortsinn, wie bei Picassos Lithografien zum Motiv *Le taureau*.[317] Sie beinhaltete kein schrittweises Herausschälen und -kristallisieren einer sich aus der Vielzahl der natürlichen Formverläufe ergebenden großen Form, sondern folgte eigenen Gesetzen.[318] Ihr funktionales Gefüge erinnert nur von Ferne an die natürliche menschliche Anatomie. Die eigentlichen Leiber sind kaum breiter als ihre Arme und Beine[319] – die wichtigsten Ausdrucksträger der Figuren, zwischen denen zu vermitteln ihre Hauptfunktion zu sein scheint. So ist es vor allem der Ausdruck der Gebärde, der zum bestimmenden Gesetz wird,

---

[313] Ebd., 492. Obgleich Glaesemer in Bezug auf die *Inventionen* der Jahre 1902-1905 bereits von „Voltairischer Skepsis“ sprach (Glaesemer 1973, 179).

[314] Glaesemer schrieb von „Bandformen“ in und nach den „Candideln“ (ebd., 185); Aichele vergleicht die Figuren mit „streched rubber bands“ (Aichele 2002, 26); Boban sprach von der „Dehn- und Biegbarkeit“ der „bandartigen Wesen“(Boban 2002, 27) und Fontaine sah den Stil der Figuren – ganz den Mitteln der Linie entsprungen – als „filiforme“(Fontaine 1971, 88).

[315] In der älteren Klee-Forschung wurde von Giedeon-Welcker die Reduktion und gleichzeitige Überlängung der Figuren auch mit einem Einfluss des Schweizer Illustrators Martin Disteli und seiner anthropomorphen Insekten sowie Distelis Vorbild, des Franzosen Grandville, begründet. Auch wenn dies nicht ganz abwegig scheint, nimmt man inzwischen allgemein Abstand von einer derartigen These. Lediglich Helfenstein assoziierte in diesem Sinne noch 1992 in seinem Artikel *„Sono il mio stile“* mit den Figuren der *Candide*-Illustrationen die Vorstellung von Insekten (vgl. Helfenstein 1992, 45).

[316] Beispiele hiefür sind die Illustrationen zu den Kapiteln 13 und 14.

[317] Picasso schuf diese Serie um die Jahreswende 1945/46. Sie befindet sich heute in der Sammlung Bernard Picasso in Paris (Abb. 89).

[318] Grohmann zitierte Klee mit einem Diktum über die Abstraktion, nach dem diese beinhalte, „den Konfliktstoff des Lebens mit offenen Sinnen zu bewältigen, seinem Sinn nachzuspüren und dabei einen möglichst entwickelten Punkt einzunehmen“. Vgl. Grohmann 1959 13; Georg Schmidt nannte Klee sogar den „größten Realisten unseres Jahrhunderts“. Zit. nach: Hofmann, Werner, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 2003, 426.

[319] Vgl. Haxthausen 1981, 330 (zur Illustration des Kapitels 13).

das die hohen, schlanken Figuren bewegt, ihnen eine Art innerer, den Gesetzen der Schwerkraft offenbar nicht oder kaum unterworfener Statik verleiht.[320] Zu den wenigen Beispielen, in denen sie der natürlichen Schwerkraft deutlicher unterliegen, gehören die Figuren des Candide und der Cunégonde in der Illustration zum zehnten Kapitel (Abb. 10), die Figur des Candide in der Illustration zum siebten Kapitel (Abb. 7) sowie jene des Pangloss in derjenigen zum fünften Kapitel (Abb. 5). Nur hier finden sie wirklich Stand, bauen sich vom Boden her nach den Gesetzen der Schwerkraft auf und halten sich entsprechend ihrer jeweiligen Bewegung oder Handlung in einem gerichteten Gleichgewicht.

In den übrigen Fällen aber entstammt das Gesetz, das sie bewegt, ganz der Kunst, nicht der Natur. Daher drängt sich auch hier schnell der Vergleich zur Pantomime oder zum Marionettentheater auf, deren Welt ebenfalls die Kunst, das Spiel, die Bühne ist.[321] Vor diesem Hintergrund bezeichnete Fontaine das Zusammenspiel der Figuren in Erinnerung an das *Triadische Ballett* von Klees späterem Bauhauskollegen Oskar Schlemmer sogar als „ballet abstrait“[322]. Dieser Begriff führt jedoch zu weit, wenn auch manche richtige Beobachtung in ihm liegt. Zwar haben die Bewegungen der Figuren sowohl die Leichtigkeit, als auch mitunter das Pathos und die Zeichenhaftigkeit des Tanzes.[323] Das geordnet Rhythmische, was einen Tanz vor jeder anderen Bewegung auszeichnet, findet sich hier jedoch nicht.[324] Vielmehr sind die Bewegungen von einer der individuellen Figur und jeweiligen Situation angepassten Sprache geprägt. Und obwohl die Illustrationen in der Regel von durchgängigen Figurentypen gekennzeichnet sind, bekommt deren jeweilige Haltung doch nie etwas Typenhaftes. Man vergleiche hier etwa die Figur des Pangloss in der ersten Illustration zum vierten Kapitel (Abb. 3) mit derjenigen in der Illustration zum fünften Kapitel (Abb. 5).

Auch der Begriff „abstrait“ trifft letztlich nicht das Wesen der Kleeschen Figuren. Hinter ihrer extremen Reduktion steht, wie bereits im Vergleich mit Picasso deutlich geworden, letztlich nicht die Absicht einer reinen Zurückführung auf das Allgemeine, sondern diejenige einer genaueren Charakterisierung. Nie erscheinen die Figuren leblos wie ein Stück gedehnten Stoffs,

---

[320] Fontaine schrieb über die Figuren, sie seien „sans poids“ (Fontaine 1971, 88). Glaesemer sprach von „dem Gesetz einer höheren Macht“, welchem die Figuren in ihren Bewegungen ausgeliefert seien (Glaesemer 1973, 180).

[321] Vergleich mit der Pantomime: vgl. Haxthausen 1981, 340 und 344. Vergleich mit dem Marionettentheater: vgl. Boban 2002, 26; Fontaine 1971, 87; Lang 1993 50; Aichele 2002, 25; Glaesemer 1973, 180; Grohmann 1959, 4 und nach Pasquali 2000, 232.

[322] Fontaine 1971, 88 (vgl. Abb. 90). Die *Figurinen* Oskar Schlemmers zum *Triadischen Ballett*, aber auch Kurt Schmidts *Mechanisches Balett* entstanden Anfang der 1920er Jahre in Weimar.

[323] Manche Gesten sind im Ansatz pathetisch, auch wenn ihre ernste Schwere durch die leicht mitschwingende Satire in ihrer bewussten Übersteigerung mitunter wieder aufgehoben wird, etwa bei der Figur des Candide in der Illustration zu Kap. 6 (Abb. 6) oder derjenigen des Pangloss in der zweiten Illustration zu Kapitel 4 (Abb. 4).

[324] Franciscono sprach zwar von „sketchy linear rythm“, scheint damit aber offenkundig mehr den bildnerischen Charakter insgesamt, als die gestischen Bewegungen der Figuren im Einzelnen gemeint zu haben (Franciscono 1991, 132).

sondern haben – obwohl „sans plumes“ – doch unbestreitbar eine Seele: „une âme“[325]. Und diese ihre Seele zeigt sich vor allem in den starken, oft bewusst überzogenen, aber höchst individuellen Gebärden, um deren gezielter Steigerung willen Klee gerade auf alles übrige Körperliche weitgehend verzichtet hat. Tucker spricht deswegen treffend von „figures without flesh, which are not even skeletons, thus attenuated into gestures“[326]. Alles, was bei diesen Gebilden noch Körper ist, wird mehr oder weniger zur Gebärde.[327] Ähnlich wie Voltaire seine Figuren vor allem über ihr Handeln charakterisierte, gab ihnen Klee ihre Individualität deutlich mehr als über die genannten Attribute über ihr besonderes Gebaren.[328]

Obwohl dies nicht in einem rein dramatischen, sondern in einem lyrisch bildnerischen Sinn geschah, erinnert hier doch Manches an das Theater, insbesondere das in seinem Charakter stärker lyrisch geprägte Marionettentheater.[329] So ruft ein Blick auf die Figuren der Zeichnungen zu den Kapiteln 13 (Abb. 13), 14 (Abb. 14) und 19 (Abb. 20) förmlich nach einer solchen Assoziation. Und dies nicht allein wegen ihrer Gestik. Auch ihre besondere Körperlichkeit entspricht jener der gelenkten, aus einzelnen, selbständigen Gliedern zusammengesetzten Marionette. Dass von Letzterer für Klee zeitlebens eine gewisse Anziehungskraft ausging, zeigen auch die originellen Marionetten, die er selbst etwa ein Jahrzehnt später am Weimarer Bauhaus für seinen Sohn Felix schuf (Abb. 94).[330] Neben ihr aber könnte Klee gewisse Anregungen auch der unmittelbaren Umgebung seines Ateliers entnommen haben. Denn der erwähnte gliederhafte Charakter der Marionette findet sich ohne die für diese oft wichtigen und sinnstiftenden Kleider – also „sans plumes“[331] – nicht zuletzt in der einfachen Gliederpuppe, die als anatomische Hilfe wohl damals noch zur Grundausstattung eines jeden Ateliers gehörte (Abb. 96). Auch aus ihrer Anschauung könnte Klee das Grundgerüst für seine Figuren gewonnen haben.[332] Ihre einfache Beweglichkeit, zur gänzlich

---

[325] Hier sei nochmals an das aus dem dritten Kapitel herausgenommene Zitat erinnert, das Klee über den Anfang des Romans in seinem Arbeitsbuch schrieb (Vgl. Voltaire 1897, 94).

[326] Tucker 1993, 31.

[327] Auch Haxthausen erkannte die Figuren „first and foremost as a gesticulating entety.“ (Haxthausen 1981, 335).

[328] Annegret Hoberg schrieb treffend, Klee stelle stets „Abenteuer raum-zeitlicher Handlung“ dar. (Hoberg, Annegret, *Bildkommentare* zu Paul Klee, in: Zweite; Armin [Hrsg.], *Der* Blaue Reiter im Lenbachhaus München, München 1991, Tafel 108).

[329] Den eher lyrischen Charakter des Marionettenspiels hob Marcel Marceau in seinem Vorwort *Für ein Theater des Wunderbaren* zu Tankred Dorsts Büchlein *„Marionetten“* hervor (Dorst 1957, 9).

[330] Neben dem hier gezeigten Beispiel des „Gekrönten Dichters“ findet sich unter ihnen auch ein Selbstbildnis, das den subjektiven Ernst dieses Spiels für Klee zeigt. Außerdem war der Sohn damals bereits in jugendlichem Alter, was die Vermutung nahe legt, dass Klee das Theater auch und vielleicht vor allem aus eigenem Antrieb schuf, so wie sich in dieser Zeit viele Künstler aus avantgardistischen Kreisen mit diesem Medium beschäftigten (vgl. hierzu: Zentrum Paul Klee (Hrsg.), Paul Klee. Handpuppen, Ostfildern 2006).

[331] Dem „sans plumes“ bei Voltaire entspricht die Charakterisierung des Figurenstils bei Klee als „scarnificazione singolare“ bei Quintavalle (Quintavalle, Arturo Carlo, *Klee fino al Bauhaus*, Kat. Ausst. *Salone di contrafforti in Pilotta*, Università di Parma, Istituto Storia dell’arte col Patrocinio della Regione Emilia Romana, 07.11.1972-07.01.1973, Parma 1973, 87).

[332] Dass ein funktionales Gerippe, wie eine solche Gliederpuppe in den Augen eines Künstlers, wie Klee ein Eigenleben bekommen konnte, ist nicht unwahrscheinlich, wenn es bei Felix Klee in dessen

funktionalen Abstraktion verminderte Körperlichkeit mag sich in Klees Vorstellung mit der lebendigen, lyrisch theatralischen Bewegtheit der Marionette verbunden haben, über die der bekannte Pantomime Marcel Marceau sagt:

> Die Marionette […] macht ihre Kunstfertigkeit sichtbar: sie erscheint uns zwar beseelt, als lebendiger Mensch, aber sie verleugnet dabei keinen Augenblick, daß sie eine künstliche Figur ist.[333]

Hier könnten also die besondere Beweglichkeit und der Charakter der Figuren Klees ihre Wurzeln haben. Ihre auffallend starke Überlängung findet in den genannten Beispielen hingegen kaum ein Vorbild. Sie könnte neben den erwähnten frühen Tagebucheinträgen von 1905 auch auf gezielte Experimente mit den Möglichkeiten der Verzerrung zurückgehen, durch die sich Klee zu Beginn des Jahres 1911 neue stilistische Anregungen erhoffte. In einem Eintrag seines Tagebuches vom Februar 1911 ist diesbezüglich zu lesen:

> Ich schrieb eine normale richtige Zeichnung auf Glas. Dann verdunkelte ich das Zimmer und zündete ein Kerzenlicht an, am besten ein Bezinlicht, weil sich hier die Größe der Flamme leicht regulieren lässt. Die Glasscheibe stellte ich schief zwischen die Lichtquelle und das neue Blatt, welches horizontal auf dem Tisch lag. Ergebnis: Beim „richtigen" Bild ist AB>BC>CD, während das Projektionsbild oder Zerrbild umgekehrt $A_1B_1<B_1C_1<C_1D_1$ erscheinen lässt.
> Ich machte in jedem einzelnen Falle durch Verstellen der Glasscheibe aus einem Winkel in den anderen die verschiedensten Versuche bis ich auf die mir besonders zusagende Umrechnung kam. Jede Umrechung war aber durch die gesetzmässige Disproportionierung irgendwie vernünftig.[334]

Einen Zusammenhang zwischen diesen Experimenten und den extrem überlängten Figuren stellte Haxthausen her.[335] Ihm zufolge spricht die auffallende Koinzidenz dieser Experimente und des in den *Candide*-Illustrationen erstmals deutlich zu Tage tretenden Phänomens der Überlängung und Verzerrung der Figuren für einen solchen Einfluss.[336] Dabei ging Haxthausen so weit, dass er sich einige Hinterglasbilder,[337] die als frühe Studien zu den Illustrationen im Oeuvre-Katalog aufgeführt sind, aber nicht jene typische Längung oder Verzerrung aufweisen,

---

Sammelband über den Vater von 1960 heißt, es hätte „für Klee keine noch so unscheinbare Sache [gegeben], welche nicht plötzlich sein besonderes Interesse erweckt hätte. Gerade das unglaublich Vielseitige in seiner Kunst fußte ausschließlich auf der täglichen Beobachtung seiner Umgebung" (Klee, Felix, *Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen*, Zürich 1960, 70). Und auch Feininger schrieb noch 1940 aus der Erinnerung über Klee als einem Menschen, dem „[…]wie dem aufmerkend wachen Kinde, alle Erlebnisse der Sinne, des Auges und Ohrs, des Tastens und Schmeckens ewig fesselnd und neu waren" (in: Grote, Ludwig (Hrsg.), *Erinnerungen an Paul Klee*, München 1959, 72).

[333] Marceau, Marcel, *Für ein Theater des Wunderbaren*, in: Dorst 1957, 7.

[334] Klee 1988, Absatz Nr. 892.

[335] Vgl. Haxthausen 1981, 333f.

[336] Klee sann schon im Juli 1908 beim Malen von Landschaften hinter Glas ähnlichen Möglichkeiten der Verzerrung nach, doch zeitigten diese Überlegungen keine unmittelbaren Ergebnisse (Klee 1988, Absatz Nr. 831).

[337] Es handelt sich hierbei um die Arbeiten *Der erstochene Jude*, Oeuvre-Katalog, Nr. 1911, 39 (Abb. 42) sowie *2 Akte 2 Affen*, Oeuvre-Katalog Nr. 1911, 96 (Abb. 43).

als Ausgangsmotive für Klees Experimente vorstellte. Eine solche Vermutung lässt sich zwar aus dem konkreten Befund nicht direkt bestätigen. Dennoch bleibt seine Beobachtung wertvoll, dass die frühesten Skizzen zum *Candide* die später charakteristische Überlängung nicht einmal im Ansatz zeigen.

Sicher ist allerdings auch, dass Klee das Ergebnis seiner damaligen Experimente keineswegs direkt umgesetzt, sondern in weiteren Überarbeitungen an seine spezifischen künstlerischen Vorstellungen sowie die Forderungen des Textes adaptiert haben muss. So ist die auffallende Kleinheit der Köpfe unter den Gesetzmäßigkeiten der genannten Experimente kaum denkbar. Sie müssten, mehr noch als der Oberkörper- und Schulterbereich im Vergleich zum schmalen Becken um ein Weiteres in Breite und Länge gestreckt sein. Doch das Gegenteil ist der Fall. Sie erscheinen durchgehend als stark verminderte „tiny caricatures“[338] (Abb. 13 und 14). Auch die Glieder selbst behalten trotz der zunehmenden Breite des Gliederbaus als Ganzem bis hinein in den Oberkörper ihre besondere Zartheit und scheinen darin dem Gesetz der einfachen Verzerrung nicht zu folgen. So ist es möglich, dass die Anregung durch jene Experimente keine durchgängig direkte war, sondern eine, durch welche Klee lediglich das grundsätzliche Wesen seiner Figuren aufgegangen sein könnte.

Auch die oft betonte Schatten- und Schemenhaftigkeit[339] der Figuren könnte von den besprochenen Experimenten herrühren. Baumeister führte sie hingegen auf eine mögliche Beschäftigung Klees mit dem Schattentheater zurück.[340] Dabei liegt ein entsprechender Vergleich insofern nahe, als sich die Spielstätte der seinerzeit sehr populären, 1907 von Künstlern ins Leben gerufenen *Schwabinger Schattenspiele* (Abb. 95) interessanterweise auf demselben Hinterhof der Münchner Ainmillerstraße 32 befand, wo auch die Familie Klees bis zu dessen Berufung ans Bauhaus nach Weimar wohnte.[341] Weder das Theater, noch die dort beschäftigten Künstler finden zwar in den Schriften Klees Erwähnung. Als einem Künstler, in dessen Schaffen neben der Malerei und der Musik auch die Literatur und das Theater eine bedeutende Rolle spielten, werden Klee jedoch die Vorstellungen jener *Schattenspiele* nicht gänzlich entgangen sein. Immerhin stieß damals das Schatten-, ähnlich wie das Marionettentheater, gerade unter den Künstlern der jungen Avantgarde allgemein auf reges Interesse. Das hier gegebene Anregungspotential für einen Künstler wie Klee mag das folgende kurze Zitat aus einer Ansprache des Gründers der *Schattenspiele*, Alexander von Bernus, aufzeigen:

---

[338] Haxthausen 1981, 330.

[339] Vgl. Haftmann 1964, 160; Huggler 38; Geelhaar 1975 (1), 24; Helfenstein 1992, 46; Glaesemer 1973, 180; Meister 1999, 285.

[340] Vgl. Baumeister 1999, 29-61.

[341] Vgl. Geelhaar 1979, 25; Wegner, Manfred, *„Wachsen am Wunder“. Die „Schwabinger Schattenspiele“ 1907-1912*, in: Bauer, Helmut und Elisabeth Tworek (Hrsg.), *Schwabing: Kunst und Leben um 1900*, Kat.Austt. *Münchner Stadtmuseum*, 21.05.-29.09.1998. München 1998, 95. (Wegner zufolge befanden sich die Schattenspiele seinerzeit auf dem Hof in einem ausgebauten ehemaligen Bildhaueratelier, vgl. ebd.).

> […] das Eigentümliche und tief Ergreifende des Schattenspiels liegt […] ganz im Seelischen. Es spiegelt am reinsten die entmaterialisierte Welt der wachen Träume, die feinste Linie zwischen Sein und Schein, es ist im eigentlichen Sinn romantisch. Und also trägt es stets auch einen leisen Zug von Ironie, die still und geistig ist, oft bloß als Folge einer typischen Gebärde, doch von dem marionettenhaft Grotesken ist der Schatten, das Körperlose, frei.[342]

Schnell wird anhand dieser Ausführungen deutlich, wie nahe der Geist des Schattentheaters der damaligen Kunst Klees in vielerlei Hinsicht war. Es nimmt daher kaum Wunder, wenn Lang in einem Abschnitt über Klees *Candide*-Illustrationen dessen Schaffen ganz ähnlich als „an der fließenden Demarkationslinie zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen abstrakter, entmaterialisierter Verallgemeinerung und figurativer Konkretheit angesiedelt“[343] beschrieb. Auch ein Blick auf einzelne Illustrationen Klees weist auf manche formale diesbezügliche Übernahme, besonders im Bereich der im folgenden Kapitel zu behandelnden Räumlichkeit der Darstellungen.[344]

In Bezug auf die Figuren ist der Eindruck jedoch weniger eindeutig. Zwar verwendete Boban hier den für das Schattentheater typischen Begriff der „Umrissfiguren“[345] und stellte fest, dass sie wie dort in der Regel im Profil gezeigt würden. Doch relativierte sie diese Feststellung selbst, indem sie gleichzeitig die Transparenz der Figuren hervorhob und sie damit vom einfachen, für das Schattentheater typischen Schattenriss, der Silhouette unterschied. In einigen Zeichnungen, wie denen zu den Kapiteln 1 (Abb. 1), 15 (Abb. 15), 18 (Abb. 19) und 25 (Abb. 25) scheint dennoch ein unmittelbarer Einfluss der benachbarten *Schattenspiele* denkbar. So erscheinen speziell die Figuren der Illustrationen zum ersten sowie zum 25. Kapitel wie durch einzelne Virgulen oder expressive Lineaturen schattenhaft „ausgemalt“. Auch in den übrigen Zeichnungen siedelt das Wesen der Figuren, wie Haftmann treffend schrieb, „zwischen vagem Schimmer und einer dämmrigen Körperlichkeit“[346]. Die darin angesprochene, auffallende Transparenz der Figuren führt Baumeister indes zu der Annahme, Klee habe sich weniger an europäischen, als an asiatischen Traditionen des Schattentheaters orientiert. Ohne Zweifel finden sich dort Figuren von beeindruckender Transparenz und Feingliedrigkeit. Ihrem Wesen nach aber handelt es sich hier im konkreten wie im übertragenen Sinn erneut um „entfernte Welten“.

Nahe liegender scheint bei der Frage nach der Transparenz hingegen wiederum der Einfluss der Kinderzeichnung zu sein. Ihr für die schematische Phase frühkindlicher Gestaltung typischer

---

[342] Zit. nach: ebd., 94.
[343] Lang 1993, 49.
[344] Möglich ist auch, dass die zuvor beschriebenen Experimente, welche Haxthausen mit den *Candide*-Illustrationen in Verbindung brachte, einer Anregung durch die *Schattenspiele* zu verdanken waren. Immerhin betonte Klee in seinem diesbezüglichen Tagebucheintrag, dass sich seine Experimente am besten mit einem in der Stärke regulierbaren Bezinlicht machen ließen. Letzteres galt wiederum auch als das geeignetste Mittel bei der Aufführung der *Schwabinger Schattenspiele* (vgl. Wegner 1998, 96).
[345] Boban 2002, 26.
[346] Haftmann 1950, 35.

additiver Aufbau der Figuren sowie deren Anordnung nach demselben additiven Prinzip innerhalb des Bildes ergeben ähnliche Effekte von Transparenz. Da es sich hier aber um ein primär räumliches Problem handelt, soll in diesem Fall auf das folgende Kapitel verwiesen werden und stattdessen die Aufmerksamkeit nochmals auf ein anderes Feld der Figurenbildung bei Klee gelenkt werden, auf dem ebenfalls der Einfluss der Kinderzeichnungen sichtbar wird. Im vorausgegangenen Kapitel sind bereits einige wesentliche gestalterische Merkmale der schematischen Zeichnung im frühen Kindesalter vorgestellt worden. Dabei folgte dem Stadium einer noch wesentlich unbestimmten und freien Entwicklung der Linie jene Phase, in welcher sich die Linien langsam zu Schemata fügen und nun auch zunehmend inhaltliche Bedeutung tragen und vermitteln. In ihrem Zusammenhang sprach Werkmeister von der „Spontaneität begrifflicher Abstraktion“[347], bei der die jeweiligen Darstellungsgegenstände und deren einzelne Elemente vom Kind häufig unabhängig voneinander „begrifflich“ gefasst und in additiver Form im Bild zusammengefügt werden.[348]

Als Beispiele sollen hier die zwei Zeichnungen des Sohnes *Felix & Papa mit Stock*[349] (Abb. 75) von 1913 sowie *Schule*[350] (Abb. 76) von 1914 herangezogen werden. Zwar sind sie erst nach den Illustrationen zum *Candide* entstanden, machen aber das nach Pierce auch schon früher auftretende Phänomen der additiven Vorgehensweise des Kindes beim Zeichnen besonders anschaulich. Aus der freien Linie fügen sich hier mehr oder weniger formelhaft die Glieder und aus diesen bilden sich wiederum einzelne Figuren. Leib, Kopf, Ober- und Unterschenkel, Hände und Füße erscheinen aber zunächst, wie bei der Gliederpuppe, als selbständige Formen. Bei der konkreten Bildung der einzelnen Glieder machte Pierce nun innerhalb der Kinderzeichnung eine weitere, für das Verhältnis zwischen ihnen und den Arbeiten Klees wichtige Beobachtung, wenn er schreibt:

> After months of random scribbling children gain sufficient control over their movements to master specific lines and shapes. Approximations of straight lines, circles and rectangles appear among their scribbles. It gives them pleasure to be able to draw preconceived forms and they enjoy practicing them in length. […] This is the stage of children’s art that Klee found most instructive.[351]

Für dieses Phänomen lassen sich unter den Kinderzeichnungen Klees eine ganze Reihe von Beispielen finden.[352] Besonders anschaulich wird es bei den bereits erwähnten Zeichnungen *Droschkengespann*[353] (Abb. 72) sowie *Mann, ?, Stuhl, Hase*[354] (Abb. 74), wo die verschiedenen

[347] Werkmeister 1981, 145. (dieser Begriff mag als Hilfsbegriff stehen bleiben, es sei aber angemerkt, dass es sich bei Kinderzeichnungen im Regelfall nicht um Abstraktion im eigentlichen Sinn handelte, sondern aus der Sicht des Kindes gesehen um einen primitiven „Realismus“).
[348] Vgl. Pierce 1976, 111.
[349] Siehe: Osterwold 1979, 88.
[350] Ebd., 86.
[351] Pierce 1976, 105.
[352] Klee selbst nannte seine ersten Kinderzeichnungen „phantastisch illustrativ“ (Klee 1988, 482).
[353] Oeuvre-Katalog, 1883-85/14.

figürlichen Bildungen ganz dem freien, spontanen Zugriff der Linie auf die Wirklichkeit entspringen. Der junge Klee folgte hier ebenfalls dem lockenden Strich und vergewisserte sich an ihm der Realität des Dargestellten. Dabei zeigt sich deutlich, was Pierce für die Zeichnung von Kindern im Übergangsstadium zwischen „scribbel“ und „schematic stage“ festhielt: „They learn to elongate their basic circles and attach them to the round bodies of their figures as arms and legs“[355]. Speziell über die linke Figur in Klees Zeichnung *Mann, ?, Stuhl, Hase* von 1884 heißt es nun entsprechend der Vorbemerkung: „The figure in each case is extremely attenuated, has a tiny head and is composed of independent units.”[356] Und über ihren Bezug zu den „Candide”-Illustrationen heißt es schließlich: „Klee revived the style of this elongated figure in the series of illustrations for Candide which he prepared in 1911 and 1912.“[357] Zur Veranschaulichung seiner These zog Pierce wiederum das Beispiel jener Skizze zur Illustration des 14. Kapitels, *Cacambo mit den Pferden* (Abb. 46), heran und führte zu ihr und den Illustrationen allgemein aus:

> Less nervously “sketchy” than the final version, the drawing clearly shows the additive conception that underlies the finished drawings of the series. Legs, arms and neck are all independently attached to the simply delineated torso. This particular figure, in fact, bears a remarkable resemblance to the man holding the reins of a fantastic creature in Klee’s childhood drawing…[358]

Auch wenn die Ähnlichkeiten im Falle dieser Skizze und ihrer Umsetzung in der endgültigen Fassung der Illustration besonders auffallend sind, zieht sich der darin hervortretende Charakter der Figuren auch durch den größten Teil der übrigen Illustrationen, sodass Pierce zu der allgemeinen Schlussfolgerung gelangte: „This canon of proportion and this method of construction are typical of the whole Candide series”[359]. Selbst bei Darstellungen von Tieren lassen sich in den *Candide*-Illustrationen derartige Parallelen zu den Kinderzeichnungen finden. So scheinen die in Kapitel 18 (Abb. 19) in schnellem Lauf gezeichneten sechs Hammel in ihrer im Strom der Bewegung untergehenden, teilweise amorphen Gestalt den Pferden des *Droschkengespanns* (Abb. 72) von 1883-85 verwandt. Dennoch sei an dieser Stelle betont, dass die kreative Offenheit und Empfänglichkeit für die Formensprache der Kinder, wie sie bei Klee zu beobachten ist, mehr als die Tatsache einfacher „Subversion“[360] einen hochsensiblen und technisch versierten Künstler voraussetzt. Die Art der hier entwickelten Figürlichkeit scheint allerdings kaum mit Lösungen anderer Künstler, auch des zeitgenössischen Expressionismus, vergleichbar. Jener Mut zu einer in der Kunst zuvor nie dagewesenen, entschieden unkonventionellen Darstellungsweise ist kaum anders erklärbar als durch die Anregung der

---

[354] Oeuvre-Katalog, 1884/18.
[355] Pierce 1976, 110.
[356] Ebd., 112.
[357] Ebd., 111.
[358] Ebd., 111f.
[359] Ebd., 112.
[360] Werkmeister 1981, 146.

ganz auf das Inhaltliche konzentrierten formalen Entwicklung der Kinderzeichnung, wie es auch Glaesemer sinngemäß schrieb:

> Hier stand, wie in den Candide-Zeichnungen, die erfundene einfache Form in vollkommener Deckung mit dem jeweiligen Inhalt. In den Kinderzeichnungen war jeder Gegenstand, jede Einzelheit an den Figuren aus einer sinngemäßen Bedeutung hervorgegangen; nichts war überflüssig, und die Phantasie bekam Spielraum, um aktiviert zu werden.[361]

4.1.3. Zur Entwicklung des Raumes

Anders als bei der Druckgrafik hat die Zeichnung, wenn sie als Illustration fungiert, häufig den Charakter des „Ausgedecktseins“[362]. Dabei verfügt sie über keinen eigenen, bei grafischen Verfahren oft allein durch die Spuren der jeweiligen Druckplatte abgegrenzten Bildraum und verläuft so ohne feste Umgrenzung im Blattgrund. Auch Klees Zeichnungen zu Voltaires *Candide* können in diesem Sinne überwiegend als ausgedeckt bezeichnet werden. Am eindrücklichsten erscheint dieser Charakter bei der ersten Illustration zum vierten Kapitel (Abb. 3), wo die Bewegung der beiden Figuren einen Raum durchmisst, der über das Zueinander der Figuren hinaus kaum Festpunkte oder äußere Grenzen hat. Ohne Bruch verläuft er in den umliegenden Blattgrund hinein. In nur wenigen Illustrationen des Zyklus, wie jenen zu den Kapiteln 11 (Abb. 11), 20 (Abb. 21), 22 (Abb. 22 und 23) und 30 (Abb. 26) findet sich ein annähernd geschlossener Bildraum. Hier ergibt sich aus dem plötzlichen Abbruch von Schraffuren und Lineaturen eine Trennung zwischen der Illustration und der Buchseite mit dem Textkorpus. Eine ganze Reihe von Zeichnungen zeigt dagegen lediglich im unteren Bildbereich eine deutliche Verfestigung der Struktur, während das Bild nach oben hin mehr oder weniger ausgedeckt erscheint. Als besonders prägnante Beispiele seien hier die erste Illustration zu Kapitel 16 (Abb. 16) sowie jene zu Kapitel 18 (Abb. 19) genannt. Die meisten Illustrationen zeigen jedoch nur punktuell gewisse Umgrenzungen, oft in Form der Andeutung einer Boden- oder Himmelslinie, wie bei den Illustrationen zum ersten (Abb. 1) und zum siebten Kapitel des *Candide* (Abb. 7). Wegen des Fehlens jener äußeren Geschlossenheit der Darstellung aber bedurfte es einer anderen Abgrenzung gegen den Textkörper, die von Klee meist durch kompositorische Mittel, also durch einen primär inneren Zusammenhalt der Komposition erreicht wurde.

Erstes Mittel zu einer kompositorischen Geschlossenheit war über Jahrhunderte bis hinein in den Impressionismus die natürlichen Perspektive. Sie gab den einzelnen Elementen des Bildes ein natürliches Gesetz der Ein- und Zuordnung. In Klees Tagebuch findet sich jedoch schon

---

[361] Glaesemer 1973, 182.

[362] Vgl. Heffels, Monika, *Die Buchillustrationen von Max Slevogt*, in: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* – Frankfurter Ausgabe – Nr. 14a, 22. Februar 1960, 224.

1902 eine Notiz, die auf eine bewusste Abwendung von der illusionistischen Tiefenräumlichkeit hinweist:

> Ich projiciere auf die Fläche, d.h. das Wesentliche muß immer sichtbar werden, auch wenn es in der Natur, die auf diesen Reliefstil nicht eingestellt ist unmöglich wäre. Dabei spielt auch die Verkürzungslosigkeit eine wesentliche Rolle. […] …ich habe ein ganz kleines unbestrittenes Eigentum entdeckt: Eine besondere Art der dreidimensionalen Darstellung auf der Fläche.[363]

Zwar gewann noch in den „impressionistischen“[364] Studien die perspektivische Darstellung bei ihm wieder an Bedeutung. Spätestens seit den Illustrationen zu Voltaires *Candide* scheint Klee sie aber nicht mehr als kompositorisches Grundprinzip betrachtet zu haben.
Die verbliebenen Angaben des Raumes hatten indes keine illusionistische Funktion mehr, sondern wurden vor allem zu Mitteln der Erzählung und von dieser her bestimmt. In jener Eigenschaft aber gewannen sie, wie Glaesemer feststellte,[365] an Bedeutung und ermöglichten nicht nur die ereignishafte Zuspitzung inhaltlicher Aussagen, sondern auch die Verbindung zeitlich nacheinander oder parallel laufender Handlungen innerhalb einer Darstellung. Der Raum erhielt auf diese Weise den Charakter des Zeitlichen und wurde zum Synonym für die in der Zeit ablaufende Handlung. Hiermit überging Klee scheinbar wie selbstverständlich die klassische, von Lessing im *Laokoon* geforderte Trennung der Künste und ihrer Aufgabenbereiche in das „Zeitgebilde des Dichters“ und das „Raumgebilde des Künstlers“.[366] In seiner bereits an anderer Stelle zitierten *Schöpferischen Konfession* von 1918/19 bekannte er sich später in diesem Sinne klar gegen eine solche Trennung, obwohl er einräumte, einst selbst unter dem Einfluss dieser Theorie gestanden zu haben:

> In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Hinsehen ist’s doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff.[367]

Unter Klees Illustrationen finden sich nun sowohl Beispiele für eine bildnerische Verbindung von im Text nacheinander ablaufenden Handlungen als auch für die Verbindung räumlich voneinander getrennter, aber zeitlich parallel ablaufender Handlungen. Ersteres gilt unter anderem für die Illustration zu Voltaires fünftem Kapitel (Abb. 5). Während hier zunächst von der Zerstörung Lissabons durch das verheerende Erdbeben und den ihm zum Opfer gefallenen Menschenleben die Rede ist, heißt es in der von Klee illustrierten Textpassage:

---

[363] Klee 1988, 521.
[364] Ebd., 512.
[365] Vgl. Glaesemer 1973, 180.
[366] Rodenberg, Julius, zit. nach: Maur 1992, 11 (Siehe: Kapitel 2.2.).
[367] *Schöpferische Konfession*, in: Klee 1995, 62.

> Le matelot disait en sifflant et en jurant: „Il y aura quelque chose à gagner ici.“ – „Quelle peut être la raison suffisante de ce phénomène?“ disait Pangloss. – „Voici le dernier jour du monde!“ s'écriait Candide. Le matelot court incontinent au milieu des débris, affront la mort pour trouver de l'argent.[368]

In der zeichnerischen Darstellung dieser Szene durch Klee sind die im Text nacheinander beschriebenen Handlungen der einzelnen Figuren als gleichzeitig oder parallel ablaufende Vorgänge dargestellt.[369] Ein anderes Beispiel raum-zeitliche Verschränkung liefert die Illustration zum achten Kapitel (Abb. 8). Hier sind Candide und Cunégonde auf einem Sofa in stürmischer Umarmung gezeigt, während die alte Dienerin Cunégondes, von der Voltaire an dieser Stelle schweigt, rechts im Hintergrund einen Tisch abzuräumen scheint und damit auf das vorausgegangene gemeinsame Mahl anspielt. Im Gegensatz zur vorherigen Darstellung hob Klee hier die räumliche Trennung annähernd gleichzeitiger Handlungen auf und verband sie ebenfalls in einer Darstellung. Ein weiteres, besonders eindrückliches Beispiel hierfür stellt die Illustration zum 14. Kapitel des *Candide* (Abb. 14) dar, in dem die Wiederbegegnung zwischen Candide und dem jungen Baron in dessen Laubzelt,[370] sowie die Obacht Cacambos auf die Candide und ihm gehörenden andalusischen Pferde vor dem Zelt verbunden sind. Ihre räumliche Trennung wird nur sehr vage durch einen offenbar als Eckpfahl für das Laubzelt dienenden locker belaubten Baum angedeutet.

Die beiden hier verbundenen, in der Schilderung des Textes jedoch räumlich voneinander getrennten Szenen entstammten dabei interessanterweise ursprünglich zwei selbstständigen Darstellungen und wurden erst später von Klee zusammengefügt. Die Darstellung der Szene mit Cacambo und den Pferden, die bereits als überraschend treue Wiedergabe einer vorausgegangenen Skizze (Abb. 46) erkannt wurde, hat Klee zusammen mit der flüchtigen Andeutung des Laubzeltes einem anderen Blatt entnommen und schließlich mit der linken Szene aus dem Innern des Zeltes montiert. Letztere findet sich auf der Rückseite des Blattes mit der Darstellung Cacambos in einer etwas anderen Konstellation isoliert dargestellt (Abb. 51). Durch die Verbindung beider Zeichnungen in einer Illustration setzte sich Klee nun erneut über die natürlichen Gesetze des Raumes hinweg und verknüpfte so, wie im Theater, mehrere Handlungen vor dem Auge des Betrachters. Raum und Zeit wurden wie dort zu relativen Größen. So hat der angedeutete Raum nicht mehr in erster Linie illusionistische Funktionen, sondern wird zum Handlungs- oder, wie Glaesemer schrieb, zum „Schicksalsraum“[371]. Sein von dieser Funktion her bestimmter Charakter tritt dabei nicht nur in den genannten Beispielen offen zu Tage. Bei den übrigen Illustrationen erreichte ihn Klee jedoch nicht über die Kombination

[368] Voltaire 2004, 22.
[369] Das Phänomen der Gleichzeitigkeit bewegte Klee zu einem Vergleich der Malerei mit der polyphonen Musik, wobei er die Malerei in dieser Hinsicht noch über die Musik stellte, weil „der Begriff der Gleichzeitigkeit reiner in ihr hervortrete“ (Grohmann 1959, 14).
[370] Frz.: „feuillée“ (Voltaire 2004, 59).
[371] Glaesemer 1973, 180.

zeitlich oder räumlich voneinander getrennter Handlungen, sondern über das ausdrucksvolle Zueinander der einzelnen dargestellten Figuren. Hier wird der Raum in erster Linie „zwischen den Figuren als physische und psychische Bindung erlebbar“[372].

Die eigentümliche Spannung, die durch die sprechenden, oft bis zur statischen Unmöglichkeit getriebenen Gebärden zum Ausdruck kommt, lässt räumliche Beziehungen mit einer geradezu phantastischen Prägnanz auf einem erneut an das Theaters erinnernden, meist auf eine oder zwei Ebenen reduzierten Raum sichtbar werden. Zu den eindrucksvollsten Beispielen hierfür gehört Klees Illustration zum neunten Kapitel (Abb. 9), in dem Candide unter den Augen der fassungslosen Cunégonde deren Liebhaber – einen Juden und einen Prälaten – umbringt.[373] Hier überspannt die Figur des Candide mit seinem Degen in sagenhafter Akrobatik beinah die ganze Breite des Blattes. Die auf nur wenige Ebenen reduzierte Räumlichkeit erinnert hingegen stark an die Staffelung eines Bühnenraumes, dessen Dimensionen erst durch die Gestik der Figuren zwischen den Ebenen erlebbar werden. Auch in Klees Illustration zum 13. Kapitel (Abb. 13), in dem die Trennung von Candide und Cunégonde auf Befehl des Gouverneurs von Buenos Aires dargestellt ist, öffnet sich der Raum durch die spannungsreiche Gestik zwischen den dünnen, bewegten Bändern gleichenden und auf annähernd einer Ebene befindlichen Figuren im Sinne Glaesemers zum „Schicksalsraum“:

> Sei es, dass sie sich umschlingen, sich anziehen, abstossen oder in starrer Isolation verharren, immer ist es die Spannung zwischen Linie und Raum, die wir als Träger der äußeren Handlung erleben.[374]

In einer Reihe von Zeichnungen bediente sich Klee indes zur Angabe des Raumes noch eines weiteren Hilfsmittels. Durch die gezielte Anhäufung bewegter Lineamente oder Schraffuren zwischen den Figuren und um sie herum schuf er nach Huggler in den Illustrationen eine Art „atmosphärischen“[375] Raumes. Besonders anschaulich wird dies in den Illustrationen der Kapitel 2 (Abb. 2), 4 (Abb. 4), 10 (Abb. 10), 24 (Abb. 24) und 30 (Abb. 26). Dabei gibt es je nach der darzustellenden Situation erhebliche Unterschiede zwischen ihnen. So versinnbildlicht die wirre, locker und doch expressiv um die Figuren gewebte Schraffur in der Zeichnung zum zweiten Kapitel die schmeichlerische, Candide betörende Einladung der beiden bulgarischen Offiziere zum Dienst in ihrem Heer (Abb. 2). In der ersten Illustration zum vierten Kapitel (Abb. 3) werden dagegen die kaum mehr einer Schraffur vergleichbaren, bewegten Lineamente zwischen Candide und Pangloss zu einer Verlängerung der Gestik und Verstärkung ihres dramatischen Schwunges. Und in der Illustration zum 30. Kapitel (Abb. 26) schließlich erzeugen die das gesamte Blatt durchziehenden, die „schöne“[376] Rede des Pangloss

[372] Ebd., 180.
[373] Vgl. Voltaire 2004, 36.
[374] Glaesemer 1973, 180.
[375] Huggler 1969, 37.
[376] Candide antwortet auf die Rede des Pangloss mit: „Cela est bien dit, mais…“ (Voltaire 2004, 150).

versinnbildenden Lineamente den Eindruck eines ätherischen Raumes. In anderen Fällen fungieren die Schraffuren auch als flüchtige Andeutungen wirklichen, wenngleich stark reduzierten Raumes.[377] Typisch ist dabei, wie in den Illustrationen zum ersten (Abb. 1) und siebten Kapitel (Abb. 7), die meist zarte, mitunter aber auch expressivere Angabe von Boden- und Himmelslinien, deren Existenz wiederum an das Theater, insbesondere an das Schattentheater (Abb. 95) denken lässt.

Bei der Frage nach einer unabhängig von der Perspektive, allein durch die Mittel der Linie und der Schraffur erzeugten Räumlichkeit muss auch der Einfluss Kubins (Abb. 87 und 88) erneut diskutiert werden. Im Kapitel über die Autonomie des Strichs wurde bereits auf die unter seinem Einfluss entstandene Skizze Klees zum fünften Kapitel (Abb. 48) des *Candide* hingewiesen. Hier fand sich ein ähnlich dichtes Gewebe aus Linien und Schraffuren, wie es bei Kubin häufig begegnet. In abgeschwächter, seine Herkunft jedoch keineswegs verleugnender Form zeigt es sich auch in der endgültigen Fassung der entsprechenden Illustration (Abb. 5) sowie punktuell in einigen weiteren Beispielen des Zyklus wie in der Illustration zum zweiten Kapitel (Abb. 2). Diese wiederum scheint, wie die Illustration zum 14. Kapitel (Abb. 14), motivisch mit einer Reihe verschiedener Skizzen von Restaurantszenen aus jener Zeit in Zusammenhang gestanden zu haben, die sich ebenfalls durch einen außergewöhnlich starken Einsatz von Schraffuren auszeichnen. Besonders auffallend ist dies bei der *Scene im Restaurant*[378] (Abb. 45) von 1911, wo ein alles überlagerndes Linien- und Strichgewirr dem Raum eine quasi haptische, materielle Qualität verleiht.

Man könnte nun erneut davon ausgehen, dass Klee auch hier von Kubin beeinflusst worden ist. Eine Schraffur aber, die kaum die gegebenen Gegenstände berücksichtigt, geschweige denn modelliert, findet sich bei Kubin kaum. Stattdessen zeigen wiederum Kinderzeichnungen ähnliche, diesbezüglich oft noch radikalere Schraffuren und Lineaturen. Sie sind besonders charakteristisch für das bereits erwähnte Übergangsstadium zwischen dem „scribbel stage“ und dem „schematic stage“, in dem sich der Sohn Felix zur Zeit der Arbeit seines Vaters an den Illustrationen befand. In diesem Stadium bilden sich aus anfänglichen „Kritzeleien“ erste Schemata, deren Formulierung dem Kind jedoch auch in ihrer begrifflichen Fassung noch derart schwer fällt, dass es immer wieder in das einfache, gewohnte Kritzeln zurückfällt. Aus Sicht des Kindes kommt dabei beidem eine reale, inhaltliche Bedeutung zu, ähnlich wie bei Klee die Schraffur nicht als bloßes Mittel der Modellierung oder Schattierung einzelner Gegenstände oder Bildteile fungierte, sondern wesentlich zur Veranschaulichung und Charakterisierung des Raumes als „Schicksalsraum“ beitrug.

Das von Kindern ganz selbstverständlich in Kauf genommene Übereinander verschiedener Bildelemente hat jedoch noch einen zweiten, in Klees Illustrationen zu beobachtenden und bereits im vorausgegangenen Kapitel angedeuteten Effekt. So bewirken die beim additiven

[377] Vgl. Franciscono 1991, 131.
[378] Oeuvre-Katalog 1911, 89.

Aufbau der einzelnen Elemente oder Bildteile bei Kinderzeichnungen zwangsläufig entstehenden Überschneidungen den Eindruck von Transparenz und Körperlosigkeit der dargestellten Gegenstände. Im Besonderen trifft dies nach Pierce auf die im Mittelpunkt der kindlichen Darstellung stehende menschliche Figur zu:

> When children intersect the lines of arms and legs, from an illusionistic point of view a transparency is created that robs their figures of substance; more than one object seems paradoxically to occupy one place at the same time.[379]

Auch bei Klee ist von einem solchen additiven Aufbau vor allem der Figuren aber auch der übrigen Bildelemente und des Bildes insgesamt zu sprechen. Zwar fand sich diese Eigenart schon 1904 bei einer Reihe skizzenhafter Zeichnungen unter dem Einfluss Rodins, der „mit der Freiheit des zeichnenden Bildhauers, bereits vor der Überlagerung mehrerer Zeichnungen, vor Überschneidungen und collageartigen Montagen nicht Halt gemacht“[380] hatte. Doch trat sie bei Klee in den folgenden Jahren wieder in den Hintergrund und könnte nun, unter dem Eindruck der Kinderzeichnungen, eine neue Aktualität gewonnen haben. So schrieb Pierce: „Klees method of part by part construction retains many of the characteristic inherent in the schematic mode of children”[381]. In Bezug auf eine der bereits erwähnten Skizzen von Restaurantszenen machten Kersten und Okuda eine sehr ähnliche Beobachtung: „Da sämtliche Striche sich einander überschneiden und überlagern, ergibt sich insgesamt eine skurril substanzlose Erscheinung“[382]. Und auch Haxthausen erwähnte den bei der Darstellung der Figuren in den *Candide*-Illustrationen durch diverse Überschneidungen hervorgerufenen Effekt einer mehr oder minder starken Transparenz.[383]

Als Beispiel aus dem Zyklus soll hier zunächst die Figur des Candide aus der Illustration des Kapitels 19 (Abb. 20) dienen, deren Arme im Bereich der Schultern und nochmals unterhalb des Brustkorbs den Leib kreuzen, jedoch im Blick auf diesen transparent bleiben. Ein noch deutlicheres Beispiel findet sich dafür im Candide der Illustration zum 20. Kapitel (Abb. 21). Sie bildet dabei allerdings insofern einen Spezialfall, als die gesamte Figürlichkeit hier stark von kubischen Formen bestimmt ist, deren besonderer Charakter nur bei einer gewissen Transparenz der einzelnen Elemente zum Tragen kommen konnte. Auch die bereits erwähnte Durchsichtigkeit der Kleider bei den Figuren Klees erklärt sich aus einer der additiven Verfahrensweise geschuldeten Überschneidung und Überlagerung mehrerer Elemente. So schien Klee bei ihnen zuerst die Körper und darüber mit wenigen nervösen, den Blick auf den

---

[379] Pierce 1976, 121.
[380] Glaesemer, Jürgen, *Paul Klee. Die Kritik des Normalweibes. Form und Inhalt im* Frühwerk, in: Berner Kunstmitteilungen, Kunstmuseum Bern, Januar/Februar 1972, Nr. 131/132, 8.
[381] Pierce 1976, 121.
[382] Kersten u. Okuda 1995, 39 (es handelt sich dabei um die Lithografie *Restaurant im Freien II*, 1912, 1 [Abb. 49]).
[383] Vgl. Haxthausen 1981, 331.

Körper weiter zulassenden Strichen die Kleidung gezeichnet zu haben.[384] Bei den meist mit langen Gewändern bekleideten Frauen wird dies besonders anschaulich, wie bei der Darstellung von Cunégonde und der Alten in der Illustration zu Kapitel 13 (Abb. 13) sowie von Cunégonde in jener zum achten Kapitel (Abb. 8).

Doch macht sich das Phänomen der Transparenz auch in der Wechselwirkung zwischen Figur und Raum bemerkbar. Besonders deutlich wird dies es bei der Figur des am Boden liegenden „Nègre“[385] aus der Illustration zum 19. Kapitel (Abb. 20), wo die in vagen Schattierungen angedeutete Bodenzone wie selbstverständlich durch dessen Körper verläuft. Ähnliches zeigt sich bei der bereits in der Einführung vorgestellten Illustration zum 17. Kapitel (Abb. 18), in der die Wand des dargestellten Bootes durchsichtig auf die darin sitzenden Candide und Cacambo ist.[386] So erscheinen Klees Figuren letztlich als Wesen ohne Substanz und „schaffen auf dem Blatt keinen Raum“[387]. Ähnlich wie bei den Kinderzeichnungen wird auch bei Klee aufgrund des additiven Aufbaus der Zeichnungen das räumliche Hintereinander tendenziell zu einem Über- oder Nebeneinander und der Raum somit nicht als abstrakte, die Darstellung selbst erst ermöglichende Größe wahrgenommen, sondern vor allem in der Beziehung seiner einzelnen Teile zueinander. Damit aber bekommt er wiederum eine stärker inhaltliche, im eigentlichen Sinne erzählerische und in der Konsequenz letztlich zeitliche Dimension.

Ähnlich wie sie verweisen auch die bereits erwähnten, in den Illustrationen oft zu findenden Boden- und Himmelslinien, zwischen denen die Handlung auf kaum mehr als zwei Ebenen bildparallel von Klee geschildert wurde, erneut auf das Theater. Dabei erinnert die Verwendung von Boden- und Himmelslinien stärker an das Schatten-, jene der Staffelung des Raumes in verschiedenen Ebenen mehr an das Marionettentheater. Zu einer annähernden räumlichen Kontinuität gelangte Klee jedoch kaum durch Indizien des Raumes selbst, wie eine Horizontlinie oder eine sich nach ihr ausrichtende Perspektive, sondern in erster Linie durch das genannte Zueinander der Figuren, die über die verschiedenen Ebenen hinweg agieren. Selbst Licht und Schatten sind kaum von den Gesetzen einer kontinuierlichen Räumlichkeit bestimmt, sondern folgen ebenso inhaltlichen Maßgaben. Bei Boban heißt es hierzu:

> Der weitgehende Verzicht Klees, mit einer klaren Lichtgebung zu arbeiten, ist für die Wirkung der Illustrationen nicht ohne Konsequenzen. Da die Figuren und Gegenstände plastisch nicht ausgeformt sind, werden sie als substanzlose, flächige Erscheinungen wahrgenommen und bekommen gerade dadurch einen wirklichkeitsfernen, surrealen Charakter.[388]

[384] Vgl. Pierce 1976, 125.
[385] Voltaire 2004, 84.
[386] Auch in den in dieser Zeit entstandenen, teilweise bereits erwähnten Skizzen von Restaurant-Szenen zeigt sich dieses Phänomen deutlich.
[387] Lang 1993, 50.
[388] Boban 2002, 24.

Diese Tatsache bringt die Figuren erneut in die Nähe des Theaters – mal des mit geringstem Raum sich begnügenden Marionettentheaters, mal des ganz in der Fläche aufgehenden Schattentheaters. Nur selten, wie etwa in der Illustration zum 15. Kapitel (Abb. 15), sind die Figuren in Teilen plastisch gebildet. Hier hat das im Vordergrund gegebene Pferd eine für die Illustrationen insgesamt sonst beispiellose Plastizität, wobei sie schon in der Figur des auf ihm sitzenden Candide wieder gänzlich aufgegeben ist.[389]

Auch das Umfeld der jeweiligen Handlung scheint für Klee, wie bereits mehrfach erwähnt, sekundär gewesen zu sein. Wichtig war stattdessen vor allem, was in ihm geschah und wie sich die Figuren durch ihr Verhalten jeweils in der Handlung in ihm offenbarten. Innen- und Außenraumdarstellungen sind kaum oder, wie beim Theater, nur durch sparsame Requisiten zu unterscheiden. So finden sich bei der Illustration zum achten Kapitel (Abb. 8) zwar das im Text beschriebene Sofa mit Candide und Cunégonde sowie der Tisch, der das vorausgegangene Mahl symbolisiert, der Raum selbst aber blieb gänzlich unbestimmt, obwohl dieser bei Voltaire pittoresk als „cabinet doré“[390] beschrieben war. In der Illustration zum 17. Kapitel (Abb. 18) wurde die Flusslandschaft mit den vor ihr wie ein Gewölbe[391] aufragenden Felsen hingegen so stark reduziert, dass kaum der Eindruck eines wirklichen Raumes entsteht. Klee scheint den Roman also auf einer beinah neutralen Bühne mit nur wenigen Requisiten inszeniert zu haben, ähnlich, wie es Grohmann für die Zeichnungen der folgenden Jahre 1912/13 beschrieb: „[D]ie Gliederpuppen schaffen, gerade weil sie auf ein Minimum von Schlüssigkeit reduziert sind, alles was sie zum Leben und zum Bild brauchen, Schauplatz, Handlung, Peripetie: ein Theater ohne Kulissen und Requisiten, gestellt auf die Schrift aus Figuren und Graphismen.“[392]

4.2. Zur heterogenen Erscheinung des Zyklus

In der Klee-Forschung wurde der Zyklus der *Candide*-Illustrationen in der Frage nach seiner stilistischen Geschlossenheit bislang sehr unterschiedlich beurteilt. So bezeichnete Okuda ihn im Vergleich mit den zuvor entstandenen Illustrationen zu Bloeschs *Musterbürger* als „in jeder Hinsicht systematischer“[393] und auch Fontaine sprach von einem „ensemble extrêmement homogène“[394]. Bei Haxthausen ist indessen von einer „diversity within the candide style“[395] die Rede, während Franciscono in diesem Sinne ebenfalls feststellte: „The six Candide drawings of 1912 show a greater freedom of execution“[396]. Für Boban waren schließlich die „relativ starken

[389] Vgl. ebd. 23f.
[390] Voltaire 2004, 28. (im Übrigen wird hier auch das Sofa als „canapé de brocart“ beschrieben).
[391] Voltaire schrieb von „une voûte de rochers épouvantables“ (ebd.).
[392] Grohmann 1959, 20.
[393] Okuda u. Sorg, 391.
[394] Fontaine 1971, 88.
[395] Haxthausen 1981, 338.
[396] Franciscono 1991, 132.

stilistischen Differenzen“[397] ein Hinweis darauf, dass die Zeichnungen „nicht in einem Guss“[398], sondern in verschiedenen Phasen entstanden sind, wobei es insgesamt zur „Ausbildung einer sparsam-bestimmteren Linienführung“ sowie zu einer zunehmenden „Schematisierung der Figuren“[399] gekommen sei. Dieser kurze Querschnitt durch die unterschiedlichen diesbezüglichen Ansichten innerhalb der Forschung zeigt die besondere Schwierigkeit der Bewertung und Einordnung des Zyklus als Ganzem.

Ein erster Blick soll daher in diesem Zusammenhang auf das einfachste und augenfälligste Kriterium, dasjenige des Formats gerichtet werden. Dabei erstaunt zu Recht die Tatsache, dass sich innerhalb des Zyklus die Maße keiner einzigen Illustration wiederholen. Freilich können sich auch innerhalb einer solchen Reihe die Formate ändern, gewöhnlich aber handelt es sich dann um Variationen nach einem gewissen Rhythmus, etwa, wie schon bei Moreau, zwischen ganzseitigen Illustrationen und Kapitelvignetten.[400] Dass aber jede der insgesamt 26 Illustrationen individuelle Maße besitzt, erscheint für einen Zyklus, dessen hervorragendste Eigenschaft naturgemäß darin besteht, dass sich seine einzelnen Elemente nach bestimmten Gesetzen zu einer Einheit fügen lassen, doch ungewöhnlich. Hinzu kommt, dass bei einem Illustrationszyklus auch verlegerische Gesichtspunkte im Hinblick auf die Publizierbarkeit, zum Beispiel bei der Einordnung der Zeichnungen in den Druckspiegel, zu berücksichtigen sind. Auch vor diesem Hintergrund wird die lange ablehnende oder zögerliche Haltung der Verleger in einem gewissen Maß verständlich.

Zugleich ist diesen Abweichungen von den allgemeinen diesbezüglichen Konventionen zu entnehmen, wie stark der Impuls zu diesem Illustrationswerk von Klee selbst ausgegangen ist und wie sehr für ihn dabei letztlich die Frage nach der eigenen künstlerischen Entwicklung im Vordergrund gestanden hat. So sind die unterschiedlichen Formate zunächst vor allem Zeugnis für eine Arbeitsweise, bei der Klee seine Zeichnungen nicht nur durch wiederholtes Pausen und Überarbeiten, sondern immer wieder auch durch Beschneidungen oder Montagen veränderte, wie er es selbst im Januar 1911 in seinem Tagebuch beschrieb: „[…] manches vollendete ich zum Schluss kompositorisch nach dem pseudoimpressionistischen Grundsatz, was mir nicht passt, schneide ich mit der Scheere weg’.“[401] Diese Vorgehensweise wird an einer Reihe von Zeichnungen, wie beispielsweise jenen zu den Kapiteln 1 (Abb. 1), 2 (Abb. 2) und 24 (Abb. 24) sichtbar, wo das unvermittelte Ende von Schraffuren oder Linienführungen auf Beschneidungen eindeutig hinweist. Doch auch das Gegenteil konnte der Fall sein, wie bei der bereits zuvor genannten Zeichnung zum zweiten Kapitel sowie bei den Illustrationen zum 14. (Abb. 14) und zum 16. Kapitel (Abb. 16), in denen Klee zu bestehenden Arbeiten Teile hinzugefügt oder einzelne Teile verschiedener Zeichnungen zu einer neuen Einheit zusammengefügt hat.

---

[397] Boban 2002, 23.
[398] Vgl. ebd., 22f und 65ff.
[399] Ebd., 67.
[400] Moreau schuf insgesamt zehn ganzseitige Kupferstiche und 61 Holzstiche in Vignettenform.
[401] Klee 1988, Absatz Nr. 892.

Diese Praxis hatte zur Folge, dass trotz der Tatsache, dass es sich bei allen Illustrationen um Querformate handelt, diese doch ohne erkennbaren Rhythmus in ihren Maßen so stark variieren, dass von einer entsprechenden Konstanz kaum mehr die Rede sein kann. Relativ oft findet sich ein Querformat von etwa doppelter Breite, so unter anderem in den Illustrationen zu den Kapiteln 1 (Abb. 1), 8 (Abb. 8), 12 (Abb. 12), 15 (Abb. 15), 18 (Abb. 19), 20 (Abb. 21) und in der zweiten Illustration zu Kapitel 22 (Abb. 23). Nochmals merklich breiter ist das Format nur in einem einzigen Fall, und zwar in jenem der Illustration zum elften Kapitel (Abb. 11). Geringfügig höhere Formate finden sich hingegen unter anderem bei den Illustrationen zu den Kapiteln 7 (Abb. 7), 10 (Abb. 10), 16 (Abb. 16), 25 (Abb. 25). Wesentlich höher sind indes die Formate der Illustrationen zu den Kapiteln 19 (Abb. 20) und 30 (Abb. 26) sowie vor allem zu den Kapiteln 13 (Abb. 13) und 14 (Abb. 14) angelegt. Obgleich sie im Druck über die Hälfte des Blattes einnehmen, hat sich Klee hier dennoch nicht für eine ganzseitige Präsentation entschieden (Abb. 30).

Gerade im Blick auf die angestrebte Veröffentlichung und die für sie erforderliche Einheit des Zyklus machen sich neben dem wechselnden Format auch die differierenden Grade des Ausgedecktseins und der tiefenräumlichen Illusion störend bemerkbar (vgl. Abb. 28 und 29). Sie zwingen den Leser und Betrachter zu einer beständigen Umstellung seiner Wahrnehmung. Darüber hinaus zeigt sich die Heterogenität des Zyklus jedoch besonders in der konkreten Stilistik. So wird in einigen seiner Illustrationen eine Auseinandersetzung mit den Strömungen des Kubismus und des Futurismus beziehungsweise den ihnen zugrunde liegenden Prinzipien sichtbar. Bei insgesamt drei Beispielen aus dem Zyklus sind in der Forschung mit Recht wiederholt kubistische Einflüsse erkannt worden. Bei ihnen handelt es sich um die zweite Zeichnung zum 16. Kapitel (Abb. 17) sowie jene zu den Kapiteln 19 (Abb. 20) und 20 (Abb. 21). Boban ordnete sie einer eigenen stilistischen Gruppe zu und datierte sie gemäß ihrer Position im Oeuvre-Katalog in die fortgeschrittene erste Hälfte der Arbeit an den Illustrationen, also etwa in den Spätherbst oder Winter des Jahres 1911.[402] Diese Annahme entspricht auffallenden biografischen Koinzidenzen. So begegnete Klee etwa gegen Ende dieses Jahres über seine Bekanntschaft mit Kubin auch Kandinsky und dem engeren Kreis des *Blauen Reiter*, der von Mitte Dezember bis Anfang Januar in der *Galerie Tannhauser* ausstellte und ihn über die Bilder Robert Delaunays erstmals eingehender mit kubistischen Tendenzen in Berührung brachte.[403]

Von einer unmittelbar anschließenden künstlerischen Auseinandersetzung Klees mit dem Kubismus zeugt auch die Zeichnung *Jüngling mit Krallen*[404] (Abb. 50), die der Werknummer zufolge gegen Ende des Jahres 1911 entstanden sein dürfte und deren Figur gerade in ihrer

[402] Boban 2002, 67.
[403] Vgl. Glaesemer 1973, 185.
[404] Werknummer 1911/106.

Handhaltung eine Verwandtschaft zu den Figuren der *Candide*-Illustrationen aufweist.[405] Im Februar 1912 befanden sich auf der zweiten, nun der Grafik gewidmeten Ausstellung des *Blauen Reiter* in der Kunsthandlung von Hans Goltz in München neben den zahlreich vertretenen zeichnerischen Arbeiten Klees auch solche der beiden Begründer des Kubismus, Pablo Picassos und Georges Braques, über deren Präsenz bei *Goltz* Klee damals viel sagend in seinem Tagebuch notierte:

> Dieser Händler riskiert als „erster am Platz", in seinen Schaufenstern kubistische Kunst auszustellen, die von den Gaffern als typisch schwabingisch bezeichnet wird. Picasso Derain Braque als Schwabinger Freunderln, ein netter Gedanke![406]

Mitte des Jahres 1912 war bei Klee dagegen eine deutlich reserviertere und differenziertere Haltung zum Kubismus zu erkennen. So heißt es im August in seiner Rezension für die Zeitschrift *Die Alpen* zur Ausstellung des *Modernen Bundes* in Zürich:

> Auf landschaftlichem Gebiet hat der Kubismus wohl schon Genießer gefunden, während auf dem figürlichen die Lächerlichkeit scheints nicht zu vermeiden ist. Ich erwähne dies, einmal, weil ich selber gewisse Inkonsequenzen als störend empfunden habe, besonders aber, um daraus die Berechtigung des letzten Schrittes, der Weglassung des Gegenstandes, verständlich zu machen.[407]

Die erneute Abwendung Klees von kubistischen Tendenzen nach jenem kurzen Intermezzo könnte von hierher erklärbar sein. Zu deutlich erkannte er offensichtlich, dass der Kubismus letztlich auf den Verzicht einer Darstellung des konkreten Gegenstandes hinauslief und schien diesen Schritt damals – insbesondere während der Arbeit an den Illustrationen, in denen die menschliche Figur einen herausragenden Platz einnimmt – noch nicht mitvollziehen zu wollen. Auch Boban erkannte den Einfluss des Kubismus innerhalb der *Candide*-Illustrationen als vorübergehend.[408] Neben ihm kam in dieser Zeit jedoch noch ein weiterer wichtiger Impuls zum Tragen, jener der bereits erwähnten Futuristen, die seit 1909 beständig an Popularität gewannen und 1912 in einem Ausstellungsmarathon unter anderem über Paris, London, Berlin und Amsterdam auch bei der *Galerie Tannhauser* in München ausstellten. Klee berichtete von den Vorbereitungen zu dieser Ausstellung in seinem Tagebuch:

---

[405] Auch die „Scizze zu Candide" (Oeuvre-Katalog Nr. 1912/42) zeigt in ihrer Bildung der Figuren aus Rhomben starke kubistische Einflüsse.

[406] Klee 1988, Absatz Nr. 907. In einer Rezension dieser Ausstellung für *Die Alpen* schrieb Klee ganz ähnlich: „Dieser Buch- und Kunsthändler bewies den Mut, als erster in seinen Schaufenstern kubistische Kunst auszustellen, Kunst, die man hier noch vielfach für typisch schwabingisch hält (in der Schweiz wohl kaum kennt). Unter Kubismus versteht man die Bestrebungen, das Konstruktive der Formen ausdrucksvoll zu behandeln. Picasso, Derain, Braque, Delaunay heißen diese Schwabinger, die noch weniger wissen wo Schwabing liegt als meine Leser."(Klee 1976, 100).

[407] In *Die Alpen*, Heft 12, August 1912, 696-704, zit. nach: Klee 1976, 105.

[408] Dies ist anhand ihrer genannten Einteilung der Zeichnungen in verschiedene Gruppen und Entstehungsphasen erkennbar. (vgl. Boban 2002, 67).

> […]tags drauf konnte man den kleinen Herwarth Walden beim Hängen der Futuristen in der Galerie Tannhauser beobachten. […] Er liebt die Bilder aber auch gar nicht! Er riecht nur was dran mit seinem guten Riechorgan. Carrà, Boccioni und Severini sind gut, sehr gut, Russolo mehr typisch. „Die Bilder sind unverkäuflich, so berühmt sind sie, die Leute können gar nicht genug malen" sprach Herwarth zu mir. Ich hörte es.[409]

Leider gibt es keine Zeugnisse, die eine Begegnung Klees mit dem Futurismus schon während seiner Arbeit an den Illustrationen bezeugen. Dennoch ist eine solche nicht unwahrscheinlich, fanden sich doch bei einigen Künstlern des *Blauen Reiter* bereits zur Jahreswende 1911/12 Berührungspunkte etwa mit dem russischen Futurismus.[410] Zumindest scheint eine ihnen nahe stehende künstlerische Absicht auch bei Klee in dieser Zeit eine Rolle gespielt zu haben. So lassen seine Beschäftigung mit den Phasenfotografien von Eadweard Muybridge[411] (Abb. 98) und die durch sie bei ihm ausgelöste Frage nach der Visualisierung von Bewegung zu Beginn des Jahres 1911 zweifelsohne an vergleichbare Momente bei den Futuristen denken.[412] Für diesen frühen Zeitpunkt aber ist eine Berührung mit dem Futurismus noch nicht vorstellbar. Hier muss es sich um parallele Erscheinungen gehandelt haben, die aber, wie das Beispiel Muybridges zeigt, den gleichen Wurzeln entstammten. Auch Boban, die sich unter dem Stichwort „Bewegung" mit dieser aus ihrer Sicht zentralen gestalterischen Zielsetzung in den Illustrationen befasste, ging von keinem direkten Einfluss des Futurismus aus. Lediglich in ihrem Resümee erwähnte sie den Futurismus neben dem Kubismus und dem Dadaismus als eine Strömung, bei der, ähnlich wie bei Klee, die wechselseitige Durchdringung von bildender Kunst und Literatur zu beobachten gewesen sei.[413]

Bei Boban standen jedoch ebenfalls die drei genannten Illustrationen zum zwölften (Abb. 12), 15. (Abb. 15) und 18. Kapitel (Abb. 19) des *Candide* im Fokus der Untersuchungen zur Visualisierung von Bewegung bei Klee. Ähnlich wie Werkmeister führte sie dabei die Darstellung der reitenden Candide und Cacambo zum 15. Kapitel auf die Beschäftigung Klees mit den Fotoserien Muybridges kurz vor Beginn seiner Arbeit an den Illustrationen zurück.[414] Werkmeister zufolge könnten die damals entstandenen Zeichnungen (Abb. 44) von Klee bei den Illustrationen erneut aufgegriffen worden sein oder sogar unmittelbar als Vorarbeiten zu ihnen gedient haben.[415] Boban verweilte hingegen mehr bei der Untersuchung der beiden anderen Zeichnungen. Sie standen in keinem direkten Bezug zu den Fotografien Muybridges, sind aber, wie auch die in ihrem Zusammenhang geschaffenen Skizzen (Abb. 53 und 54) zeigen, ebenso Zeugnisse einer intensiven Beschäftigung Klees mit der Frage nach der Wiedergabe dynamischer Bewegungsabläufe und der Darstellung von Simultaneität. Bei Letzteren zeigt die

[409] Klee 1988, Absatz Nr. 914.
[410] Vgl. Glaesemer 1973, 184; Haftmann 1964, 162.
[411] Die Fotografien wurden Ende der 1870er Jahre aufgenommen und 1887 als Serie veröffentlicht.
[412] Vgl. Boban 2002, 71.
[413] Vgl. ebd., 82.
[414] Vgl. ebd. 76; Werkmeister 1981, 138.
[415] Vgl. ebd.

Beschränkung der Darstellung auf den jeweils zentralen Moment der Bewegung deutlich die von Boban beschriebene Zielsetzung. Verhältnismäßig treu finden sie sich in den endgültigen Fassungen der jeweiligen Illustrationen wieder, wobei ihr besonderer gestalterischer Akzent auch Auswirkungen auf die Bildkomposition hat.

So zeigt sich in den drei genannten Darstellungen eine stärkere Tendenz zum illusionistischen Bildraum, als im übrigen Zyklus. Dies liegt insofern nahe, als der in ihnen unternommene Versuch der Wiedergabe von Bewegung grundsätzlich ebenfalls auf eine Illusion realer Vorgänge zielte. Auf neue und andere Weise fand sich Klee in ihnen also, wie bereits 1906, herausgefordert, „direct vor der Natur bei [s]einem Stil zu verharren“[416]. Man könnte nun mit Aichele die neue, beeindruckende Lösung dieses Konflikts im Beispiel der Zeichnung zum zwölften Kapitel des *Candide* aus dem Zyklus heraushebend bewundern: „This drawing also stands apart because the quality of the line masterfully captures the incisiveness and verve that Klee so admired in Voltaire's style.“[417] Mit Rücksicht auf die Forderung nach einer Einheitlichkeit innerhalb des Illustrationszyklus stellte deren Sonderweg jedoch zunächst einen Verlust dar und fand nur in der Tatsache seine Rechtfertigung, dass Klee in ihm in einen wichtigen Dialog mit den Strömungen seiner Zeit trat und sich auch durch ihn der eigene Weg immer stärker herauszukristallisieren begann.

Neben den zuletzt besprochenen, innerhalb des Zyklus aufgrund der stärkeren äußeren Einflüsse eine Sonderstellung einnehmenden Zeichnungen brachte jedoch auch die direkte Auseinandersetzung mit dem Text unterschiedliche Früchte hervor. So tendieren manche der Arbeiten zu szenisch erzählerischer, mitunter sogar anekdotischer Formulierung, wie etwa die Illustrationen zu den Kapitel 7 (Abb. 7) und 17 (Abb. 18) sowie die zweite Illustration zum 22. Kapitel (Abb. 23). Sie betonen stärker das zweite der beiden anfangs vorgestellten Momente des „lustrare“ und des „illustrare“ innerhalb der klassischen Aufgabe der Illustration. Die höchst eigenständige Bildsprache Klees stand hier wie selbstverständlich im Dienst der Veranschaulichung des Textes ohne dabei ganz in dessen Abhängigkeit zu geraten. Sie wurde vom Text sowohl inspiriert als auch beruhigt und gelenkt. Andere Illustrationen wiederum tendieren mehr zu der von Klee als „psychische Improvisation“[418] bezeichneten, kalligrafischen Darstellungsweise, wie etwa die beiden Illustrationen zum vierten Kapitel (Abb. 3 und 4) oder jene zu den Kapiteln 13 (Abb. 13) und 14 (Abb. 14). Hier zeigt sich die Handschrift Klees in besonders freier Entfaltung und offenbart teils zarte, teils dramatische, oft aber auch skurrile oder groteske Züge. Schließlich findet sich auch eine Reihe von Zeichnungen, die sich vor den anderen durch ihr großzügiges und expressives Strichwerk auszeichnen, wie die Illustrationen zu den Kapiteln 10 (Abb. 10) und 25 (Abb. 25).

---

[416] Klee 1988, 756.

[417] Vgl. Aichele 2002, 27. Auch Franciscono nannte diese Illustration „one of Klee's most brillant drawings“, wobei er bedauernd hinzufügte: „But for the most part Klee keeps his exuberance in check, even in the later ones“ (Franciscono 1991, 132).

[418] Klee 1988, Absatz Nr. 842.

Ob aus diesen unterschiedlichen Tendenzen eine künstlerische Entwicklung innerhalb des Zyklus ablesbar ist, bleibt wegen der Unsicherheit über die genaue Entstehungsabfolge der einzelnen Zeichnungen weitgehend ungewiss. Dennoch ist eine Entwicklung als solche anzunehmen, da Klee immerhin über ein Jahr an den Illustrationen arbeitete – eine Zeit, über die er selbst später resümierte, er habe in ihr „sein eigentliches Ich" wiedergefunden. Glaesemer schrieb dazu in seiner umfangreichen Monografie über die Handzeichnungen Klees:

> Bei einem Vergleich der ersten Candide-Zeichnungen von 1911 mit den letzten Blättern der Folge aus dem Jahr 1912 zeichnet sich ein deutlicher Stilwandel ab. Sicher hatten einzelne Kompositionen Klee zu Anfang besondere Schwierigkeiten gemacht, so dass ihre Zeichenweise „bohrend" wirkt. Die späteren Illustrationen sind lockerer gezeichnet, die Figuren befreien sich aus einer gewissen Starrheit, die Flächen zwischen ihnen wirken nicht mehr so leer.[419]

Bei einem genaueren Blick auf die von Glaesemer genannten Arbeiten verwundert seine Aussage allerdings, weist doch die außergewöhnlich flüssige und sichere Komposition der Zeichnung zum achten Kapitel (Abb. 8) – dem Oeuvre-Katalog zufolge die erste Zeichnung des endgültigen Zyklus – im Gegenteil eine deutlich geringere Starrheit der Figuren, eine lockerere Ausführung und weniger leere Freiflächen auf. Dies gilt auch für die der Werknummer zufolge unmittelbar folgende Illustration zum zehnten Kapitel des Romans. Ein Stilwandel, wie ihn Glaesemer beschrieb, ist zwar grundsätzlich anzunehmen, in den von ihm angeführten Zeichnungen jedoch nicht nachzuweisen. Seine Charakterisierung als „bohrend"[420] trifft indes bei einer ganzen Reihe von Zeichnungen und wohl auch für die heterogene Erscheinung des Zyklus insgesamt zu. Hier wird der über weite Strecken äußerst mühsame Schaffensprozess erkennbar, von dem Klee noch in den späten 1920er Jahren an Paul Eluard im bereits zitierten Brief berichtete.[421]

Boban ordnete die unterschiedlichen stilistischen Tendenzen insgesamt vier Gruppen zu und begründete deren Differenzen mit der Annahme, dass Klee die „Arbeiten immer wieder beiseite" gelegt habe, um sich „mit anderen künstlerischen Projekten zu beschäftigen"[422]. Wenngleich ihre jeweiligen Zuordnungen bis auf die bereits erwähnten Arbeiten mit kubistischen Tendenzen oft willkürlich scheinen, ist doch ihre Begründung für die Differenzen aufgrund der verhältnismäßig langen Beschäftigung Klees mit den Illustrationen plausibel. Folgt man allerdings der Reihenfolge der Zeichnungen im Oeuvre-Katalog, ergeben sich deutlich mehr Brüche in der Entwicklung mit entsprechend kleineren Gruppen von jeweils zwei oder drei Zeichnungen, die deutliche Verwandtschaften im Stil aufweisen. So spricht der feine,

---

[419] Glaesemer 1973, 184.
[420] Ursprünglich entstammte diese Bezeichnung einem Bild, das Klee zur Beschreibung seiner Arbeit an den *Inventionen* im Juni 1904 in seinem Tagebuch diente. So schrieb er damals, er habe hier „in hartem Gestein gebohrt" (Klee 1988, Absatz Nr. 568).
[421] Siehe: Kapitel 4.2.2.
[422] Ebd., 22.

erzählerisch pedantische Strich bei der ersten Illustration zum 16. (Abb. 16) und jener zum siebten Kapitel (Abb. 7) des *Candide* wie deren aufeinander folgende Nummern im Oeuvre-Katalog für einen etwa gleichen Entstehungszeitraum.[423] Ebenso zeigen sich stilistische Übereinstimmungen zwischen den Zeichnungen zu den Kapiteln 1 (Abb. 1), 15 (Abb. 15) und 18 (Abb. 19) sowie zwischen jenen der Kapitel 2 (Abb. 2) und 25 (Abb. 25), die im Oeuvre-Katalog ebenfalls nahe beieinander liegen.[424] Schließlich lassen sich auch Parallelen bei den Zeichnungen zu den Kapitel 17 (Abb. 18) und 24 (Abb. 24) sowie bei jenen zu den Kapiteln 11 (Abb. 11) und 14 (Abb. 14) finden.[425]

Aber auch innerhalb der einzelnen, hier vorsichtig angedeuteten Gruppen gibt es immer wieder kleinere und größere stilistische Brüche. Da manche der Gruppen zudem über diese Brüche hinweg untereinander oder zu einzelnen Blättern an anderer Stelle Ähnlichkeiten aufweisen, bestätigen sie erneut Vermutungen über eine von den Angaben im Oeuvre-Katalog teilweise abweichende Entstehungsabfolge. Derartige Querverbindungen zeigen sich unter anderem zwischen der Illustration zum zehnten Kapitel (Abb. 10) sowie jenen zu den Kapiteln 2 (Abb. 2) und 25 (Abb. 25) oder zwischen der ersten Illustration zum 16. (Abb. 16) und jener zum 17. Kapitel (Abb. 18). Gelegentlich finden sich sogar zwei Stile in ein und derselben Zeichnung wieder, wenn Klee, wie bei der eben genannten Illustration zum zweiten Kapitel (Abb. 2), eine frühere Arbeit mit einer späteren montiert hat. Hier entspricht die Figur des Candide weniger jener der beiden ihr gegenüber stehenden Bulgaren, als jener des Candide in der Zeichnung zum letzten Kapitel (Abb. 26), die jedoch dem Oeuvre-Katalog zufolge erst Anfang 1912 und damit deutlich später entstanden ist.[426]

Gerade die Tatsache einer solchen Verknüpfung ist aber paradigmatisch für den gesamten Zyklus. Klees Aufmerksamkeit galt hier offenbar eher einer dem konkreten Inhalt oder dem von ihm ausgehenden künstlerischen Anstoß verpflichteten Formfindung im Einzelnen, als der Forderung nach einem harmonischen Ganzen, dem er lediglich durch die Beibehaltung bestimmter körperlicher Konstitutionen seiner den Hauptgegenstand der Illustrationen bildenden Figuren und ihrer Attribute Rechnung trug. Dies dürfte Resultat einer bedingungslosen künstlerischen Suche gewesen sein, die zwar aus dem unmittelbaren Dialog mit dem Text entsprang, aber eben immer neue, individuelle Früchte hervorbrachte. So ist es auch zu erklären, dass manche Zeichnungen, wie jene zum Kapitel 13 (Abb. 13), in ihrer extremen Übersteigerung bestimmter Spezifika stilistisch kaum mehr einer zweiten Illustration des Zyklus zuzuordnen sind.

Bei einer derart komplexen Entstehungsgeschichte mit vielfachen Bezügen und Rückbezügen lässt sich über die von Klee durch die Werknummern gegebenenen Hinweise hinaus eine

[423] Oeuvre-Katalog Nr. 1911/64 und 65.
[424] Oeuvre-Katalog Nr. 1911/77, 78, 80 sowie Nr. 1911/82 und 83.
[425] Oeuvre-Katalog Nr. 1911/87 und 88 sowie Nr. 1912/8 und 9.
[426] Oeuvre-Katalog Nr. 1912/12.

genaue chronologische Entstehungsabfolge der Illustrationen kaum mehr rekonstruieren. Daher ist es angebrachter, in diesem Zusammenhang von gewissen Tendenzen anstatt von faktischen Entwicklungen zu sprechen. Für eine klare, nicht mehr hintergehbare Entwicklung scheint die künstlerische Persönlichkeit Klees in diesen Jahren noch zu fragil und zugleich zu empfänglich für neue oder erneut aufkommende Einflüsse gewesen zu sein. Eine Tendenz aber, von der auch im Hinblick auf die nachfolgende Entwicklung dennoch gesprochen werden kann, ist die von Boban beobachtete zunehmende „Ausbildung einer sparsam-bestimmteren Linienführung sowie einer Schematisierung der Figuren“[427]. In der Zeichnung zum 13. Kapitel, die von Klee als letzte in den Oeuvre-Katalog aufgenommen worden ist, findet sie ihr anschaulichstes Beispiel. Doch weist diese Zeichnung in ihrer Radikalität bereits über den Zyklus hinaus auf die Werke der nachfolgenden Schaffensphase, in der die hier erkannte Tendenz fortgeführt wurde und in besonders prägnanter Weise zum Tragen kam.[428]

4.3. Zur stilistischen Entsprechung zwischen Klee und Voltaire

Bei der Zusammenführung der im vorausgegangenen Kapitel vorgestellten, unterschiedlichen Einflüsse dürfte letztlich der Text in seiner inhaltlichen Aussage und sprachlichen Form das entscheidend Verbindende gewesen sein. Allein das über den Anfang des Arbeitstextes geschriebene Zitat aus dem dritten Kapitel des *Candide* macht dies deutlich: „un être a deux pieds sans plumes, qui avait une âme“[429]. Hier liegt vor allen weiteren, zweifelsohne ernst zu nehmenden Quellen der Schlüssel zu jenem ungewöhnlichen Figurenstil, der die Illustrationen in erster Linie bestimmt. Er wird zumindest Ausgangs- und Endpunkt für Klees Suche nach einem adäquaten Stil gewesen sein. So sah Lang in den oft skurrilen, grotesken Figuren Klees eine „zeichnerische Allegorie“[430] für die von Klemperer als „Pechvogel-Marionetten“[431] charakterisierten Helden Voltaires. Auch Boban hat anhand von Untersuchungen zur Entstehung der Illustration zum 15. Kapitel (Abb. 15) überzeugend dargelegt, dass bei aller Bedeutung externer Einflüsse dem Text selbst und seiner besonderen Sprache bei der Stilfindung Klees eine vorrangige und konstitutive Bedeutung zukam.[432] Indem Klee bei seiner Gestaltung der Illustrationen, wie nicht zuletzt aus den zahlreichen Eintragungen in seinem Arbeitsbuch ersichtlich wurde, eine wirkliche Zwiesprache mit dem Text hielt, kam er ihm auf eine bis dahin unerreichte Weise nah.

---

[427] Boban 2002, 67.
[428] Als Beispiel für diese Entwicklung sei hier die Zeichnung „Mystische Scene“ von 1912 (Abb. 77) genannt.
[429] Voltaire 2004, 14.
[430] Lang 1993, 50.
[431] Klemperer 1959, XXXVI.
[432] Vgl. Boban 2002, 77.

In seinen Illustrationen erkannte Boban daher jenen von Sareil reklamierten Versuch, den Roman Voltaires auf kongeniale Weise bildnerisch zu fassen.[433] Allerdings betonte sie dabei, dass Klee dem Roman gerade dadurch gerecht geworden sei, dass er ihn, im Gegensatz zur Forderung Sareils, nicht nach eigenen Maßgaben neu geschaffen, sondern so treu wie möglich reproduziert habe: „Er übertrug gleichermaßen formale wie auch inhaltliche Vorgaben des Textes auf seine Bilder und wurde nur dort schöpferisch, wo die sprachliche Vorlage eine direkte Übernahme mit bildnerischen Mitteln nicht erlaubte."[434] Wenngleich in dieser Ansicht manches Richtige liegt, scheint sie in ihrer Konsequenz doch überzogen. Immerhin setzt eine ‚Reproduktion' des Textes in dem hier verstandenen Sinne einen nicht minder kreativen und schöpferischen Geist voraus. Grohmann schrieb dagegen in seiner Monografie zum Zeichner Klee über die Illustrationen: „Wort und Bild haben nicht mehr miteinander zu tun als Wort und Ton in den etwa zeitgleichen Stefan-George-Liedern Schönbergs."[435] Und auch Marilene Pasquali sprach in ihrem Artikel über Klee und die Buchkunst von den Illustrationen als „specchio infedele, ma credibile del testo di riferimento"[436].

Mit Grohmann und Pasquali verband Boban jedoch die Überzeugung, dass Klee in seinen Illustrationen auch die Sprache des Romans stilistisch aufnahm. Gerade diese Tatsache aber, dass er nicht allein dem Inhalt des Romans, sondern auch der knappen, ironischen Sprache Voltaires und ihrem zügigen, eleganten Fortschreiten – kurz: dem besonderen „Esprit" des Romans – gerecht zu werden versuchte, unterscheidet nach Boban die Illustrationen Klees grundlegend von jenen seiner Vorgänger.[437] Auch Haxthausen nannte die Illustrationen wegen ihres Geistes „excellent visual counterparts to Voltaire's text"[438]. Schon ein Blick in die entsprechenden Tagebucheinträge Klees aus dieser Zeit hat deutlich gemacht, dass für ihn die besondere Sprache Voltaires bei der Wahl des Romans zur Illustration letztlich ausschlaggebend gewesen ist. So war es nicht zuerst die „Unzahl an Illustrationsanreizen"[439], die Klee auch bei anderen Romanen, wie dem von Sonderegger vorgeschlagenen *Sentimental Journey* von Sterne finden konnte, sondern „ein Höheres": der „überragende Geist"[440] und der „kostbar-sparsam-treffende Ausdruck der Sprache des Franzosen"[441], die auf Klee eine entscheidende Anziehungskraft ausübten.

---

[433] Siehe: Kapitel 2.1.3.
[434] Boban 2002, 43. Boban sah in der gezielten Vermeidung „medienbedingter Textüberschreitungen" bei Klee die besondere Textnähe im Vergleich zu seinen Vorgängern (ebd., 37).
[435] Grohmann 1959, 19.
[436] Pasquali, Marilena, *Klee e l'editoria d'arte: volumi illustrati e riviste*, in: Pasquali, Marilena (Hrsg.), *Paul Klee. Figura e metamorfosi*, Kat. Ausst. Bologna *Museo Morandi*, 25.11.2000-04.03.2001, Bologna 2000, 231.
[437] Vgl. Boban 2002, 43.
[438] Haxthausen 1981, 341.
[439] Klee 1988, Absatz Nr. 865.
[440] Ebd., 571.
[441] Ebd., Absatz Nr. 865.

Schon in diesen Aussagen erwies sich Klees untrüglicher Sinn für das Besondere des Romans. So wurde bereits an anderer Stelle festgestellt, dass es nicht in erster Linie die Tiefe und Neuartigkeit der in ihm dargelegten Gedanken, sondern vor allem die knappe und klare, mit Ironie und bissiger Satire gewürzte Sprache war, die Voltaires *Candide* zu seiner die Epochen überdauernden Berühmtheit verhalf. Wenn Klee nun in seinem Tagebuch an anderer Stelle vom Autor des *Candide* als „Vater Voltaire“[442] schrieb, so darf ohne Zweifel die Vermutung aufgestellt werden, dass er gerade in Bezug auf dessen besondere Sprache eine geistige Verwandtschaft zwischen sich und dem Franzosen erkannte. Vielleicht war es auch der beiden gemeinsame Hang zur Satire, in der eine grundlegende Skepsis und fundamentaler Ernst mit leichter, geistvoller Ironie verschmolzen, der Klee mit dem Franzosen verband.

Bei Voltaire führte die gezielte Gegenüberstellung von Pathos und Banalem in den Stilmitteln von Hyperbel und Accumulatio sowie Antiphrasis und Bathos zu einer ironischen Distanz und verhinderte eine direkte Identifikation sowohl des Autors als auch des Lesers mit den Figuren des Romans. In derselben Funktion standen die von Voltaire verwendeten parodistischen Elemente: sei es bei der Aufnahme und Verspottung gesellschaftlicher Konventionen oder bei seinem spielerischen Umgang mit den Grenzen einzelner literarischer Gattungen. Bei Klee fanden sich auf bildnerischer Ebene diesbezüglich gewisse Äquivalenzen. So erzeugte die starke Minderung der Körperlichkeit bis zur einfachen Linie in Verbindung mit der gesteigerten Gestik bei den Figuren eine ähnliche, ins oft zitierte Groteske[443] oder Burleske[444] gehende Spannung zwischen überzogenem Pathos auf der einen und kompromissloser spöttischer Demaskierung der Realität als Schein auf der anderen Seite.[445] Zudem bewirkte ihre oft befremdlich groteske Hässlichkeit einen zusätzlichen Abstand und ließ einen Blick hinter die Kulissen des schönen Scheins werfen.[446] Letzteres erreichte Klee allerdings nicht allein durch die Kombination von starker Gestik und fadenhaft dünner Bildung der Körper, sondern auch durch die zwischen „festlinearen Grenzen“ und deren mitunter völliger Auflösung oszillierende Strichführung.[447]

---

[442] Ebd., Absatz Nr. 897.

[443] Vgl. Lang 1993, 50; Franciscono 1991, 132; Huggler 1969, 36; Haxthausen 1981, 330. Auch Klee selbst empfand offenbar, wie die Eintragungen in seinem Arbeitsbuch bezeugen, manche der Situationen als grotesk. Hier sei auf die entsprechenden Untersuchungen im Kapitel 3.2.2. verwiesen.

[444] Vgl. Geelhaar 1975 (1), 23; Haxthausen 1981, 341.

[445] Glaesemer sah hierin das zentrale Charakteristikum der Kleeschen Illustrationen: „Alle früheren Illustratoren des *Candide*, Daniel Chodowiecki, Jean-Michel Moreau oder Gustave Staal, waren der Versuchung erlegen, die Handlung, ihrer Vorstellung entsprechend, mit realistischen Details auszuschmücken. Sie hatten damit Voltaires Absicht, die Realität als Schein zu demaskieren, geradezu entgegengearbeitet. Erst in Klee fand die hintergründige Dichtung einen kongenialen Illustrator.“ (Glaesemer 1973, 180).

[446] Dabei ist die oft betonte Hässlichkeit der Figuren nicht in einer harmonischen Bildästhetik aufgehoben, wie Klee es noch Ende 1905 in sein Tagebuch schrieb: „Die Schönheit, die von der Kunst vielleicht nicht zu trennen ist, bezieht sich doch nicht auf den Gegenstand, sondern auf die bildnerische Darstellung. So und nicht anders überwindet die Kunst das Hässliche, ohne ihm aus dem Weg zu gehen.“ (Klee 1988, Absatz Nr. 733).

[447] In dieser Auflösung ist mitunter auch eine „Karikatur“ der Linie als solche zu sehen.

Während Aichele in ihr ein Äquivalent zu Voltaires „satirical punch“[448] erkannte, heißt es bei Carola Giedion-Welcker über sie:

> Der Strich wurde allein durch seine Bewegtheit und Rhythmik zur geistigen Aussage. Im Sinne subtilster Interpretation Voltaires […] wurde Klee durch Witz und Geistesschärfe im visuellen Ausdruck sein Verbündeter und Vermittler.[449]

Auch bei Franciscono ist diesbezüglich zu lesen: […] of all the illustrations to Candide ever made, these perhaps come closest to capturing the comedy, but also the swiftness and timelessness of Voltaire's text.[450]

Jener fragmentarische, nie wirklich zur Ruhe kommende Strich könnte zudem als Äquivalent für die bei Franciscono erwähnte besondere Kürze und das Tempo des Voltairischen Erzählstils verstanden werden. So entspricht er zum einen den kleinen, stark gedrängten Episoden seiner Romane, zum anderen aber auch deren kurzen, elementaren Sätzen, bei denen er konsequent auf alle bindenden, den Lesefluss zwar erleichternden, aber auch verlangsamenden Konjunktionen und Nebensätze verzichtete: „Mit den einzelnen Linienzügen, die, wie die Worte Bausteine des Satzes, Bausteine des Bildgefüges sind, ahmte [Klee] die Dynamik des Textes nach.“[451] Und ebenso wie bei den einzelnen Episoden im *Candide* „kaum eine geschlossene Szene“ entworfen wird, bleiben auch bei Klee die verschiedenen Schauplätze der Handlung oft eigenartig leer. Dem radikalen Verzicht Voltaires auf nicht wesentlich zur Handlung gehörendes erzählerisches Beiwerk,[452] entspricht bei den Illustrationen Klees die bewusste und beinah ausschließliche Konzentration auf die menschliche Figur. Der Raum, in dem sie sich jeweils bewegt, wird kaum zum Gegenstand der Darstellung. Nur wenige skizzenhafte Angaben lassen an die Requisiten eines Theaters denken und geben ihrem Betrachter, wie der Text Voltaires selbst, einen äußerst notdürftigen und keinesfalls illusionistischen Eindruck der jeweiligen Umgebung: Staffagen, die im schnellen Tempo der Erzählung am Leser vorüberziehen, ohne ihm wirklich je gegenwärtig zu sein. Glaesemer sprach in ihrem Zusammenhang treffend von „Karikaturen“ und verwies auf ihre Verwandtschaft zu Klees 1910 entstandener Zeichnung *Karikatur eines Möbels* (Abb. 64):

> Die Szenerie bleibt leer, es sei denn, dass einzelne Versatzstücke, das Sofa, ein Vorhang, der fallende Wandschirm oder ein gedeckter Tisch, als „Karikaturen“ von Möbeln die notwendigste Situation verdeutlichen.[453]

Manchmal beleben aber auch kleine Details voll spielerischer Ironie die Illustrationen, wie im 18. Kapitel die skizzenhafte Andeutung zwitschernder Vögel auf dem Dach des Wagens, in

[448] Aichele 2002, 29.
[449] Giedion-Welcker 1961, 35ff.
[450] Franciscono 1991, 132.
[451] Boban 2002, 31.
[452] Vgl. ebd., 30.
[453] Glaesemer 1973, 180. Glaesemers Vergleich erinnert auch an die von Klee als „Karikaturen“ bezeichneten, 1902 von ihm in Paris gesehenen Aktskizzen Rodins.

welchem Candide und Cacambo, von sechs Hammeln gezogen, zum König des Landes Eldorado fahren (Abb. 19). Ihre Darstellung ging nicht auf Voltaire zurück, sondern war eine freie Erfindung des Malers, in welcher seine besondere und später für ihn so typische Art von Humor aufblitzte. Sie haben etwas von den erwähnten Randzeichnungen seiner Briefe (Abb. 66). Auch die sparsame, durch oft winzige, wenngleich zuverlässig wiederkehrende Attribute oder durch bestimmte Gebärden vorgenommene Charakterisierung der Figuren bei Klee kann als das zeichnerische Äquivalent für die knappe, aber prägnante Beschreibung der Wesenszüge einzelner Figuren bei Voltaire angesehen werden.[454] Sie sind nicht mehr als das, was es notwendigerweise braucht, um die Helden der Handlung als lebendige Wesen erlebbar zu machen. Und so kommt der Beschreibung der Figuren Voltaires als „Gestelle der Handlungen“[455] die bildliche Entsprechung bei Klee als „Mindestidentitäten“[456] äußerst nahe. Wie seltsam hastende, entmaterialisierte Schemen werden sie von Erlebnis zu Erlebnis gejagt, wie „flüchtige Gebilde“[457], die in ihrer „wehenden, huschenden Beweglichkeit“ Bildern aus „spielenden Schatten“[458] gleichen.

Dennoch findet sich in den Figuren, so reduziert sie in ihrer Körperlichkeit auch sein und so unwirklich sie damit scheinen mögen, eine Voltaire fremde metaphysische Schwere.[459] Der folgenden Behauptung Tuckers kann deswegen nur bedingt zugestimmt werden:

> Yet the drawings are more than just a droll kind of ornament to the text; there is a kind of wit in them which is characteristic of Klee's line drawings in general and which here is the artist's response to the irony of the author.[460]

Voltaire war bei aller berührenden Tragik der geschilderten Ereignisse und der trotz aller Drastik oft liebenswerten, Sympathie erzeugenden Beschreibung der Hauptheldеn stets um ironische Distanz bemüht.[461] Sie kann als das Hauptmerkmal seiner Satire angesehen werden. Tucker beschrieb sie an anderer Stelle treffend als „a distancing from events which are otherwise so gruesome as to become grotesque”[462]. Die große Bedeutung dieser Art von Satire bei Voltaire kann dabei auch als Spiegel der Zeit angesehen werden, die stark von Konventionen und deren fortwährender Reflexion geprägt war und damit künstlerische Mittel wie die Parodie geradezu heraufbeschwörte. Bezeichnend hierfür scheint die interessante Feststellung Robert Andersons, dass

---

[454] Vgl. Boban 2002, 20.
[455] Huggler 1969, 37.
[456] Meister 1999, 285.
[457] Haftmann 1950, 35.
[458] Haftmann 1964, 160
[459] Vgl. Glaesemer 1973, 181.
[460] Tucker 1993, 31.
[461] Boban sprach von der “prinzipiell reduktionistisch-distanzierten” Erzählweise Voltaires (Boban 2002, 30) und betonte die „neutrale Warte“, durch die sich sowohl Klee als auch Voltaire auszeichneten (ebd., 29). Auch Haxthausen charakterisierte die Sprache Voltaires als „a lean, witty and ironic narrativ style completely devoid of pathos and ponderous moralizing“ (Haxthausen 1981, 327).
[462] Tucker 1993, 31.

> […]für den Sprachgebrauch des 17. und 18. Jahrhunderts die Gefühlstöne des Gefälligen und des Komisch-Lächerlichen durchweg die herrschenden Bedeutungselemente im Vorstellungskomplex des Wortes[…][463]

gewesen seien. Für Klee galt in gewissem Sinn das Gegenteil. Seine Zeit war durch die radikale Ablehnung jedweder überkommener Konventionen zugunsten einer neuen, von existenziellen Fragen beschwerten Innerlichkeit bestimmt. Dies spiegelt sich auch in den Illustrationen wieder.[464] Bei einigen ihrer Figuren kommt in der Übersteigerung der äußeren Erscheinung[465] und Gebärde oder in der bisweilen spöttischen Andeutung barock historisierender Kleidung und Haartracht zwar ein an Voltaire erinnerndes parodistisches Moment zum Tragen.[466] Selbst die reduzierte Körperlichkeit und der nervöse Strich scheinen davor zu warnen, die Figuren als real zu verstehen. Insgesamt aber scheint ihrem Schöpfer dennoch jene selbstverständliche Distanz zu fehlen, wie sie etwa das für Voltaire und Klee als Inspiration dienende Marionettentheater kennt, wo „der Spieler von seiner Figur entfernt ist – und dem Spiel, das er hervorbringt, selbst zuschauen kann“[467].

Bei Klee ist das hervorgebrachte Bild sowohl Ausdruck der Textvorlage als auch der eigenen, subjektiven Empfindung. Selten wurde die innerbildliche Wirklichkeit als eigene Entität von Klee mit ironischem Abstand erneut reflektiert. Diese Beobachtung gilt – wie auch aus dem Phänomen der Heterogenität deutlich wird – nicht allein für die einzelne Illustration, sondern auch für den Zyklus als Ganzen. Trotz der genannten Elemente des Komischen, Grotesken und Burlesken sind die Zeichnungen in ihrer Gesamtheit doch durch eine metaphysische Schwere und Empfindungstiefe gekennzeichnet, mit denen sie in die Nähe des jungen Expressionismus zu bringen sind.[468] In Letzterem aber scheint die von Voltaire bewusst konterkarierte Empathie zentral angestrebtes Ziel. Wenn Franciscono nun in Bezug auf Klees Illustrationen schrieb: „What they chiefly miss are the vivid physical contrast between delight and pain, beauty and ugliness, upon which Voltaire’s satire moves“, so dürfte hiermit die in jener Spannung innewohnende Ironie und Distanz gemeint gewesen sein, die er bei Klee, dessen satirische Neigung er keineswegs grundlegend in Frage stellte,[469] in diesem Fall doch vermisste.

---

[463] Robert Anderson, *Beiträge zur Geschichte des Wortes „Grotesk“*, Phil.Diss., Ohio State University 1958, 149, zit. nach: Kort, Pamela, *Grotesk: Eine andere Moderne*, in: Kort, Pamela (Hrsg.), *Grotesk. 130 Jahr Kunst der Frechheit*. Kat. Ausst. *Schirn Kunsthalle Frankfurt*, 27.03.-09.06.2003, Frankfurt 2003, 20.

[464] Hierfür würde auch die von Boban in Bezug auf Klee angenommene „Selbstidentifikation mit dem Protagonisten“ sprechen. (Boban 2002, 55).

[465] Boban sah in der „Überzeichnung der Hässlichkeit der Alten“ karikaturistische Züge (ebd., 30).

[466] Grohmann behauptete im Gegenteil, Klee habe „die Dichtung nur an der obersten Grenze berührt, an der Grenze der geistesverwandten Parodie“ (Grohmann 1959, 19).

[467] Marceau 1957, 8.

[468] Vgl. Huggler 1969, 38. Haxthausen schrieb dagegen, Klee habe keine „consolation in Expressionist Pathos“ gesucht (Haxthausen 1981, 327).

[469] Vielmehr sprach er von „some regret, that in subordinating his satirical bent to Voltaire’s, Klee lost something of his own richness” (Franciscono 1991, 132).

Möglicherweise gründete die hier beobachtete Differenz zu Voltaire jedoch auch in der von Klee dem Roman entnommenen und ihm fortan als Leitmotiv für die Illustrationen dienenden Charakterisierung Candides im dritten Kapitel, in dem Voltaire seinen Protagonisten unter Hunger und Not nach durchstandenen Kriegswirren als „un être a deux pieds sans plumes, qui avait une âme“[470] beschrieb. Bei Voltaire hatte dieser Satz metaphorische Bedeutung. Er war in erster Linie Ausdruck des erbärmlichen Zustandes seines Protagonisten zu einem bestimmten Zeitpunkt der Handlung.[471] Sein Gewicht lag auf „sans plumes“, nicht auf „qui avait une âme“. So blieben Candide und die übrigen Figuren bei ihm auch letztlich

> [...] die längste Zeit ganz offenkundig keine beseelten Wesen, an denen man Herzensanteil nimmt, sondern Marionetten, deren drollige Bewegungen im Leiden und Sterben nicht anders als im heiteren Genießen allein den Intellekt unterhalten.[472]

Klee hingegen verstand die Beschreibung offenbar ontologisch und gab seinen schmalen Figuren tatsächlich eine „Seele“, welche an die wie auch immer disponierte Empathie ihres Schöpfers und Betrachters appelliert. Auch in ihrer reduzierten Körperlichkeit und äußerst lebendigen Gestik wurde die metaphorische Charakterisierung Voltaires bei Klee oft nahezu wörtlich und daher auch mit einem neuen Ernst realisiert.

4.4. Der Zeichner als Linkshänder – ein Phänomen von Einfluss?

In der 1960 erschienenen, von seinem Sohn Felix geschriebenen Biografie Paul Klees ist den dort zitierten Kindheitserinnerungen der inzwischen hoch betagten Schwester Klees, Mathilde, zu entnehmen, dass Klee Linkshänder gewesen ist. So erinnerte sich die Schwester dort:

> Schon vor dem schulpflichtigen Alter war Zeichnen Pauls größte Leidenschaft; die Großmama, deren einer Bruder ein sehr talentierter Kunstmaler war, hat Paul viel vorgezeichnet. Mein Bruder war übrigens Linkshänder, außer mit der Feder schreiben, hat er alles links gemacht. Eine Tante war der Ansicht, daß man ihm das „Linkshantieren austreiben sollte“, Tausend, da fuhr aber die Großmama auf: „Nichts da, das Kind braucht die Hand, die es nach seinem Gefühl besser brauchen kann.“[473]

Im weiteren Verlauf der Biografie findet diese Erinnerung auch in der Aussage des Sohnes eine Bestätigung, wenn er aus eigenem Erleben schrieb:

---

[470] Voltaire 2004, 14.
[471] So wie etwa Voltaire zu Beginn des dritten Kapitels von den Gestalten Candides und Pangloss' bei ihrem Wiedersehen in Holland von „miserables“ schrieb (Voltaire 2004, 15) und dies Ilse Lehmann metaphorisch mit „arme Teufel“ übersetzte (Voltaire 1992, 22).
[472] Klemperer 1959, XXXI.
[473] Felix Klee 1970, 34f.

> Alle Bilder malte und zeichnete er mit der linken Hand; auch wenn er einen Nagel einschlug der die Bilderleisten montierte, nahm er den Hammer in die Linke. Nur geschrieben hat er mit der Rechten; dafür konnte er mit der Linken fließend und korrekt in der Spiegelschrift schreiben.[474]

Auch etliche Fotografien bezeugen die Linkshändigkeit Klees. So finden sich noch im selben Buch zwei Aufnahmen, auf welchen er mit der linken Hand einmal zeichnend (Abb. 91)[475] und einmal malend (Abb. 92)[476] gezeigt ist, wobei dies im ersten Fall in so herausgehobener Weise geschieht, dass man vermuten möchte, Klee habe diese Tatsache bewusst fotografisch festhalten wollen. Dennoch wurde in der Literatur bislang nur wenig auf seine Linkshändigkeit eingegangen. Neben Felix Klee erwähnte auch Jürgen Glaesemer sie zu Anfang seiner Monografie über die Handzeichnungen und erläuterte sie anhand des Bildes einer *Uhr mit römischen Zahlen*[477] – einer Kinderzeichnung, die der Künstler selbst um 1911 in den im Entstehen begriffenen Oeuvre-Katalog aufgenommen hatte:

> Mit zuversichtlich kräftigem Strich beginnt er die Zahlenreihe auf der rechten Seite und führt sie am Rand des Ziffernblattes entlang nach rechts fort. Als geborener Linkshänder, der mit der Rechten schreiben lernt, sich jedoch die selbstverständliche Freiheit nimmt, auch weiterhin mit der Linken zu zeichnen, gestaltet er das Angelernte nach seinen eigenen Bedingungen. Er verkehrt nicht nur die Richtung des Uhrzeigers, sondern setzt auch noch die römischen Ziffern konsequent in seine spiegelschriftliche, linkshändige Schreibweise um. Der innere Motus der zeichnenden Hand triumphiert über die Logik des Erlernten.[478]

Abgesehen von der feinen Beobachtung der inhaltlichen Implikationen der Linkshändigkeit in der spiegelschriftlichen Schreibweise der römischen Zahlen wies Glaesemer dabei im letzten Satz des angeführten Zitats auch auf die Bedeutung der ausübenden Hand vor der Logik des Kopfes hin. Doch zielte er damit weniger auf das Phänomen der Linkshändigkeit als auf dasjenige einer allgemein mehr hand- als kopfgesteuerten Kunst, wie Klee es selbst in einem in diesem Zusammenhang zitierten Tagebucheintrag von 1906 prägnant formulierte: „Die geübte Hand weiss es oft viel besser als der Kopf.“[479] Im weiteren Verlauf von Glaesemers umfangreichem Werk findet die Linkshändigkeit sowie deren Bedeutung für die Ausbildung eines persönlichen Stils bei Klee jedoch keine nochmalige Erwähnung. Auch in anderer

[474] Ebd., 70.
[475] Ebd., 125.
[476] Ebd., 227.
[477] Kat. 1884, 16.
[478] Glaesemer 1973, 12 (auch Werkmeister erwähnte die Darstellung der Uhr und die darin zum Ausdruck kommende Linkshändigkeit Klees im Zusammenhang seiner Untersuchungen über *Klees „kindliche“ Kunst* (vgl. Werkmeister 1981, 128). Von Marianne L. Teuber wurde die Linkshändigkeit Klees im Zusammenhang einer Fotografie erwähnt, die den mit der linken Hand malenden Klee darstellt (vgl. Teuber, Marianne L., *Blue night by Paul Klee*, in : Arnheim, Rudolf [Hrsg.], *Vision and artifact*, New York 1976, 148, Anm. 3).
[479] Klee 1988, Absatz Nr. 760 (Klees Aussage erinnert zugleich an einen Satz Georg Wilhelm Friedrich Hegels aus seinen Vorlesungen über Ästhetik, in dem es heißt, das Wunder der Handzeichnung bestehe darin, dass „der ganze Geist unmittelbar in die Fertigkeit der Hand“ übergehe. Vgl. Koschatzky 1980, 272).

einschlägiger Literatur über den Zeichner Klee wurde bisher bestenfalls am Rande in einer biografischen Notiz auf dessen Händigkeit eingegangen.[480]

Der Grund hierfür mag darin liegen, dass Klee in der Regel zuerst als Maler oder Grafiker, nicht aber als Zeichner wahrgenommen wird, was insofern irritiert, als den überwiegenden Teil seiner etwa 9000 überkommenen Werke Zeichnungen bilden. In seinen späteren Malereien und ihrer Kombination mit meist geometrisch angelegten grafischen Elementen aber sprach sich die Händigkeit tatsächlich weniger aus.[481] Ein anderer Grund für die geringe Beachtung dieses Phänomens ist wohl in der verständlichen Vorsicht vor übereilten diesbezüglichen Schlüssen und überzogenen Interpretationen zu suchen, sollen die Werke doch für sich sprechen und nicht zuerst durch die unerbittliche Brille einer psychologisierenden Analyse betrachtet werden. Zudem wurde in der Nachfolge Werkmeisters gern betont,[482] dass die Intuition und die subjektive Empfindung, die auch die körperliche Disposition einschließt, bei der Arbeit des sensiblen Künstlers eine geringere Bedeutung gehabt habe, als gemeinhin angenommen.[483] So hielt auch Aichele noch fest, „that Klee's Illustrations were the result of calculated effort rather than uninhibited inspiration"[484].

Obgleich diese Argumentation ihre Berechtigung hat und in gewissem Sinn Klees eigenen Äußerungen entspricht,[485] ist ebenso vor der vollständigen Ausblendung eines solchen Aspekts wie der Händigkeit zu warnen. Wirft man nämlich einen Blick auf die Illustrationen und ihren besonderen Stil, so bleiben nach allen Versuchen der Annäherung einige Fragen offen, die auch im Phänomen der Linkshändigkeit eine Antwort finden könnten. Denn abgesehen von der Beobachtung der spiegelschriftlichen Schreibweise, wie sie bei Glaesemer beschrieben wurde, lassen sich auch im Charakter des Strichs und der Schraffur bei Klee Kennzeichen linkshändigen Zeichnens ausmachen, die von nicht geringem Einfluss auf das allgemeine Erscheinungsbild seiner Arbeiten waren. Entsprechende Merkmale wurden allgemein von Richard Jung in seinem Aufsatz über *Zeichnungen linkshändiger Künstler von Leonardo bis Klee* vorgestellt, wenngleich die Linkshändigkeit bei ihm nicht in erster Linie vor dem Hintergrund stilistischer Fragestellungen, sondern vor allem als Zuschreibungskriterium in den Blick genommen wurde.

---

[480] Auch in den Werken von Haftmann, Geelhaar und Grohmann bis hin zu den jüngsten Untersuchungen über die *Candide*-Illustrationen wurde der Frage der Linkshändigkeit Klees keine Bedeutung beigemessen.

[481] Vgl. Jung 1977, 208.

[482] Werkmeister 1981, 138. (Werkmeister schrieb zudem als Einziger, dass Klee, wie rechts schreibende Linkshänder häufig, sowohl mit links als auch mit rechts zeichnete (vgl. Werkmeister 1981, 131).

[483] Haftmann sprach dagegen noch von der die Illustrationen konstituierenden „Ausdrucksbewegung der schreibenden Hand" (Haftmann 1950, 35). In diesem Sinne betonte auch Huggler die „geschriebene, kalligraphische Manier" des Strichs der Illustrationen (Huggler 1969, 37).

[484] Aichele 2002, 26.

[485] 1909 schrieb Klee wie eine Rechtfertigung in sein Tagebuch: „Wenn bei meinen Sachen manchmal ein primitiver Eindruck entsteht, so erklärt sich diese ‚Primitivität' aus meiner Disziplin, auf wenige Stufen zu reduzieren. Sie ist nur Sparsamkeit, also letzte professionelle Erkenntnis. Also das Gegenteil von wirklicher Primitivität." (Klee 1988, Absatz Nr. 857).

Anhand mehrerer Beispiele aus der Kunstgeschichte und gezielter empirischer Untersuchungen machte Jung deutlich, dass der Strich, insbesondere bei der freien, nicht strukturbedingten Schraffur,[486] bei Linkshändern tendenziell von links oben nach rechts unten geführt wird,[487] während er bei Rechtshändern die spiegelbildlich entgegengesetzte Richtung, also von rechts oben nach links unten, nimmt (Abb. 93). Schraffuren oder Linienbeispiele mit derartigen, auf die Linkshändigkeit hinweisenden Merkmalen lassen sich im gesamten gegenständlich-zeichnerischen Werk Klees und speziell in den Illustrationen zum *Candide* finden.[488] Besonders deutlich wird dies in der Illustration zum zehnten Kapitel (Abb. 10), wo das lockere, arkadenhafte Linienspiel zur Gestaltung des Raumes um die Figuren herum wie auch dasjenige der Schattierungen und Modellierungen der Figuren selbst in seinem Verlauf eine deutliche Tendenz von links oben nach rechts unten aufweist. Ähnlich eindeutige Merkmale lassen sich auch bei der zweiten Illustration zu Kapitel 22 (Abb. 23) finden, wo bis auf die Konturen der Figuren und des Vorhangs die Lineatur die aus der Bewegung der linken Hand sich ergebende typische Rechtspräferenz zeigt.

Bei den übrigen Illustrationen erscheint der linkshändige Charakter der Linienführung verdeckter. Hier sind zunächst kaum Rechtsschraffuren oder -lineaturen auszumachen, wofür das übliche, oft extreme Drehen des Blattes um des leichteren Zeichnens und der Sichtbarkeit des bereits Geschaffenen willen verantwortlich war. Die Rechtsschraffur wurde so nicht selten zur Links- oder sogar zur Waagerechtschraffur, die Rechtslineatur zur Linkslineatur. Bei genauerem Hinsehen wird dieser Sachverhalt vor allem darin deutlich, dass der von der zeichnenden linken Hand ausgeführte leichte Bogen in den Linien und Schraffuren nicht, wie beim Rechtshänder, primär nach links oben zeigt, sondern in die entgegengesetzte Richtung. Beinah alle Illustrationen lassen sich hier als Beispiele anführen. Besonders eindrücklich aber wird diese Besonderheit anhand der freien, expressiven Schraffuren der Illustration zum zweiten Kapitel des *Candide* (Abb. 2).

Diese Besonderheit hat über die allgemeine Funktion als Zuschreibungskriterium hinaus auch direkte Konsequenzen für die bildnerische Anlage. So wirken die Schraffuren und Linien von Linkshändern, deren leichte Bögen nach unten zeigen, im Bildraum naturgemäß eher labil, wankend, leicht schwebend,[489] während jene der Rechtshänder mit einem solchen nach oben fester am Boden verankert und stabiler erscheinen. Was hier aber für den einzelnen Strich beobachtet wurde, das gilt auch bei der Komposition des Gesamtbildes. Aus der Bewegung der

[486] D.h. wenn die Form des Objekts nicht eine andere Vorzugsrichtung der Linien erfordert (vgl. Jung 1977, 190).
[487] Vgl. Koschatzky 1980, 266.
[488] Jung betonte, dass die Linkshändermerkmale besonders in der Kindheit und Jugend sowie in Klees karikaturistischen Zeichnungen aus der Zeit an der privaten Malschule Heinrich Knirrs und bei Stuck an der Akademie auffällig waren, später aber, unter dem Einfluss des Impressionismus und des daraus sich ergebenden freien, aufgelösten Stils aus „spitzenartige[m] Gewebe“, kaum noch in Erscheinung traten (Jung 1977, 208).
[489] Bei Lang war vom „schwebenden Strich“ die Rede (Lang 1993, 49).

Schraffuren war bereits zu erkennen, dass der Linkshänder, wie der Rechtshänder, beim Zeichnen gelegentlich sein Blatt nach links dreht.[490] Letzterem erscheint das Motiv dabei eher aus der natürlichen Perspektive von unten her, während der Linkshänder das Blatt oft soweit dreht oder den Arm soweit invertiert, dass er die Waagerechten im Bild von oben her zeichnet. Sein Bild entsteht dadurch, wie die zuvor beschriebenen Lineamente, tendenziell von oben her, was ihm grundsätzlich eine andere Statik als bei einem Rechtshänder verleiht. Auch aus diesem Grund beginnt das Motiv leicht zu schweben. Die Waagerechten des Linkshänders sind oft nicht Ausdruck des von unten her Gebauten, Gewachsenen, sondern des gedanklich von oben her Konstruierten. Ihre Referenz ist damit nicht mehr die Erde, sondern der Himmel. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist die zweite Zeichnung Klees zu Kapitel 16 des *Candide* (Abb. 17).[491]

Eine weitere Verunsicherung beim Betrachten der Zeichnungen Klees rührt von der Umkehrung der allgemeinen Wahrnehmungs- und Zeichnungsrichtung bei Linkshändern her. Seit Heinrich Wölfflin[492] ist in der Kunstgeschichte wie in der Wahrnehmungspsychologie bekannt, wie Bilder in der Regel gelesen beziehungsweise gestaltet werden. Seine Theorie von der Richtung der visuellen Aufnahme eines Bildes in einer aufsteigenden „Blickkurve“[493] von links unten nach rechts oben ist durch etliche wissenschaftliche Untersuchungen grundlegend bestätigt worden und seit langem allgemeiner Konsens. Man spricht in diesem Zusammenhang von einer „Asymmetrie“[494] in der Wahrnehmung, die mit der Bedeutung der rechten Gehirnhemisphäre für die optische Wahrnehmung zu tun hat. Da diese dem linken Gesichtsfeld zugeordnet ist, werden optische Phänomene mit ihm zuerst und besser wahrgenommen, ehe das gesamte Bild in seinen komplexen Bezügen in den Blick fällt. Bei Rechtshändern ist deswegen im Allgemeinen die rechte Bildhälfte als Zielpunkt der Wahrnehmung durch eine größere Komplexität gekennzeichnet.[495]

Anders ist dies beim Linkshänder, für den die umgekehrte Wahrnehmungs- und Gestaltungsrichtung die Regel ist. Das Bild entwickelt sich hier also von rechts her und fordert damit auch vom Betrachter die entgegengesetzte Blickkurve.[496] Ihr Zielpunkt ist die linke

[490] Hier wird zwischen umgelernten, rechts schreibenden, aber links zeichnenden und nicht umgelernten Linkshändern nochmals unterschieden werden müssen. Eine eingehendere diesbezügliche Untersuchung würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen.
[491] Dasselbe Phänomen zeigt sich auch in der zweiten Zeichnung zum vierten Kapitel deutlich.
[492] Vgl. Rosenhauer-Song 1999, 10.
[493] Ebd.
[494] Vgl. ebd., 20.
[495] Bereits Kandinsky machte die Beobachtung, dass sich mit der linken Hälfte der Bildfläche die „Vorstellung eines größeren Lockerseins, ein Gefühl der Leichtigkeit, der Befreiung, und schließlich der Freiheit“ verbinde, während die andere, rechte Seite des Bildes durch die Vorstellung von „Verdichtung, Schwere, Gebundenheit“ gekennzeichnet sei (zit. nach: Rosenhauer-Song 1999, 11).
[496] Besonders augenscheinlich ist dieses Phänomen im Vergleich der bereits erwähnten kleinen Strichzeichnung zu Kapitel 13 im Arbeitstext mit der endgültigen Fassung der Illustration zu diesem Kapitel. Während die Aktionsrichtung der von Klee vermutlich wie die Schrift darunter mit links gezeichneten Skizze nach rechts tendierte (Voltaire 1897, 114), ging sie bei der mit links gezeichneten Illustration nach links.

Bildhälfte.[497] Sie erhält in der linkshändigen Zeichnung tendenziell mehr Gewicht, was den allgemeinen Sehgewohnheiten des Rechtshänders zuwiderläuft. Hinweise darauf lassen sich bei Klee unter anderem in der zweiten Zeichnung zum vierten Kapiteln (Abb. 4) und jenen zu den Kapiteln 7 (Abb. 7), 9 (Abb. 9), 13 (Abb. 13), 14 (Abb. 14), 15 (Abb. 15), 18 (Abb. 19), 19 (Abb. 20), 20 (Abb. 21) sowie der ersten Zeichnung zu Kapitel 22 (Abb. 22) und jener zu Kapitel 25 (Abb. 25) finden. Bei den Illustrationen zum ersten und zehnten Kapitel des *Candide* (Abb. 1 und 10) besteht hingegen die Besonderheit, dass Klee ein auf der Rückseite desselben Blattes gegebenes Motiv durch Pausen übernommen hat und das Ergebnis damit spiegelverkehrt erscheint. Die ursprüngliche Ausrichtung der Zeichnung entspricht aber ebenfalls der Präferenz des Linkshänders, die komplexeren Bildteile in die linke Bildhälfte einzubringen.

Das gerade in den *Candide*-Illustrationen immer wieder zu beobachtende kompositorische Spiel zwischen dem Eindruck von Stabilität auf der einen und jenem hier auf die Linkshändigkeit zurückgeführten des Kippens, Wankens und Schwebens auf der anderen Seite kann bei Klee jedoch auch rein inhaltlichen Erwägungen entsprungen sein. Hierauf wies Glaesemer im Zusammenhang einer Zeichnung aus dem Jahr 1904 (Abb. 57) hin, wo die „labile Statuarik" der dargestellten Figur mehr über dieselbe aussage, als „jedes anekdotische Detail".[498] So bleibt zwar zu betonen, dass sich die Komposition im Einzelnen bei weitem nicht allein der physiologischen Disposition des Künstlers, sondern immer auch den Gesetzen bewusster künstlerischer Gestaltung verdankt. Dennoch ist, vor allem angesichts der anfangs vorgestellten Fotografien, in denen vom Künstler geradezu demonstrativ auf die Linkshändigkeit hingewiesen wird, davon auszugehen, dass Klee die Wirkungen seiner Händigkeit durchaus bewusst gewesen sind. Und da seine Verfahrensweise der „psychischen Improvisation"[499] durch ein grundlegend dialogisches Moment gekennzeichnet war, bei dem jeder Strich eine Antwort auf das bereits Gegebene darstellte, wird er auch im Bewusstsein dieser Wirkungen seine Zeichnungen geschaffen haben.[500]

[497] Ein schönes Beispiel hierfür stellt wiederum die bereits erwähnte Kinderzeichnung der *Uhr mit römischen Zahlen* von Klee dar, in der dieser die Reihe der Ziffern rechts auf der Horizontalachse mit der römischen Eins begann (Abb. 73).
[498] Glaesemer 1972, 4.
[499] Klee 1988, Absatz Nr. 842.
[500] Kersten und Okuda wiesen darauf hin, dass Klee teilweise auch durch das nachträgliche Zuschneiden seiner Bilder einer starken Linkslastigkeit entgegenwirkte, wie im Fall der Restaurantszene *4 Figuren* von 1912/28 (vgl. Kersten u. Okuda 1995, 39).

5. Zur Bedeutung der Illustrationen im Frühwerk des Künstlers: die „Ausarbeitung des Persönlichen“

5.1. Die wiedergefundene Kontur

Kurz vor Beginn der Arbeit an den Illustrationen konstatierte Klee in seinem Tagebuch: „Nun brauche ich wieder die Kontur, sie sammle, sie fange die verflatternden Impressionismen ein. Sie sei Geist über der Natur.“ [501] Nicht ohne Grund wählte Glaesemer diese Feststellung als Überschrift für den die Zeichnungen von 1911 bis 1913 behandelnden Abschnitt seiner Monografie über die Handzeichnungen Klees, in welcher die *Candide*-Illustrationen einen bedeutenden Raum einnehmen. Zugleich schloss mit dieser Aussage auch das Kapitel zur künstlerischen Entwicklung Klees vor den Illustrationen zu Beginn der vorliegenden Arbeit. Sie stand, wie dort eingehend untersucht, vor dem Hintergrund der bis hinein in das Jahr 1911 reichenden, von Klee so genannten „impressionistischen“[502] Phase und zeigt, wie sehr er in seinem Schaffen immer wieder um ein Gleichgewicht zwischen den verschiedenen, seine künstlerische Arbeit bestimmenden Kräften bemüht war.

Während der Kontur, der Linie, die Klee im Sommer 1908 noch stolz sein „Ureigentum“[503] nannte, dennoch bald „irgendein Krampf“[504] drohte, war es jetzt, zu Beginn des neuen Jahrzehnts ihre Auflösung in „verflatternden Impressionismen“[505], die seine künstlerische Entwicklung erneut aus dem Gleichgewicht zu bringen schien. So suchte er nun nach einer „Assimilierung“ seiner „herumschwirrenden Kratzfüßchen“[506] durch die „bändigenden festlinearen Grenzen“[507] einer erneuerten Kontur. Dabei machte der Blick auf die auch in diesem Detail oft heterogene Erscheinung des Zyklus deutlich, wie sehr Klee auch während der Arbeit an den Illustrationen noch um eben dieses Gleichgewicht rang. Mal zeigte sich in ihnen eine stärkere Tendenz zur Kontur, wie etwa in der Illustration zum sechsten Kapitel (Abb. 6), und mal wiederum zu deren Auflösung, wie in derjenigen zum zehnten Kapitel (Abb. 10). War auf der einen Seite mit Recht davon die Rede, dass sich bei ihnen der Begriff der Linie verbiete,[508] wie bei der ersten Illustration zu Kapitel 16 (Abb. 16), so war die Feststellung ebenso richtig, es handele sich bei ihnen um einen Figurenstil, der stark von der Umrisslinie her

[501] Klee 1988, Absatz Nr. 894.
[502] Klee 1988, 512.
[503] Klee 1988, Absatz Nr. 831.
[504] Ebd.
[505] Klee 1988, Absatz Nr. 894.
[506] Ebd., Absatz Nr. 899.
[507] Ebd.
[508] Vgl. Lang 1993, 50.

bestimmt, bisweilen ganz auf diese reduziert ist, wie etwa bei der Zeichnung zum 13. Kapitel des *Candide* (Abb. 13).[509]

Insgesamt aber schienen sich in Klees *Candide*-Illustrationen die „Kratzfüßchen" von einst mehr und mehr zu mal schlingernden, mal stelzenden, Figuren von geradezu burlesker Wirkung bildenden Linien zu binden. Dabei setzte sich in ihnen auf andere Weise fort, was Klee schon 1905 den Impressionisten attestierte, wenn er schrieb: „Das Fragmentarische, was viele impressionistische Werke haben, ist eine Folge der Treue zur Inspiration. Wo sie aufhört, ist auch das Werk zu stoppen"[510]. Wie die Impressionisten Virgulen und Punkte nebeneinander setzten und sich nach und nach aus ihnen der realistische Eindruck etwa einer Landschaft verdichtete, so bildeten sich bei Klee die Figuren aus einer „dem lockenden Strich willig folgenden"[511] Hand. Der zentralen Funktion des Auges bei den Impressionisten schien bei Klee damit jene der Hand zu entsprechen, deren feinnerviger Strich, vergleichbar einem sensiblen Seismografen, „Mitteilungen aus dem […] ‚Urgebiet der psychischen Improvisation'"[512] abbildete.

Das bei den Impressionisten gefundene Prinzip der Treue zur Wahrnehmung oder Inspiration übernahm Klee in den Bereich seiner imaginativen Vorstellungswelt, fand für diese aber neue Ausdrucksformen. Auf seiner Suche nach einer diesen Bedingungen entsprechenden Lineatur wurde er schließlich, wie gezeigt werden konnte, bei den Kinderzeichnungen fündig. Sie kennen die gleiche Unmittelbarkeit zwischen Sehen, Erleben und Gestalten, wie sie damals von Klee angestrebt wurde. Ihr Hauptausdrucksmittel ist dabei wiederum ebenfalls die Kontur – eine entschiedene, doch nie sachlich kühle, sondern den Gegenstand in seinem inneren Wesen, von seiner wesentlichen Bedeutung her ergreifende Kontur. Auch diese Dimension hat Klee zuletzt gefehlt. Die impressionistische Zeichenmanier hatte ihn immer stärker zur reinen, wenn auch stets künstlerisch reflektierten Abbildung der äußeren Wirklichkeit geführt. So verlor er auf Dauer das von ihm intendierte Gleichgewicht zwischen äußerer Anschauung und innerer formschöpferischer Kraft.

Überblickt man Klees künstlerische Entwicklung des unmittelbar vorausgegangenen Jahrzehnts, so könnte sie als das allmähliche Finden und Wiederfinden einer neuen Balance zwischen Geist und Natur beziehungsweise zwischen Imagination und Anschauung angesehen werden, ähnlich wie er selbst es 1911 in seinem Tagebuch formulierte:

> In hellen Momenten überblick ich zuweilen zwölf Jahre Geschichte des eigenen Ichs. Das krampfige Ich zuerst, jenes Ich mit großen Scheuklappen, dann der

[509] Vgl. Boban 2002, 26; Haxthausen 1981, 331, 335f und 340; Rümelin, Christian, *Paul Klee: Leben und Werk*, München 2004, 21.
[510] Klee 1988, Absatz Nr. 615.
[511] Haftmann 1964, 160.
[512] Ebd. Klee selbst schrieb in sein Tagebuch, für den Erfolg einer künstlerischen Arbeit sei es wesentlich, „nie einem fertigen Bildeindruck schon zum voraus zuzuarbeiten. Sondern dem werdenden Teil der zu malenden Stelle sich ganz hinzugeben." (Klee 1988, Absatz Nr. 857).

> Wegfall der Scheuklappen und des Ichs, jetzt allmählich wieder ein Ich ohne Scheuklappen.[513]

Mit der erneuten Entdeckung der Kontur trat wieder stärker der individuell schöpferische, durch die jüngsten Auflockerungen unter dem Einfluss des Impressionismus von aller angestrengten Manieriertheit der ersten Jahre befreite Wille des Künstlers hervor. Wie Walter Koschatzky in seinem Buch *Die Kunst der Zeichnung* betonte, bildet die Umrisslinie nie im eigentlichen Sinne Wirklichkeit ab, sondern ist per se ein Abstraktum und als solches das erste und grundlegendste, aber auch persönlichste Mittel des zeichnerischen Ausdrucks.[514] Sie ist immer Zeugnis eines formenden Willens oder, wie es bei Klee 1911 hieß: „Geist über der Natur“[515]. Die Zartheit, mit der Klee in den Jahren zuvor nach der Natur gezeichnet hatte, sollte ihm dabei jedoch erhalten bleiben. Sein Strich blieb suchend, tastend und oft fragmentarisch, was ihn letztlich von der jungen expressionistischen Bewegung unterschied. Auch deren bewusst gesteigertes Pathos lag ihm bei aller metaphysischen Schwere, die mitunter auf seinen Zeichnungen lag, letztlich fern, sodass Franciscono mit Recht in Bezug auf die *Candide*-Illustrationen und ihre künstlerische Heimat schreiben konnte:

> In the context of Klee's work as a whole, the Candide drawings are transitional. They depend for their effects on a more or less illusionistic (or „impressionistic“) ambience and modelling – regardless of how perfunctory and distorted these may be.[516]

Selbst die gelegentlich auftretenden kubistischen und futuristischen Tendenzen ordneten sich hier noch dieser, von einem letzten Nachklang des Illusionismus bestimmten künstlerischen Auffassung unter. Erst in den nachfolgenden Arbeiten gewannen sie ein von den äußeren Erscheinungen der Natur nun immer unabhängigeres Eigenleben. Die bildnerischen Mittel hierfür aber wurden entscheidend in den Jahren der Auseinandersetzung mit Voltaires *Candide* erarbeitet und bereitgestellt.

5.2. Balance zwischen Inhalt und Form

Für Giedion-Welcker erhielt der Text Voltaires in Klees Illustrationen „eine durchaus adäquate Zeichensprache“, wobei, und hier zitierte sie Klee selbst, „der Ausdruck des Formelementes […] sich mit dem Geist des Inhaltes sichtbar deckte.“[517] Jene allgemeine Forderung des Künstlers, die sich letztlich mit seinem ganzen späteren Werk verband, fand sie hier zum ersten

[513] Klee 1988, Absatz Nr. 899.
[514] Koschatzky 1980, 256. Die Tendenz zur Auflösung der Kontur im Impressionismus war deswegen auch nach Lang letztlich Zeugnis für die „höchste und feinste Ausbildung des Naturalismus“ (vgl. Lang 1998, 14).
[515] Klee 1988, Absatz Nr. 894.
[516] Franciscono 1991, 134.
[517] Giedion-Welcker 1961, 37.

Mal konkret verwirklicht. Freilich zeigt die Tatsache der Heterogenität, dass der Weg dorthin ein durchaus mühevoller war, bei welchem der Grad der erreichten Deckung zwischen den einzelnen Arbeiten bisweilen noch variierte. Dennoch bahnte sich hier zwischen den beiden großen, bisher oft in Widerstreit stehenden Momenten eine Vereinigung an. Lange Jahre hatte Klee zuvor unter dem ruhelosen Schwanken zwischen ihnen gelitten. Hier nun fanden sie, wenn auch unter beträchtlichen „Geburtsschmerzen", endgültig zueinander. Schon im Rückblick auf seine ersten Münchner Jahre schrieb Klee von seinem Bemühen um eine Vereinigung des „Bildnerischen" und des „Dichterischen" in seinem Werk:

> Um zu gültigen Ergebnissen zu gelangen, stets wieder die Verbindung von Dichterischem und Bildnerischem im Auge behalten, mit dem Bedauern, daß ursprünglich Positiv-Dichterisches in Satire übergegangen.[518]

Dass hier das Dichterische zunächst in Satire umschlug, war für den frühen Klee nicht ungewöhnlich. Einer seiner Tagebucheinträge aus dieser Zeit illustriert die in der Rückschau vorgenommene Charakterisierung äußerst prägnant: „Leider hat das Dichterische in mir eine große Veränderung erfahren. Aus zarter Lyrik ward bittere Satire."[519] Immerhin aber war seine Neigung zur Satire mit ein Grund seiner Faszination für Voltaires *Candide ou l'Optimisme*, über den es schon 1906 in einem Brief an Lily hieß: „[…] herrlich zu lesen, ein ganz überragender Geist, wunderbare Sprache, einfach, gescheidt, witzige Combinationen, höchster Geist! Es ist ein abenteuerlicher, satirischer Roman."[520] Im Laufe der Arbeit an den *Candide*-Illustrationen sollte sich jedoch gerade in dieser Hinsicht für Klee manches ändern. Die Entwicklung scheint dabei jetzt geradezu umgekehrt gewesen zu sein: von der Satire zurück zu zarter und klarer Lyrik. So schrieb Haxthausen über sie im Vergleich zu den früheren *Inventionen* (Abb. 67 und 68):

> In his early etchings he had been philosopher, poet and illustrator; now, with the Candide drawings, the burden of ideas was left to Voltaire's unequivocal prose.[521]

Der „strenge Stil" der *Inventionen* mit seinem „psychologisierenden Themenkreis" und seiner „pessimistischen, allzu persönlichen Problematik"[522] ist dabei auch ein Beispiel dafür, dass der gänzliche Rückzug auf scheinbar Ureigenstes zu Verkrampfungen führen konnte. Auch der Zynismus und die psychologisierende Tendenz in den Illustrationen zu Bloeschs *Musterbürger* (Abb. 69 bis 71) zeigen noch jenes starke Gewicht des Subjektiven, wie den bereits zitierten Äußerungen Klees selbst zu entnehmen war. Hier bedurfte es, wie schon bei der Entwicklung der Kontur, erneut eines Korrektivs. Dies geschah zunächst durch die abermalige Hinwendung

[518] Klee 1988, 509.
[519] Ebd., Absatz Nr. 429.
[520] Karte an Lily vom 13.01.1906, zit. nach: Klee 1979, 571.
[521] Haxthausen 1981, 344.
[522] Jeweils: Glaesemer 1972, 8.

zum Naturvorbild als einer äußeren Vorgabe in den Jahren der „impressionistischen“[523] Phase. Als sich Klee hier jedoch zu verlieren drohte, gab ihm schließlich „Vater Voltaire“ einen „Wink“ und brachte das „verlegte Gleichgewicht“[524] wieder in die Balance.

In den *Candide*-Illustrationen, so schrieb Partsch, „erreichte Klee die für ihn bedeutsame Stilstufe, der er sich schon länger annähern wollte. Die Form wurde für ihn maßgebend. Erst während des Zeichnens oder sogar danach entstand die inhaltliche Deutung.“[525] Glaesemer machte jedoch darauf aufmerksam, dass Tendenzen hierfür bei Klee bereits bei seinen unter dem Einfluss Rodins entstandenen Skizzen aus der Zeit um 1904/05 (Abb. 55 und 56) zu finden sind. Hier, so Glaesemer, werde „das Spiel der Linien […] zum eigentlichen Ausdrucksträger, eine inhaltliche Deutung tritt erst als sekundäres Element hinzu“[526]. In den unmittelbar folgenden Jahren sei nun der Inhalt nahezu ganz hinter die Probleme der Form zurückgetreten.[527] In Bezug auf die ein halbes Jahrzehnt später entstandenen *Candide*-Illustrationen aber heißt es bei Glaesemer im Sinne der eingangs zitierten Äußerung Giedion-Welckers, die „erfundene, einfache Form“ sei hier zu „vollkommener Deckung mit dem jeweiligen Inhalt“[528] gelangt.

Die Annahme aber, gerade in den *Candide*-Illustrationen, wo sich Klee erstmals aus eigenen Stücken einer bedeutenden textlichen Vorlage stellte, habe sich jene Entwicklung vollzogen, in welcher die Form letztlich vor den Inhalt getreten sei, erscheint nur wenig plausibel. Dies gilt umso mehr angesichts der zahlreichen Anstreichungen Klees in der Arbeits-Ausgabe von 1897, die eine intensive Auseinandersetzung mit dem Text dokumentieren. Dass es nach ihnen jedoch sehr schnell zu einer solchen Entwicklung kam, ist dagegen augenfällig (Abb. 78). Offenbar erschloss sich über die intensive Arbeit an den Illustrationen Klee jene innere Welt der Ideen so weit, dass nunmehr ein oft nur aus wenigen formalen Reizen stammender Anstoß nötig war, um jenes „Land der besseren Erkenntnis“ zu betreten, über das er 1918/19 in seiner *Schöpferischen Konfession* schrieb:

> […] machen wir unter Anlegung eines topographischen Planes eine kleine Reise ins Land der besseren Erkenntnis. Über den toten Punkt hinweggesetzt sei die erste bewegliche Tat (Linie). Nach kurzer Zeit Halt, Atem zu holen. (Unterbrochene oder bei mehrmaligem Halt gegliederte Linie.) Rückblick, wie weit wir schon sind (Gegenbewegung). Im Geiste den Weg dahin und dorthin erwägen (Linienbündel). Ein Fluß will hindern, wir bedienen uns eines Bootes (Wellenbewegung)[…][529]

---

[523] Klee 1988, 512.
[524] Klee 1988, Absatz Nr. 897.
[525] Partsch, Susanna, *Paul Klee 1879-1940*, Köln 1990, 17.
[526] Glaesemer 1972, 8.
[527] Ebd., 11.
[528] Glaesemer 1973, 182.
[529] Aus: *Schöpferische Konfession*, zit. nach: Klee 1995, 61f. Aus seiner ersten Vorlesung am Weimarer Bauhaus mit dem Titel „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“ wird ersichtlich, wie sich Klee diese inhaltliche Bedeutung der Linie bildnerisch vorstellte. Hierzu vgl. Abb. 81 und 82.

Wie aus diesem Zitat allerdings deutlich wird, ist aus keinem seiner Striche, so primär formal sie auch motiviert gewesen sein mögen, eine inhaltliche Bedeutung wegzudenken. Auch von einem Nacheinander von Form und Inhalt kann letztlich nicht die Rede sein. Vielmehr handelte es sich hier um ein tastendes Suchen in beiderlei Hinsicht, bei welchen wohl mal das eine und mal das andere Moment den Takt angab, aber noch der abschließende Titel als „dichterische Schlußmetapher“[530] die in der Darstellung berührten formalen und inhaltlichen Dimensionen nicht endgültig zu fassen vermochte. Osterwold sprach in diesem Sinne auch von den für Klee typischen verschiedenen „Stufen ständiger Näherungen“, die „niemals endgültig“ gewesen seien.[531] Form und Inhalt waren dabei nicht voneinander zu trennen, sondern entwickelten sich, wie Hofmann es schrieb, in „einer Art Parallelvollzug“[532].

Im Falle der Illustrationen zum *Candide* lagen die Dinge allerdings insofern anders, als hier der Text Voltaires noch den direkten, wenn auch frei gewählten Ausgangspunkt der Arbeit bildete. Doch könnte sich bei Klee durch die Auseinandersetzung mit jener konkreten Vorgabe, zu deren Schöpfer er eine geistige Verwandtschaft empfand, auch eine neue, natürlichere Familiarität mit der Welt der eigenen Ideen und Vorstellungen sowie ihrer adäquaten bildnerischen Umsetzung eingestellt haben, vergleichbar mit den „naturalistischen Etüden“, die es ihm wenige Jahre zuvor ermöglichten, sein „Urgebiet der psychischen Improvisation neu zu betreten“[533]. Nach einer langen Phase vornehmlicher Arbeit nach der Natur schien die Beschäftigung mit Voltaires *Candide* Klees dichterische Neigung wieder wachgerufen, zugleich aber durch die klare, teilweise prosaische, aber geistvolle Nüchternheit der Sprache des Franzosen aus der Klammer einer allzu pessimistischen und auf die eigene Person konzentrierten Satire befreit zu haben. Aus bitterer Satire wurde so über die „unequivocal prose“[534] Voltaires eine zarte, wenn auch mit der für Klee typischen Ironie versehene Lyrik.[535]

Seit der intensiven, auf eine künftige Illustration gerichteten Beschäftigung Klees mit Voltaires *Candide* zeigte sich im Übrigen auch ein spürbarer Rückgang seiner gelegentlichen Betätigung als Dichter. Das Bedürfnis nach einer Reflexion über das Medium des Wortes schien ganz in der dichterischen Dimension seiner bildnerischen Gestaltung aufgegangen zu sein. Auch in den Tagebucheinträgen dieser und der folgenden Jahre wich der Charakter intensiver Reflexion zunehmend jenem des einfachen Schilderns und Dokumentierens der verschiedenen Erlebnisse

---

[530] Haftmann 1967, 276.
[531] Osterwold 2005, 22.
[532] Hofmann 2003, 423. Osterwold bezeichnete Klee als eine „zwischen den Welten von Form und Inhalt balancierende künstlerische Existenz“ (Osterwold 1990, 12).
[533] Klee 1988, Absatz Nr. 842.
[534] Haxthausen 1981, 344.
[535] Im Oktober 1909, wohl in jener Zeit, in der Klee erneut den *Candide* las, heißt es im Tagebuch: „Ich kenne wohl die aeolsharfen-artige Weise […] Ich kenne wohl das Ethos, welcher dieser Sphaere eignet. Ich kenne ebensogut die pathetische Gegend […] Nur tun mir beide zur gegenwärtigen Zeit gar nicht Not. Im Gegenteil, ich sollte so einfach sein, wie ein kleines Volkslied. Arglos-sinnlich sollte ich sein, offenen Auges.“ (Ebd., Absatz Nr. 862).

und Eindrücke. So galt in gewissem Sinn schon hier, was Osterwold im Blick auf das Spätwerk Klees herausgestellt hat: „Das zeichnerische Schaffen selbst wird zum Tagebuch.“[536]

5.3. Die Bedeutung der Intuition

Aus dem kurzen Abriss der den Illustrationen vorausgegangenen Entwicklung war bereits hervorgegangen, dass Klee zwar Zeit seines Lebens vielerlei Anregungen aufnahm, diese bei ihm aber nie äußerlich blieben, sondern sich stets mit dem Ureigensten verbanden, vielleicht sogar nur verschiedene Seiten desselben anschlugen oder wachriefen. In diesem Sinne hieß es auch bei Hofmann, es sei Klee bei der durchaus wachen Auseinandersetzung mit der Kunst seiner Zeit letztlich nie um ein rein „horizontales“, „wendiges Ausprobieren extremer Möglichkeiten“ gegangen, sondern um eine „vertikale“, das heißt in die Tiefe des eigenen Selbstverständnisses als Künstler und der ihm adäquaten künstlerischen Mittel hinabführende „Aneignung“.[537] Die Suche nach dem Eigenen war schon früh einer der wichtigsten Antriebe seiner künstlerischen Tätigkeit überhaupt. So beruhigte ihn nach Verlassen der Münchner Akademie im Frühjahr 1901 bei aller Unsicherheit über den weiteren Lebens- und Schaffensweg die Feststellung: „Eines muss ich mir zugestehen, der Wille nach dem Echten war da“.[538]

Immer wieder ziehen sich derartige Bekenntnisse durch Klees Tagebuch und zeigen die angestrengte Arbeit nicht nur an der Entwicklung seiner bildnerischen Mittel, sondern auch an der für ihn lange vorrangigen und mit letzterer unmittelbar in Zusammenhang stehenden Entwicklung der eigenen Persönlichkeit. Noch während seines Studiums bei Stuck stellte er beispielsweise „[z]uoberst die Kunst des Lebens“[539]. Ein Jahr später schrieb er nach seiner Rückkehr aus Italien den bekannten Satz: „Ich bin mein Stil“[540] und wollte nur eines: „bescheiden aufbauen, ohne nach links und rechts umzublicken“[541]. Wirklich schöpferisch konnte er nur von seiner „angebeteten Madame Urzelle“[542] her werden. Nur sie verhieß wirkliche künstlerische Fruchtbarkeit. Zu ihr hinabzusteigen aber bedeutete: „Gnothi seauton“[543] (griech.: „Erkenne Dich selbst“). Von dort ergab sich die künstlerische Tätigkeit als innere Notwendigkeit: „Seinen Stil findet der, wo nicht anders kann, das heißt etwas anderes nicht kann.“[544]

---

[536] Osterwold 1990, 20.
[537] Hofmann 2003, 416
[538] Klee 1988, Absatz Nr. 170.
[539] Ebd., Absatz Nr. 137.
[540] Ebd., Absatz Nr. 426.
[541] Ebd., Absatz Nr. 430.
[542] Ebd., Absatz Nr. 748.
[543] Ebd., Absatz Nr. 825.
[544] Ebd.

Als unabdingbare Voraussetzung galt es allerdings zunächst, geeignete bildnerische Mittel zu erarbeiten.[545] So bedurfte es einer intimeren Bildsprache, die imstande war, wie ein Seismograf auf die Regungen der Seele zu reagieren, sie aufzunehmen und in möglichster Authentizität zur Darstellung zu bringen. Schließlich fand Klee sie in dem Begriff der „psychischen Improvisation“[546], den Haftmann mit Recht als „entscheidendes Schlüsselwort für die ganze zeichnerische Hervorbringung Klees“[547] betrachtete.[548] Nach Osterwold war mit ihm das „unmittelbare Zeichnen aus der eigenen Befindlichkeit, die Entwicklung von Linienführungen aus den seelischen Zuständen heraus“[549] gemeint. Als der Begriff 1908 von Klee geprägt wurde, war Kubins phantastischer Roman *Die andere Seite* gerade erschienen, in dem mit ganz ähnlich lautenden Worten von einem „fragmentarischen Stil“ die Rede war, der – „mehr geschrieben, als gezeichnet“ – „wie ein empfindliches meteorologisches Instrument die geringsten Schwankungen [s]einer Lebensstimmung“[550] ausdrücke. Wie hier Kubin sprach auch Klee wiederholt von der Zeichnung als „Schrift“[551] oder vom Zeichnen als einem „Schreiben“[552] und führte somit den Charakter seiner Zeichnungen im Wesentlichen auf die individuelle Motorik der Hand zurück.[553]

Dies traf nun im Besonderen auf die Illustrationen zum *Candide* zu, in deren Zusammenhang bei Huggler von der „kalligraphischen“[554] und bei Geelhaar von der „kühnen handschriftlichen Manier“[555] als kongenialer Entsprechung für die knappe und klare Sprache Voltaires die Rede war. Obwohl die kalligrafischen Eigenheiten der Arbeiten in Art und Grad mitunter stark variieren, traf jene Charakterisierung insgesamt doch den Kern ihrer Gestaltung. Hofmann wehrte sich zwar mit Recht gegen die gerade im Zusammenhang der expressionistischen Bewegung aufkommende Verengung des Verständnisses von der Zeichnung als „Seelenschrift“ und wies darauf hin, dass dabei häufig übersehen werde, dass die Zeichnung auch „das spezifische Instrument der experimentellen Formbedürfnisse“ und „das Feld subjektiven

[545] Für Haftmann war dies nur „über den reininstrumentierten Klangkörper der bildnerischen Mittel“ möglich (Haftmann 1964, 299).
[546] Klee 1988, Absatz Nr. 842.
[547] Haftmann 1967, 276.
[548] Klee schrieb schon 1901: „Ich muss mich auf das Intimere konzentrieren, große Munition ist nicht da. Wozu dann die Kanone?“ (Klee 1988, Absatz Nr. 302).
[549] Osterwold 1990, 20.
[550] Zit. nach: Haftmann 1950, 33.
[551] Klee 1988, Absatz Nr. 859.
[552] Ebd., Absatz Nr. 892.
[553] Wie sehr Klee das Phänomen der Schrift beschäftigte, zeigt sich auch in einer Reihe von Darstellungen „abstrakter Schrift“ (1931, Y 4, „abstrakte Schrift“, Abb. 80) aus späterer Zeit, wo er mit spielerischer Fabulierlust der Motorik der Hand freien Lauf ließ. Formale Berücksichtigung fanden hier lediglich das halbwegs eingehaltene Liniensystem und der Versuch, so etwas wie Schrift auf quasi parodistische Weise nachzuempfinden. Darüber hinaus ist solchen Versuchen aber vor allem Klees Interesse an dem „Wie“, also an der Ausführung selbst, und weniger an dem „Was“ als dem Gegenstand seiner Darstellungen zu entnehmen.
[554] Huggler 1969, 37.
[555] Geelhaar 1990, 27.

Erprobens und Erarbeitens formaler Möglichkeiten“ sei.[556] Ihm zufolge sei hier mit Blick auf die weitere Entwicklung der Malerei vor allem die Entdeckung bedeutsam gewesen, „daß Form nicht mit der Nachahmung von Wahrnehmungseindrücken identisch ist, daß sie vielmehr ihre eigene Macht, ihre eigene Gesetzlichkeit zu entfalten vermag“. Der Zeichner werde so ins „Vorgegenständliche, Prämorphe“, in jenen „plasmatischen Vorbezirk“ geführt, wo „die Formhandlung tatsächlich elementar, von jeder vorgeprägten Formel befreit und ab ovo vollzogen“ werde.[557]

Was Hofmann um der Klarheit seiner Aussage willen aber ausklammerte, ist jener Bereich, in dem der Begriff der „Seelenschrift“ vor allen formalen Erwägungen seine Berechtigung hatte. Denn das „ab ovo“, von dem er sprach, lag bei Klee im Fall der Illustrationen eben nicht zuerst in einer abstrakten oder elementaren Urform, sondern im Prozess des Zeichnens selbst. Warum sonst konnte er über die Grafik von der „Ausdrucksbewegung der Hand mit registrierendem Stift“ schreiben, die man „motivisch ganz gut im Dunkeln ausüben könnte, in finsterer Nacht“?[558] Auch Koschatzky betonte, dass in der „Direktübertragung der Bewegung in einer Linie“ eine der „prägnantesten Möglichkeiten“ der Zeichnung überhaupt liege, weil hier die „Aufnahme einer in anderer Weise nur sehr viel komplizierter, kaum oder gar nicht mitteilbaren seelischen Bewegung“ möglich sei. Dabei zeige sich dieser Charakter meist in einer „weitgehend reduzierten Minimalgeste“ und sei als solcher auch in „szenische, figurale und gegenständliche Darstellungen eingewoben“.[559] Diese „Minimalgeste“ scheint in Klees Illustrationen zu Voltaires *Candide* in ihrem ganzen Facettenreichtum letztlich zum zentralen Ausdrucksträger geworden zu sein.

Noch 1924 bezeichnete der Künstler im Rahmen einer Vorlesung am Bauhaus den „gereizten Punkt“ als Urelement des Zeichnens und größtmögliche Annäherung des Künstlers an den Ursprung des Schöpferischen: „Der gereizte Punkt, der Ansatz unseres Griffels zum Strich, ist ein Minimum von Handlung, unter dem von einer Tat, von einem Tun nicht mehr die Rede sein kann.“[560] Und in dem Maße, wie auch die Linien und die aus ihnen sich bildenden Figuren[561] primär aus dieser „Minimalgeste“ hervorgingen und jene Herkunft nicht verschleierten, trügen auch sie den Charakter des authentischen „Empfindungsmittler[s]“[562]. Dies galt sowohl für die feinnervige, unterbrochene, wie für die schwungvolle expressive Linie in den Illustrationen Klees. Sie war stets elementar, doch nie rein abstrakt oder formal, war nicht zuerst Produkt des

---

[556] Hofmann 2003, 121f
[557] Ebd., 122.
[558] Klee 1988, Absatz Nr. 928.
[559] Koschatzky 1980, 271.
[560] Vorlesung vom 09.01.1924, zit. nach: Bonnefoit, Régine, *Von der Bedeutung der Schlangen- und Zickzacklinie in Klees Kunsttheorie. Eine Geschichte zweier Kontrahenten*, in: Osterwold, Tilmann (Hrsg., zusammen mit dem Zentrum Paul Klee, Bern), *Paul Klee. Kein Tag ohne Linie*. Kat. Ausst. *Zentrum Paul Klee*, Bern, 20.06.2005-05.03.2006, Ostfildern 2005, 56.
[561] Haxthausen sprach in diesem Zusammenhang von der „synthesis of pure line and bodely gesture“ (Haxthausen 1981, 338).
[562] Bonnefoit 2005, 56.

Kopfes, sondern der Hand im Sinne jenes bereits zitierten Satzes, den Klee 1906 in sein Tagebuch schrieb: „Die geübte Hand weiß es oft viel besser, als der Kopf.“[563] Haftmann sprach im Zusammenhang des späteren Klee auch von der „Tastatur der Mittel“, wobei das „selbstvergessene Handhaben“ derselben mit einer – und hier zitierte er Klees selbst – „Schrift, die ins Sichtbare drängt“, zu vergleichen sei.[564]

An genau diesem Punkt aber wurde Klee letztlich der Eigenmacht der Linie gewahr und begann sich langsam ihrer zu bedienen: er entdeckte die selbstverständliche Einheit von Mittel und Ausdruck, wenn von diesem Punkt her gestaltet wurde. Das „Land der besseren Erkenntnis“ war betreten und der Künstler fing nun an, sich immer freier in ihm zu bewegen. Die Quelle – die eigene Intuition – war erreicht, aus der er in den kommenden Jahren seinen „naiven Stil“ speisen und „Unschuld an Unschuld“ (Abb. 79) reihen sollte.[565]

Resümee

Die Untersuchungen dieser Arbeit konnten zeigen, welche besondere Stellung Paul Klees Illustrationen zu Voltaires *Candide* in seinem frühen Schaffen einnehmen. Der Blick in die vorausgegangene Entwicklung hat dabei zunächst deutlich gemacht, wie er vor Beginn der Arbeit an ihnen zwischen der Gestaltung nach der Natur und derjenigen nach der Imagination, zwischen „Bildnerischem“ und „Dichterischem“, zwischen fester Kontur und deren völliger Auflösung zunehmend sensibler für die eigenen, ihm gemäßen bildnerischen Mittel wurde. Mutig gab er dabei wiederholt bereits Errungenes auf, weil er mit ihm künstlerische Abwege fürchtete. Stets tat er darin gut, weil ihm ein solcher Schritt neben weiteren Anregungen auch das zuvor Aufgegebene erneuert und von gewissen Verkrampfungen befreit zurückgab:

> In hellen Momenten überblicke ich zuweilen zwölf Jahre Geschichte des eigenen inneren Ichs. Das krampfige Ich zuerst, jenes Ich mit großen Scheuklappen, dann der Wegfall der Scheuklappen und des Ichs, jetzt allmählich wieder ein Ich ohne Scheuklappen.[566]

Die Illustrationen scheinen in diesem Prozess geradezu die Summe aus der künstlerischen Entwicklung der Jahre zuvor gebildet zu haben – in ihnen scheint Klee das gesuchte Gleichgewicht zwischen den genannten Kräften, ja vielleicht „überhaupt [s]ein eigentliches Ich“[567] wieder gefunden zu haben.

---

[563] Klee 1988, Absatz Nr. 760.
[564] Haftmann 1964, 299.
[565] Jeweils: Klee 1988, Absatz Nr. 922.
[566] Ebd., Absatz Nr. 899.
[567] Ebd., Absatz Nr. 897.

Die „verflatternden Impressionismen“[568] der vergangenen Jahre bekamen in der erneuerten Kontur ein notwendiges Korrektiv, ohne dass seine Arbeiten aber die ihnen verdankte Zartheit vermissen ließen. Auch die starke, oft „pessimistische“[569] Satire der ersten Jahre verlor in der Auseinandersetzung mit dem *Candide* die Schwere des Persönlichen und die Spitze allzu vordergründiger Bissigkeit.[570] Sie wurde, wie Klee selbst schrieb, wieder zur Lyrik, bekam Schritt für Schritt die Leichtigkeit des später für ihn so typischen Poetischen. Vor allem die Klarheit der Sprache Voltaires befreite ihn dabei von der Last angestrengten und allzu „grüblerischen“[571] Suchens nach der eigenen menschlichen wie künstlerischen Identität: „the burden of ideas was left to Voltaire’s unequivocal prose“[572]. Wenn Klees Kunst Mitte des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts noch einer Rückbindung der Form an die Natur bedurfte, so war es hier eine solche des Inhalts an die der eigenen Gedankenwelt verwandte, jedoch von ihr unabhängige Vorgabe des Textes. Dabei fand er in ihr ein Stück Literatur, das seinen Neigungen zu leichtem Witz und zu Satire ebenso entsprach, wie zu klarer, unmissverständlicher Sprache und das ihn damit letztlich zu einer ähnlichen Leichtigkeit auf inhaltlichem Gebiet führte, wie es zuvor die Auflockerungen durch die impressionistische Manier in der zeichnerischen Technik getan hatten.

Zudem ist die Arbeit an den *Candide*-Illustrationen als jener glückliche Moment in der Entwicklung Klees anzusehen, in dem er sich unter der Herausforderung einer ihn über längere Zeit in Anspruch nehmenden Aufgabe gezielt mit den immer stärker auch von außen auf ihn einwirkenden künstlerischen Anregungen auseinandersetzte und sie unter den gegebenen Bedingungen zu den eigenen machte. Neben den kubistischen und futuristischen Strömungen, deren Einfluss sich in einzelnen Zeichnungen widerspiegelte, war es vor allem die Auseinandersetzung mit der Kinderzeichnung, der er „daheim in der Kinderstube“[573] wie auch in den eigenen, von der Schwester gesammelten Arbeiten aus der Kindheit begegnete. Auch dieses Interesse Klees stand im Kontext einer allgemeinen diesbezüglichen Aufmerksamkeit in der Kunst seiner Zeit. Die Intensität und Radikalität, mit der er jene Arbeiten vom künstlerischen Standpunkt her wahr- und ernstnahm, darf jedoch als bis dahin beispiellos bezeichnet werden. Nach Werkmeister galt Klee daher geradezu als Personifikation der Definition Charles Baudelaires vom künstlerischen Genie als „bewusst wiedergefundene Kindheit“.[574] Dabei konnte anhand mehrerer Beispiele und der Untersuchung allgemeiner

---

[568] Ebd., Absatz Nr. 894.
[569] Glaesemer 1972, 8.
[570] Auch Orieux sah im *Candide* ein „Werk von fast abgrundtiefer Verzweiflung“ (Orieux 1968, 182).
[571] Giedion-Welcker 1961, 25.
[572] Haxthausen 1981, 344.
[573] In: *Die Alpen*, Heft 5, Januar 1912, 302, zit. nach: Klee 1976, 97.
[574] Zit. nach: Werkmeister 1981, 124. Schon bei Julius Meier-Graefe findet sich in der zweiten, erweiterten Fassung der *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst* von 1924 ein Vergleich Klees mit dem im Hintergrund der Definition Baudelaires stehenden *Maler des modernen Lebens*, Constantin Guy (vgl. Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Bd. 1 und 2, hrsg. v. Hans Belting) München u. Zürich 1987).

Charakteristika gezeigt werden, dass sich dieser Einfluss bei Klee nicht erst, wie es Werkmeister annahm, nach den Illustrationen zum *Candide* zeigte, sondern wesentliche Merkmale auch ihrer Stilistik ohne sie letztlich nicht denkbar waren. So gewann Klee vor allem von ihnen her die Kontur als „Geist über der Natur“[575] wieder und erkannte deren inhaltliche Dimension neu.

Dabei könnte hierfür nicht zuletzt der Geist des Romans selbst und seines Protagonisten Candide, dessen kindliche, wenn auch äußerst wache und lebenstüchtige Arglosigkeit schon in seinem Namen zum Ausdruck kommt, von entscheidender Bedeutung gewesen sein. So ist es letztlich diese Textvorlage, welche die verschiedenen genannten Einflüsse miteinander verband und in einem größeren Rahmen fruchtbar werden ließ. Dies wurde etwa am Einfluss der dem dritten Kapitel des Romans entnommenen Charakterisierung des Candide auf den besonderen, die Illustrationen wesentlich bestimmenden Figurenstil deutlich. So erschienen deren schmale, stark überlängte Körper in der Tat als „un être a deux pieds sans plumes, qui avait une âme“[576]. Doch trug Klee mit der besonderen Beweglichkeit seiner Figuren, ihrer ausdruckvollen Gestik und oft grotesken Erscheinung auch der gestalterischen Dimension des Textes mit ihrem für einen Roman ungewöhnlich dramatischen und theatralischen Charakter Rechnung. Die diesbezüglichen Parallelen zwischen Text und Bild zeigten sich vor allem in der gemeinsamen Nähe zum Medium des Marionettentheaters.

Dort aber, wo sich Klee über die Vorgaben des Textes hinwegsetzte oder von der Maßgabe der Homogenität im Blick auf eine Veröffentlichung befreite, wurde dagegen deutlich, wie sehr für ihn die eigene künstlerische Entwicklung bei dieser Arbeit im Vordergrund stand. So wird gerade die Heterogenität der Arbeiten zum Hinweis auf jenes „bohrende“[577] Ringen, von dem Glaesemer schon in Bezug auf die vorausgegangenen Jahre schrieb und das sich in ihnen nicht nur fortsetzte, sondern vor dem Hintergrund der genannten Forderung nach Einheitlichkeit besonders ins Gewicht fiel. Zugleich aber dürfte diese Forderung bei aller Unabhängigkeit in der konkreten Gestaltung auch zum entscheidenden Antrieb für eine allgemeine Vereinigung der bislang divergierenden Tendenzen in seinem Schaffen geworden sein. Diese Spannung zwischen der konkreten Aufgabe und ihren spezifischen Erfordernissen sowie der Suche nach der eigenen, adäquaten künstlerischen Sprache hinterlässt beim Anblick der Illustrationen heute letztlich den Eindruck einer gewissen Ambivalenz, die auch der Grund für jene Diskrepanz zwischen der Bewunderung der Künstlerkollegen Marc und Kandinsky auf der einen sowie der auffallenden Zurückhaltung der Verleger hinsichtlich einer Veröffentlichung auf der anderen Seite gewesen sein dürfte.

[575] Klee 1988, Absatz Nr. 894.
[576] Voltaire 2004, 14.
[577] Vgl. Glaesemer 1973, 183.

Nach Glaesemer war diese Ambivalenz jedoch untrügliches Symptom eines entscheidenden Durchbruchs.[578] Und wenn Franciscono die Illustrationen als „transitional“[579] bezeichnete, so wies dies zwar zunächst allgemein auf ihre Entstehung in einer Übergangsphase der künstlerischen Entwicklung Klees. Angesichts der Untersuchungen dieser Arbeit darf jene Formulierung jedoch auch als Hinweis auf ihre Scharnierstellung innerhalb eben dieser Entwicklung verstanden werden, schienen die Illustrationen jenen Übergang doch nicht nur zu repräsentieren, sondern selbst zu bilden. So wurden wichtige Kräfte im Zuge der oft mühevollen Arbeit an ihnen schließlich entbunden oder fanden wieder zueinander, wie es Klee Anfang der 1920er Jahre im Rückblick schrieb: „Ich fand auf seinen [Voltaires] Wegen manches verlegte Gewicht, was früher zu meiner Balance nötig, an seinem Ort war, vielleicht fand ich überhaupt mein eigentliches Ich jetzt wieder.“[580] Bei Haftmann ist in diesem Zusammenhang, wohl auch in Anlehnung an entsprechende Äußerungen Klees in seinen späteren Bauhaus-Vorlesungen, vom „reininstrumentierten Klangkörper der bildnerischen Mittel“[581] als Voraussetzung für das Betreten des „Urgebietes der psychischen Improvisation“[582] zu lesen. Damit aber schien sich Klee zwei Jahre vor seiner „Initiation“[583] als Maler auf der Tunisreise für den Bereich der Grafik die im sprichwörtlich gewordenen Schlusssatz des Candide zu findende Quintessenz des Romans zu eigen gemacht zu haben: „Il faut cultiver notre jardin.“[584]

[578] Vgl. ebd.
[579] Franciscono 1991, 134.
[580] Klee 1988, Absatz Nr. 897.
[581] Haftmann 1965, 296.
[582] Klee 1988, Absatz Nr. 842.
[583] Hier sei an den oft zitierten Tagebucheintrag vom April 1914 erinnert: „Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen/ Sie hat mich für immer, ich weiss das. Das ist der glücklichen/ Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.“ (Klee 1988, Absatz 926 o).
[584] Voltaire 2004, 150. Im Anschluss an die oben zitierte, rückblickende Einschätzung des Malers aus den 1920er Jahren nannte auch Fontaine die Illustrationen „deux ans avant le voyage en Tunisie (1914), une première révélation de Klee à lui-même et comme une libération“ (Fontaine 1971, 86).

Bibliografie

Quellen

Quellen bei Paul Klee

Klee, Paul, *Briefe an die Familie: 1893-1940*, Bd. 1 und 2, hrsg. v. Felix Klee, Köln 1979.

Klee, Paul, *Briefe von Paul Klee an Alfred Kubin*, in: Zweite, Armin (Hrsg.), *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, Kat. Ausst. *Städtische Galerie im Lenbachhaus*, 12.12.1979-02.03.1980, München 1979, 80-97.

Klee, Paul, Catalogue raisonné (Bd. 1: 1883-1912), hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern 1998.

Klee, Paul, *Kunst-Lehre, Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, hrsg. v. Günther Regel, Leipzig 1995.

Klee, Paul, *Schöpferische Konfession*, in: Klee, Paul, *Kunst-Lehre, Aufsätze,Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, hrsg. v. Günther Regel, Leipzig 1995, 60-66.

Klee, Paul, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. v. Christian Geelhaar, Köln 1976.

Klee, Paul, *Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition*, hrsg. v. der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. v. Wolfgang Kersten, Stuttgart u. Teufen 1988.

Quellen bei Voltaire

Voltaire, *Romans*. Paris 1897, mit handschriftlichen Eintragungen von Paul Klee, Nachlass der Familie Klee (Depositum *Paul-Klee-Stiftung*, *Kunstmuseum Bern*).

Voltaire, *Kandide oder die beste Welt. Eine Erzählung von Voltaire. Mit 26 Federzeichnungen von Paul Klee*, München 1920.

Voltaire, *Candide oder der Optimismus*. Mit Zeichnungen von Paul Klee, Leipzig 1992.

Voltaire, *Candid oder Die Beste der Welten*, Stuttgart 2002.

Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*, Stuttgart 2004.

Weitere Quellen

Baudelaire, Charles, *Die Schöne, die Mode und das Glück*, Berlin 1999.

Bernus, Alexander von, *Sieben Schattenspiele. Mit vierzehn Schattenbildern*, München und Leipzig, 1910.

Kandinsky, Wassily, *Der Blaue Reiter (Rückblick)*, in: Kandinsky, Wassily, *Essays über Kunst und Künstler*, hrsg. v. Max Bill, Bern 1963.

Kubin, Alfred, *Die andere Seite*. (Reprintausgabe nach der Erstausgabe von 1909), München 1990.

Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Bd. 1 und 2, hrsg. v. Hans Belting) München u. Zürich 1987.

Sekundärliteratur

Literatur zu Klees *Candide*-Illustrationen

Baumeister, Kathrin, *Voltaires Candide-Illustrationen von Paul Klee*, Magisterarbeit an der Universität Trier, 1999.

Boban, Valerie, *Bild-Sprache. Paul Klees Illustrationen zu Voltaires Candide*, Lizentiatsarbeit, Universität Zürich 2002.

Fontaine, Isabelle, *Six études inédites pour „Candide“*, in: *Revue de l'Art*, Nr. 12, 1971, 86-88.

Geelhaar, Christian, *Bande Dessinée: Voltaire scénariste, Klee, illustrateur de Candide*, in : *L'Oeil*, Nr. 237, April 1975 (1), 22-27.

Horn, Sophie, *Les illustrations de Candide de Voltaire par Paul Klee*, Lizentiatsarbeit an der Universität Lyon, 1995/96.

Matsuhisa, Katsutoshi: *Paul Klees Candide-Erlebnis,* Teil 1, in: *Ehime-Daigaku-Kyoyo-Bu-Kiyo* (Forschungsberichte der Universität Ehime, Japan), Nr. 12, 20.12.1979, 201-225.

Matsuhisa, Katsutoshi: *Paul Klees Candide-Erlebnis,* Teil 2, in: *Ehime-Daigaku-Kyoyo-Bu-Kiyo (*Forschungsberichte der Universität Ehime, Japan), Nr. 24, 20.12.1981, 337-359.

Meister, Mona, *Paul Klee – Wort und Bild. Vom illustrativen Werk zum autonomen Bild*, in: Ehrmann-Schindlbeck, Anna Maria (Hrsg.), *Paul Klee in Jena 1924*, Jena 1999, 283-291.

Pasquali, Marilena, *Klee e l'editoria d'arte: volumi illustrati e riviste*, in: Pasquali, Marilena (Hrsg.), *Paul Klee. Figura e metamorfosi*, Kat. Ausst. Bologna *Museo Morandi*, 25.11.2000-04.03.2001, Bologna 2000, 231-245.

Petit-Emptaz, Albert S., *Candide lu par Klee*, in: *Travaux sur le XVIIIe siècle 3. Hommage au professeur Jean Roussel*, Angers 1995, 21-31.

Literatur zu Klee allgemein

Aichele, K. Porter, *Paul Klee's Pictorical writing*. New York 2002.

Bonnefoit, Régine, *Von der Bedeutung der Schlangen- und Zickzacklinie in Klees Kunsttheorie. Eine Geschichte zweier Kontrahenten*, in: Osterwold, Tilmann (Hrsg., zusammen mit dem Zentrum Paul Klee, Bern), *Paul Klee. Kein Tag ohne Linie*. Kat. Ausst. *Zentrum Paul Klee*, Bern, 20.06.2005-05.03.2006, Ostfildern 2005, 50-59.

Franciscono, Marcel, *Paul Klee. His Work and Thought*, Chicago 1991.

Franciscono, *Paul Klee um die Jahrhundertwende*, in: Zweite, Armin (Hrsg.), *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, Kat. Ausst. *Städtische Galerie im Lenbachhaus*, 12.12.1979-02.03.1980, München 1979, 34-62.

Franciscono, Marcel, *Paul Klee und die Kinderzeichnung*, in: Fineberg, Jonathan, *Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern 1995, 26-54.

Geelhaar, Christian, Paul Klee: Biographische Chronologie, in: Zweite, Armin (Hrsg.), *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, Kat. Ausst. *Städtische Galerie im Lenbachhaus*, 12.12.1979-02.03.1980, München 1979, 20-33.

Geelhaar, Christian, *Paul Klee. Leben und Werk*, Köln 1990.

Geelhaar, Christian, *„Die Reise ins Land der besseren Erkenntnis": Klee-Zeichnungen*, Köln 1975 (2).

Giedion-Welcker, Carola, *Klee*, Reinbek 1961.

Glaesemer, Jürgen, *Paul Klee. Handzeichnungen I. Kindheit bis 1920*, Bern 1973.

Glaesemer, Jürgen, *Paul Klee. Die Kritik des Normalweibes. Form und Inhalt im Frühwerk*, in: *Berner Kunstmitteilungen*, *Kunstmuseum Bern*, Januar/Februar 1972, Nr. 131/132.

Glaesemer, Jürgen, *Paul Klee's persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin*, in: Zweite, Armin (Hrsg.), *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, Kat. Ausst. *Städtische Galerie im Lenbachhaus*, 12.12.1979-02.03.1980, München 1979, 63-79.

Grohmann, Will, *Paul Klee*, Genf u. Stuttgart 1954.

Grohmann, Will, *Paul Klee: Handzeichnungen*, Köln 1959.

Grote, Ludwig (Hrsg.), *Erinnerungen an Paul Klee*, München 1959.

Haftmann, Werner, *Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens*, München 1950.

Haftmann, Werner, *Der Zeichner Paul Klee*, in: Krimmel, Bernd (Hrsg.), *Die 2. Internationale der Zeichnung*, Darmstadt 1967.

Haxthausen, Charles Werner, *Paul Klee: the formative years*, New York 1981.

Haxthausen, Charles Werner, *Klees künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Münchner Jahre*, in: Zweite, Armin (Hrsg.), *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, Kat. Ausst. *Städtische Galerie im Lenbachhaus*, 12.12.1979-02.03.1980, München 1979, 98-130.

Helfenstein, Josef, *„Sono il mio stile"- Le concezioni del disegno nell'opera giovanile di Klee*, in: *Paul Klee*. Kat. Ausst. Verona *Palazzo Forti* 04.07.- 02.11.1992. Verona 1992.

Hoberg, Annegret, *Bildkommentare* zu Paul Klee, in: Zweite, Armin (Hrsg.), *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 1991, Tafel 108.

Hopfengart, Christine, *Klee: vom Sonderfall zum Publikumsliebling; Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905-1960*, Mainz 1989.

Huggler, Max, *Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld und Stuttgart 1969.

Klee, Felix, *Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen*, Zürich 1960.

Kersten, Wolfgang, *Paul Klees Beziehung zum „Blauen Reiter",* in: *Der Blaue Reiter*, Kat. Ausst., hrsg. vom *Kunstmuseum Bern*, Bern 1987, 261-273.

Kersten, Wolfgang, Nachwort in: *Paul Klee. Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition*, hrsg. v. der *Paul-Klee-Stiftung*, *Kunstmuseum Bern*, bearb. v. Wolfgang Kersten, Stuttgart u. Teufen 1988.

Kersten, Wolfgang und Okuda, Osamu, *Fiktion und Psyche. Illustrationen 1911-1912*, in: Kersten, Wolfgang, Osamu Okuda (Hrsg.), *Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883-1940. Mit vollständiger Dokumentation*, Stuttgart 1995, 39-44.

Okuda, Osamu und Sorg, Reto, *„Der Schönheit diene ich durch Zeichnungen ihrer Feinde" – Das Musterbürger-Projekt von Hans Blösch und Paul Klee*, in: Mettauer, Adrian, u.a. (Hrsg.) *Berner Almanach Literatur*, Bern 1998, 375-397.

Okuda, Osamu und Reto Sorg, *Die satirische Muse. Paul Klee, Hans Bloesch und das Editionsprojekt „Der Musterbürger"*, Zürich 2005.

Okuda, Osamu, *Paul Klee: Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess*, in: Kersten, Wolgang (Hrsg.), *Radical Art History. Internationale Anthologie Subject: O. K. Werkmeister*, Zürich 1997, 374-397.

Osterwold, Tilmann, *Paul Klee: ein Kind träumt sich*, Stuttgart 1979.

Osterwold, Tilmann, *Paul Klee. Spätwerk*, Stuttgart 1990.

Osterwold, Tilmann (Hrsg. zusammen mit dem *Zentrum Paul Klee*, Bern), *Paul Klee. Kein Tag ohne Linie*, Kat. Ausst. *Zentrum Paul Klee*, Bern, 20.06.2005-05.03.2006. Ostfildern 2005.

Partsch, Susanna, *Paul Klee 1879-1940*, Köln 1990.

Pierce, James Smith, *Paul Klee and Primitive Art*, New York & London 1976.

Quintavalle, Arturo Carlo, *Klee fino al Bauhaus*, Kat. Ausst. *Salone dei contrafforti in Pilotta*, Università di Parma, Istituto Storia dell'arte col Patrocinio della Regione Emilia Romana, 07.11.1972-07.01.1973, Parma 1973.

Rümelin, Christian, *Paul Klee: Leben und Werk*, München 2004.

Sorg, Reto und Osamu Okuda, *Die satirische Muse. Paul Klee, Hans Bloesch und das Editionsprojekt „Der Musterbürger"*, Zürich 2005.

Teuber, Marianne L., *Blue night by Paul Klee*, in : Arnheim, Rudolf (Hrsg.), *Vision and artifact*, New York 1976.

Vogel, Marianne, *Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst*, München 1992.

Wedekind, Gregor, *Die Wirklichkeit des Grotesken: Paul Klee, Hugo Ball und Carl Einstein*, in: Pamele Kort (Hrsg.), *Grotesk. 130 Jahre Kunst der Frechheit*. Kat. Ausst. *Schirn Kunsthalle Frankfurt*, 27.03.-09.06.2003, Frankfurt 2003, 39-56.

Wedekind, Gregor, *Von Ameisen, Spinnen und Bienen. Der Catalogue raisonné Paul Klee*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 66, 18./19. März 2000, 84.

Werkmeister, Otto Karl, *Klees „kindliche" Kunst*, in: Werkmeister, Otto Karl, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt am Main 1981, 124-171.

Wiederkehr Sladeczek, Eva, *Der handschriftliche Oeuvre-Katalog von Paul Klee,* in: Bätschmann, Oskar und Josef Helfenstein (Hrsg.), *Paul Klee – Kunst und Karriere:* Beiträge des internationalen Symposiums in Bern, Bern 2000, 146-158.

Zweite, Armin (Hrsg.), *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, Kat. Ausst. *Städtische Galerie im Lenbachhaus*, 12.12.1979-02.03.1980, München 1979.

Literatur zu Voltaire

Baldischwieler, Thomas, Nachwort zu: *Voltaire, Candide ou l'Optimisme*, Stuttgart 2004.

Bottiglia, William F., *Voltaire's Candide: Analysis of a Classic,* in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century. Bd. VII*, Oxford 1959.

Holmsten, Georg, *Voltaire*, Reinbek 1971.

Kirsch, Fritz, Peter, *Epochen des französischen Romans*, Wien 2000.

Klemperer, Victor, *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert.* Bd. 1: *Das Jahrhundert Voltaires*, Berlin 1954.

Klemperer, Victor, *Voltaire und seine kleinen Romane*, Vorwort zu: Voltaire, *Sämtliche Romane und Erzählungen in zwei Bänden*, Bd. 1, Leipzig 1959.

Krebs, Roland, *„Schmähschrift wider die weiseste Vorsehung" oder „Lieblingsbuch aller Leute von Verstand"? Zur Rezeption des „Candide" in Deutschland*, in: *„Pardon, mon cher Voltaire". Drei Essays zu Voltaire in Deutschland*, Göttingen 1996, 87-117.

Orieux, Jean, *Das Leben des Voltaire.* Bd. 2, Frankfurt 1968.

Pearson, Roger, *The Fabels of Reason. A Study of Voltaire's ‚Contes Philosophique'*, New York 1993.

Sander, Ernst, Nachwort zu: Voltaire, *Candid oder Die Beste der Welten*, Stuttgart 2002.

Sareil, Jean, *Essai sur Candide*, Genf 1967.

Schick, Ursula, *Zur Erzähltechnik in Voltaires „Contes"*, München 1968.

Stackelberg, Jürgen von, *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans*, München 1970.

Tucker, Peter, *The Interpretation of a Classic: The Illustrated Editions of Candide. An Examination and Checklist*, Cambridge u. Oxford 1993.

Wünsch, Frank, *Die Parodie. Zur Definition und Typologie*, Hamburg 1999.

Literatur zur Theorie und Terminologie der Illustration

Criegern, Axel von, *Vom Text zum Bild. Wege ästhetischer Bildung*, Weinheim 1996.

Dörrbecker, Detlef W., Angela Graas, Hans-Ulrich Seifert (Hrsg.), *Candide. Illustrierte Ausgaben eines Klassikers*, Kat. Ausst. Universitätsbibliothek Trier, 12.12.2000-23.01.2001, Trier 2000.

Heffels, Monika, *Die Buchillustrationen von Max Slevogt*, in: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* – Frankfurter Ausgabe – Nr. 14a, 22. Februar 1960, 219-236.

Lang, Lothar, *Buchkunst und Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Graphik, Illustration, Malerbuch*, Stuttgart 2005.

Lang, Lothar, *Expressionismus und Buchkunst in Deutschland 1907-1927*, Leipzig 1993.

Lang, Lothar, *Impressionismus und Buchkunst in Frankreich und Deutschland*, Leipzig 1998.

Maur, Karin von, *Tendenzen der Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert*, in: Hernad, Béatrice, Karin von Maur, *Papiergesänge. Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert; Künstlerbücher, Malerbücher und Pressendrucke aus der Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Kat. Ausst. *Bayerische Staatsbibliothek*, 24.09.-19.12.1992, München 1992, 7-51.

Literatur zur bildenden Kunst allgemein

Gombrich, Ernst H., *Der Wert des Primitiven in der Kunst*, in: Scheps, Marc (Hrsg.), *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*. Kat. Ausst. *Museum Ludwig Köln,* 05.11.1999-19.03.2000, Köln 2000, 28-34.

Gombrich, Ernst, H., *Verhaltensrituale und Ausdrucksgebärde in der Kunst*, in: Gombrich, Ernst, H., *Bild und Auge: Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, 62-77.

Haftmann, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*, München 1964.

Hofmann, Werner, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 2003.

Hofmann, Werner, *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Wien 1956.

Jung, Richard, *Über Zeichnungen linkshändiger Künstler von Leonardo bis Klee: Linkshändermerkmale als Zuschreibungskriterien*, in: Springer, Konrad F. (Hrsg.), *Semper Attentus. Beiträge für Heinz Götze zum 8. August 1977*, Berlin, Heidelberg 1977, 190-218.

Kort, Pamela, *Grotesk: Eine andere Moderne*, in: Kort, Pamela (Hrsg.), *Grotesk. 130 Jahr Kunst der Frechheit*. Kat. Ausst. *Schirn Kunsthalle Frankfurt*, 27.03.-09.06.2003, Frankfurt 2003, 10-23.

Koschatzky, Walter, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg und Wien 1980.

Rosenhauer-Song, Hean Yean, *Studien zur Komposition in ausgewählten Werken Rembrandts unter besonderer Berücksichtigung der Links-Rechts-Problematik*, zugl. Diss. Georg-August-Universität zu Göttingen, Göttingen 1999.

Sievert-Staudte, Adelheid, *Kind und Kunst. Die Kinderzeichnung und die Kunst im 20. Jahrhundert*, in: Kirschenmann, Johannes, Ellen Spickernagel u.a. (Hrsg.), *Ikonologie und Didaktik. Begegnungen zwischen Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Festschrift für Axel von Criegern zum 60. Geburtstag*, Weimar 1999, 251-267.

Stabenow, Cornelia, *Theoreme des Absurden. Zu den Zerrbildern von Michael Langer*, in: Klewan, Helmut (Hrsg.), *Michael Langer. Sprechblasen- und Zerrbilder 1965-1968*, München 1990, 5-12.

Literatur zu weiteren Themen

Dering, Florian, *Licht und Schatten. Scherenschnitt und Schattenspiel im 20. Jh.*, Kat. Ausst. *Münchner Stadtmuseum*, 15.10.1982-09.01.1983, München 1982,

Dorst, Tankred, *Marionetten*, München 1957.

Marceau, Marcel, *Für ein Theater des Wunderbaren*, in: Dorst, Tankred, Marionetten, München 1957.

Wegner, Manfred, *„Wachsen am Wunder". Die ‚Schwabinger Schattenspiele' Bauer 1907-1912*, in: Bauer, Helmut, Elisabeth Tworek (Hrsg.), *Schwabing: Kunst und Leben um 1900*, Kat.Austt. *Münchner Stadtmuseum*, 21.05.-29.09.1998. München 1998, 93-101.