
KATHRIN BAUMEISTER

DIE BESTE ALLER WELTEN

KÜNSTLER ILLUSTRIEREN VOLTAIRES CANDIDE

CHODOWIECKI • MONNET • MOREAU • UNOLD • KLEE • KUBIN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D 188

Layout und Umschlaggestaltung: Kathrin Baumeister
Titelabbildung: Klee: 22. Kapitel: Voltaire/Klee (1920), S. 64,
Strichätzung nach Zeichnung, 1911, 55.

Bildnachweise

© 2014 by KKB = Kupferstichkabinett Berlin

© 2014 by BSB = Bayerische Staatsbibliothek

© 2014 by MM = Museum Memmingen

© 2014 by Zentrum Paul Klee / Bibliothek Paul und Lily Klee

© 2014 by OÖLM = Oberösterreichisches Landesmuseum (Linz)

© 2014 by UBTCand. = Candide Datenbank der Universitätsbibliothek Trier

Druck: Hubert & Co, Göttingen

© 2015 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01497-3

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	001 – 003
EINFÜHRUNG IN DIE THEMATIK DES CANDIDE	005 – 038
Die Person Voltaire · Die Entstehung des <i>Candide</i> -Textes – Schreiben und Veröffentlichen · Der Text <i>Candide ou l'Optimisme</i> · Die Textgattung · Hintergründe und Stilistik · Der <i>Candide</i> als Persiflage auf Leibniz' <i>Théodicée</i> ? · Die Bedeutung des Gartens und die Bedeutung des Tuns als Existenzberechtigung	
DAS ›DEUTSCHE‹ BUCH VOLTAIRES	039 – 072
Rezensionen und Diskussion um die Autorschaft · Voltaires Beziehungen zu Deutschland zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des <i>Candide</i> · Rezeption in Deutschland · Das Ansehen Voltaires im Wandel · Die erste illustrierte Ausgabe des <i>Candide</i> · Daniel N. Chodowieckis Illustrationsfolge zum <i>Candide</i> · Die Titelvignette · Der Beginn der Handlung: die ersten beiden Textillustrationen · Zwei weitere Textillustrationen zum Originaltext des <i>Candide</i> · Text-Bild-Kontext am Beispiel der vierten Illustration · Die Illustration zum zweiten Band des Anonymus · Chodowieckis Illustrationen – Stilistik, Aussage und Bedeutung für die Rezeption des Voltaireschen Romans	
DIE ENTWICKLUNG DER ILLUSTRATIONEN ZUM CANDIDE IN FRANKREICH	073 – 090
Die <i>Candide</i> -Illustrationen im 18. Jahrhundert in Frankreich · Die ersten <i>Candide</i> -Illustrationen in Frankreich von Charles Monnet von 1778: <i>Romans et Contes de M. de Voltaire</i>	
DIE KEHLER AUSGABE: DAS GRÖSSTE VOLTAIRE-PROJEKT DES 18. JAHRHUNDERTS	091 – 120
Moreau le Jeune illustriert die wichtigste Voltaire-Ausgabe seiner Zeit · Die Widmung an Prinz Friedrich Wilhelm · Die Illustrationen zum <i>Candide</i> in der <i>Kehler Ausgabe</i> · Eine weitere Auflage: die <i>Renouard-Suite</i>	
DIE CANDIDE-ILLUSTRATIONEN IM 19. JAHRHUNDERT IN FRANKREICH	121 – 134
Moderne Umsetzung Moreaus oder eigenständiges Werk? Die Illustrationen von Jules Worms · Der <i>Candide ou l'Optimisme</i> als Künstlerbuch – Die Illustrationen von Adrien Moreau · Die weitere Entwicklung in Frankreich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts	

REZEPTION DES CANDIDE IM 19. JAHRHUNDERT
IN DEUTSCHLAND

135 – 142

Die illustrierten deutschen Ausgaben des 19. Jahrhunderts · Rossmäßlers
Illustration nach einer Vorlage von Kirk · Die Illustrationen von Christian Wild

DIE CANDIDE-ILLUSTRATIONEN ZU BEGINN
DES 20. JAHRHUNDERTS IN DEUTSCHLAND

143 – 160

Das Voltaire-Bild in Deutschland am Ende des ‚langen 19. Jahrhunderts‘ ·
Anmerkungen zur Entwicklung der Buchillustration zum Beginn des
20. Jahrhunderts · Die Situation in München um 1900 · Warum beschäftigen
sich Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem *Candide*? · Die illustrierten
Candide-Ausgaben zu Beginn des ‚kurzen 20. Jahrhunderts‘ · Die Illustration
Werner Paul Schmidts zu Voltaires *Candide* von 1912

MAX UNOLD ILLUSTRIRT
VOLTAIRES CANDIDE

161 – 212

Der Künstler Max Unold · Die Illustrationen zum *Candide* · Der Krieg als
Paradigma für das Böse in der Welt – die Eröffnungs-Szene · Die weiteren
Illustrationen: Ausschmückung oder Aussage? · Die Perspektive der Distanz
· Realismus in Unolds *Candide*-Illustrationen am Beispiel der Personen-
darstellungen · Die letzte Szene als hoffnungsvoller Ausblick · Fazit zu Unolds
Candide-Illustrationen

PAUL KLEES ILLUSTRATIONEN
ZU VOLTAIRES CANDIDE

213 – 305

Das *Candide*-Projekt · Paul Klees Ausgangssituation · Klees Stil vor dem
Candide · Buchprojekte – eine Analyse der Dokumente zum *Candide* · Der
Illustrationsplan wird umgesetzt – Chronologie der Entstehung · Aufbau und
Anordnung der Illustrationen in der Ausgabe von 1920 · Die Konzeption der
Illustrationen · Die Eröffnungs-Szene: Der Vorhang hebt sich! · Auf dem Weg
zum neuen Paradies · Stilistische Tendenzen und die Bedeutung des *Candide*-
Stils für Klees weitere Arbeit · Der Druck des Buches · Anhang: Werkbuch

ALFRED KUBINS ILLUSTRATIONEN	
ZUM CANDIDE	306 – 350
Das Schlüsselwerk <i>Die Andere Seite</i> · Kubins Illustrationen zum <i>Candide</i> · Kubins <i>Candide</i> -Ausgabe · Die Frage nach der ersten Abbildung · Die weiteren Szenen · Die letzte Szene oder der Sinn des <i>Candide</i> · Zur Publikation und Rezeption	
ZUSAMMENFASSUNG: DIE CANDIDES VON UNOLD, KLEE UND KUBIN	351 – 359
EXKURSE ZUM CANDIDE OU L' OPTIMISME	360 – 379
Alle sind sie Puppen – die Marionettenthematik im <i>Candide</i> · Adaptionen, Transpositionen und andere politische Bekenntnisse: von den Brüdern Mann zu Hugo Ball und der Dada-Bewegung	
SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK	380 – 390
LITERATURVERZEICHNIS	391 – 410
BÜCHER MIT ILLUSTRATIONEN	411 – 412
PERSONENREGISTER	413 – 414

VORWORT

Jede wissenschaftliche Arbeit ist eine Reise ins Ungewisse. Dies war auch meine Erfahrung, als ich mich vor einigen Jahren auf die Suche nach dem Grotesken im Werk des mystischen Paul Klee machte. Erst nach einem langen Gespräch mit dem Klee-Forscher Gregor Wedekind, der mir einen Wink in Richtung Voltaire gab, konnte meine Reise beginnen. Mit Freude entdeckte ich die vielfältigen Bezüge von Klees *Candideln*, wie dieser seine gespinstartigen Federzeichnungen zu Voltaires *Conte* nannte, zur Groteske, aber auch zu anderen Themen der Kunst und Philosophie. In Klees Bibliothek nutzte ich dessen Voltaire-Ausgabe, in die er viele kleine Randbemerkungen zur Anfertigung seiner Illustrationen notiert hatte. Ergebnis meiner Forschungen war meine Magisterarbeit, die eine erste Bestandsaufnahme darstellte. „Arbeiten Sie weiter daran“, riet mir Harald Olbrich, der die Arbeit betreut hatte, und „suchen Sie sich einen guten Betreuer.“ Werner Busch erklärte sich bereit, sah das Potenzial des Themas und fand meine Idee, Klees *Candide* im Kontext der anderen Voltaire-Ausgaben Münchner Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu betrachten, schlüssig. Doch musste ich historisch viel früher ansetzen, denn ohne die Bearbeitung der Illustrationen des 18. Jahrhunderts wären die Arbeiten der Münchner Künstler unverständlich geblieben. Also erweitern: die Herren Chodowiecki, Monnet und Moreau le Jeune ‚gaben sich die Ehre‘. Der Vollständigkeit halber analysierte ich außerdem die Illustrationen des 19. Jahrhunderts. Als Freunde die erste Fassung des Textes lasen, zeigte sich ein Problem: Voltaire. Jeder meint, Voltaire zu kennen, doch meist handelt es sich eher um Pauschalurteile. Gleiches kann vom zentralen Objekt meiner Dissertation gesagt werden: Das Buch *Candide* genießt zwar eine gewisse Berühmtheit, doch die wirklichen Hintergründe – Entstehung und Kontext – sind kaum bekannt. Ein Vor-kapitel zu Voltaire und eine intensivere Auseinandersetzung mit dem *Candide* waren also gefordert.

Weder Voltaire noch *Candide*, noch die Künstler – allen voran Klee – lassen sich abschließend erforschen. Doch macht dies gleichzeitig den Reiz der Untersuchung aus. Resultat der Untersuchung ist ein Diskurs zu der Frage, ob es möglich ist, zufrieden auf dieser Welt zu leben und wie dies bewerkstelligt werden könnte. Alle Antworten, die Leibniz, Voltaire, Chodowiecki, Klee, Unold, Kubin oder Heinrich und Thomas Mann sowie viele andere gegeben haben, warfen immer wieder neue Fragen auf. Dass diese Arbeit nichtsdestotrotz im gedruckten Zustand vorliegt, verdanke

ich der Einsicht, dass es nicht immer um eine abschließende Beantwortung von Fragen geht. Gerade bei einem so komplexen Thema wie es der *Candide* ist, gilt es, anhand von Beispielen die Potentiale sichtbar zu machen. Geleistet wurde eine Zusammenfassung der Genese der *Candide*-Illustration. Hierbei habe ich teilweise Vorzeichnungen und Studien der Künstler genutzt, um Sachverhalte sichtbar zu machen, doch ging es mir vorzugsweise um das Endprodukt: die gedruckte Buchillustration, deren Wirkung und Aussage standen von Beginn an im Mittelpunkt meiner Studie. Bei manchen Künstlern beschränkte ich mich darauf, die Anatomie der Illustrationen aufzuzeigen. So verzichtete ich auf die Herleitung der vielen Vorbilder für die Bildideen der sehr eklektizistischen Arbeiten des 19. Jahrhunderts, um nicht allzu sehr vom Kernthema meiner eigenen Studie abzuschweifen. Viele wissenschaftliche Arbeiten sind bereits zum Text des *Candide* erschienen, und Hans-Ulrich Seifert und sein Team haben mit dem Projekt des Aufbaus einer *Candide*-Datenbank an der Universität Trier eine außerordentlich hilfreiche Grundlage für weitere Forschungen geschaffen. Die vorliegende Arbeit versucht, diese Ergebnisse zusammenzuführen und wagt einen interdisziplinären Diskurs. Weitere Forschungen könnten bei der Frage nach dem historischen Publikum und der Rezeption der Illustrationen ansetzen. Die in meiner Dissertation angerissenen Beziehungen der Illustrationen zur Kunst im weitesten Sinne – von der Bildenden Kunst über die Literatur, das Theater bis hin zum Film – bilden ein zusätzliches, großes Themenfeld. Da der Beginn der *Candide*-Illustrierung mit der hier vorliegenden Arbeit umfassend dargestellt ist, können sich weitere wissenschaftliche Forschungen mit der großen Zahl von Neuerscheinungen von *Candide*-Illustrationen seit der Nachkriegszeit beschäftigen. Offensichtlich setzt besonders nach gesellschaftlichen Krisen eine verstärkte Beschäftigung mit dem *Candide* ein.

Bei der Arbeit habe ich meist auf die deutsche Übersetzung von Mylius zurückgegriffen; wenn nicht anders vermerkt, liegt dieser Text den Zitaten zugrunde, abrufbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kandide-oder-die-beste-aller-welten-2436/1>. Als französische Textvarianten wurden die von Ducretet und die Gesamtausgabe von Besterman gewählt, auch die Abkürzung „Best. D.“ bezieht sich auf Bestermans Edition, die Briefe Voltaires werden so direkt zitiert. Sowohl die übernommenen Daten der Briefe Voltaires als auch der zitierten Briefe von Künstlern und Verlegern beziehen sich immer auf die Quellen, weshalb kein einheitliches Datumsformat gewählt werden konnte. Eine zusätzliche,

durch eine Tabelle erläuterte Quelle, ist das Buch, mit dem Paul Klee gearbeitet hat, als er seine *Candide*-Illustrationen konzipierte. Diese Tabelle findet sich im Anschluss an das Kapitel zu Klees Illustrationen. Alle *Candide*-Illustrationen der Künstler sind im Anschluss an die jeweilige Besprechung – kapitelweise geordnet – abgebildet, während Vergleichsbeispiele an der jeweils besprochenen Textstelle zu finden sind. Dies trifft auch auf die Illustrationen von Moreau le Jeune zu, bei dem die *Kehler*- und die *Renouard*-Ausgabe nicht per Suite, sondern per Kapitel angeordnet sind. Die Illustrationen der *Candide*-Datenbank der Universität Trier sind unter UBTCand vermerkt, abrufbar unter: <http://ub-dok.uni-trier.de/ausstellung/candide/> beziehungsweise <http://www.webcitation.org/6SmOoI3MX>.

Immer wieder habe ich während meines Studiums gehört, dass Dissertationen nicht begonnen worden seien, weil es keine Stipendien gegeben habe, oder dass Forschungsprojekte bis zur Unkenntlichkeit verändert worden seien, um sie entsprechenden Studienprogrammen einzupassen. Wie an meiner Arbeit zu sehen ist, besteht jedoch auch die Möglichkeit, ohne Stipendien an einem wissenschaftlichen Thema zu arbeiten. Zu großem Dank bin ich meiner Familie und meinen Freunden verpflichtet, allen voran meinem Ehemann Jens Baumeister. Immer an mich geglaubt haben auch meine Eltern. Mein Vater hat mich als Grafiker in allen formalen Angelegenheiten unterstützt. Für wichtige Gespräche über all die Jahre standen Roswitha Baumeister und Jan Werquet immer mit hilfreichen Einwänden bereit. Ebenso seien Thorsten Dörr und Hanna Gagel genannt, die mir vor allem beim Abschluss der Arbeit halfen. Dank gilt auch den Archiven und Bibliotheken (in Trier, Berlin, München, Hannover, Manchester, London, Paris, Linz und Bern). Hier habe ich meist hilfsbereite MitarbeiterInnen und ein angenehmes Arbeitsklima gefunden. Zudem haben mir einige der Institutionen (Museum Memmingen, Oberösterreichisches Landesmuseum, Paul Klee Archiv und Kupferstichkabinett Berlin) die Reproduktionsrechte kostenlos gewährt, was in der heutigen Zeit nicht selbstverständlich ist. Zuletzt sei Voltaire selbst gedankt, durch dessen *Candide* ich viel über die Menschen gelernt habe.



Klee: *Ohne Titel*, 1912, Lithofeder, Lithokreide und Feder auf Umdruckpapier auf Papier, 9,6 x 11,7 cm. Aus: *Cat. Raisonné* (1998), S. 520, Abb. 891.

Technik erhalten, zum einen der Probedruck des zerstörten Holzschnittes von 1912, zum anderen eine Lithografie von 1912,⁷⁶⁵ die er nicht ins Werkverzeichnis aufnimmt, was die Vermutung nahelegt, dass diese Versuche unbefriedigend verlaufen sind und Klee sie darum aufgibt. Auf der Lithografie befinden sich *Candide* und Pangloss gut erkennbar am linken Bildrand, wahrscheinlich begleitet von Martin und zwei Frauen auf der rechten Bildhälfte. Bei den beiden Frauen handelt es sich um *Cunégonde* und die Alte, die auf einer Leine, dargestellt durch eine dünne, das Blatt zerteilende Linie, Wäsche aufhängen, wobei die hintere

Frau in einer seltsamen Körperhaltung ihrer Arbeit nachgeht.

Bei der Auswahl, die am Ende im gedruckten Buch erscheint, wird dem Leser durch die ganzfigurig dargestellten Personen, die meist ähnlich angeordnet sind, ein klares Konzept geboten. Durch die zusätzliche Anpassung der Größe auf die Breite des Satzspiegels (13,2 cm)⁷⁶⁶ erscheinen die Illustrationen trotz der unterschiedlichen Größenverhältnisse der Federzeichnungen einheitlich, und die Abbildungen erlauben somit einen guten Lesefluss mit logischem Handlungsverlauf.

Die Eröffnungs-Szene: Der Vorhang hebt sich!

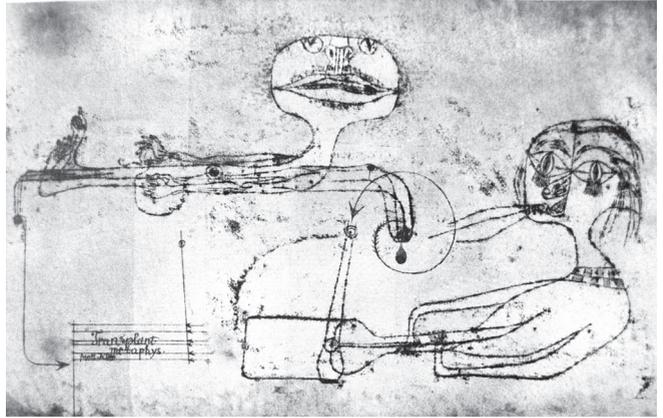
Klees Anfangsillustration fällt eine besondere Rolle innerhalb der Abbildungen zu. Voltaire lässt den Künstlern durch den fast stichwortartigen Einstieg in den Roman hier einen großen Interpretationsspielraum. Klee wählt letztendlich den klassischen Beginn, wie er durch Chodowiecki vorgegeben ist⁷⁶⁷ und der sich

⁷⁶⁵ Diese Lithographie trägt bezeichnenderweise den Titel „Lithographie“ zwischen der Signatur „Klee“ und der Jahreszahl „1912“. Dass Klee an die Stelle eines Titels die Bezeichnung der Technik der Grafik setzt, spricht für den experimentellen Charakter des Blattes.

⁷⁶⁶ Einige schmalere Illustrationen, wie z. B. die Abbildung zum 13. Kapitel, sind rahmenlos und werden mittig gedruckt, sodass auch hier ein einheitlicher Eindruck gewahrt bleibt.

⁷⁶⁷ Dies bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass Klee zum Zeitpunkt des Arbeitsbeginns Chodowieckis Illustrationen gekannt hat. Spätestens nachdem Georg Müller 1912 einen Nachdruck des ersten deutschen

zum Einstieg in die Geschichte am besten eignet: Candides Vertreibung aus dem Schloss seiner Kindheit. Dennoch ist dies nicht Klees ursprüngliche Wahl, denn zuerst kennzeichnet er Cunégondes ‚Entdeckungen‘ als erste Illustration. Diese ‚Experimente‘, die, wie schon bei Kirk und Rossmäßler ausgeführt, einerseits einer gesellschaftlichen Wirklichkeit entsprechen, andererseits aber erotisch pikant und dennoch darstellbar sind, haben Klee



Klee: *Transplantat. metaphys.*, 1920, 180. Aus: *Cat. Raisonné* (1999), S. 237, Abb. 2525.

offensichtlich später zu einer weiteren Illustration mit dem Titel *Transplantation metaphysische Methode*, 1920, 180, angeregt. Es ist fraglich, ob Klee die Darstellung von Kirk beziehungsweise die von Rossmäßler (Abb. S. 136 und S. 137) gekannt hat. Es würde allerdings nicht Klees Stil entsprechen, eine so überzeichnete Idylle darzustellen, wie Kirk und Rossmäßler dies gemacht haben. Zudem taucht hier die Hauptperson des Romans, *Candide*, nicht auf. Eine Umsetzung in der Art von ‚*Transplantation metaphysische Methode*‘ ist wiederum so anzüglich, dass sie als erste Illustration eines Buches als sehr unangemessen erscheint und deshalb von vornherein ausscheidet. So ist diese Textstelle zwar angekreuzt, kommt aber dennoch sicher nie in Betracht,⁷⁶⁸ während die zweite Anmerkung am Rand erst mit einer ‚2‘ benannt, dann aber durchgestrichen und als erste gekennzeichnet wird.

In Klees Vertreibungs-Szene jagt ein besonders wütender Baron *Candide* mit wuchtigen Hinterritten aus dem Schloss. Die Illustration des 1. Kapitels⁷⁶⁹ ist im Verhältnis zu den bisherigen Darstellungen der ersten Szene⁷⁷⁰ zwar ähnlich gehalten, aber doch eine eigene Umsetzung. In besonders treffender Weise werden die Hauptpersonen vorgestellt, indem Klee sie aus seiner Perspektive charakterisiert. Es wird der Zeitpunkt dargestellt, kurz nachdem der Baron *Candide* und Cunégonde hinter dem Wandschirm in eindeutiger Situation entdeckt hatte.

Candide-Buches gemacht hat, kannte Klee Chodowiecki allerdings.

768 D. h. es existieren auch keine Vorzeichnungen oder andere Hinweise darauf, dass die Stelle von Klee als Illustration weiterbearbeitet wurde. Wahrscheinlich bezieht sich die erste Nummerierung auf seine ersten Eindrücke, während die folgenden gezielter auf die Illustrierung abzielen.

769 Vgl. die Illustration zum 1. Kapitel. Die Vorlage dazu ist die Federzeichnung *Candide 1. Cap. „chassa Candide du château à grands coups de pied dans le derrière,“* 1911/78.

770 Die Szene wird von Chodowiecki, Moreau le Jeune und Worms (der *Kehler Suite* Moreau le Jeunes folgend) als Vertreibung konzipiert. Monnet stellt, wie auch Adrien Moreau (allerdings mit eigener Bildidee), nur die Entdeckung dar.

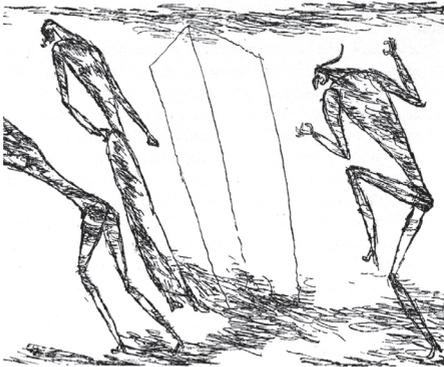
Candide ist ganz entsetzt und erhebt die Hände in Richtung des linken Bildrands, schon zur Seite fliehend,⁷⁷¹ während Cunégonde sich mit selbstsicherer Haltung und hervorgeschobener Brust ihrem Vater entgegenstellt. Dieser ist in lächerlicher Haltung wie ein wütendes Kind – oder vielleicht besser ein ‚Rumpelstilzchen‘ – karikaturhaft dargestellt. Dadurch, dass Klee nur den Paravent, aber keine sonstige Einrichtung zeichnet, die Handlung also gar nicht erkennbar in einem Innenraum stattfindet, könnte man im ersten Augenblick auch an eine Außen-Szene denken und den kubischen Wandschirm als Symbol für das Schloss sehen. Außerdem sollte diese Szene laut Randbezeichnung zuerst nur zwei Figuren enthalten, wahrscheinlich nur den Baron und Candide. Cunégonde dann als zentrale Figur mit darzustellen, spricht für eine gewollte Vermischung dieser beiden Szenen. So wird gleichzeitig der Anlass für Candides Odyssee beschrieben: die Verführung durch die Tochter des Hauses auf der einen Seite, die Entdeckung und die darauf folgende Vertreibung durch den Baron auf der anderen Seite. Sehr wahrscheinlich ist, dass Klee diese Erweiterung nach dem Studium der Vorgängerillustratoren, die alle Cunégonde mit darstellen, vorgenommen hat.

Gleichzeitig bringt Klee so eines seiner beliebten Themen mit ein: die Frau beziehungsweise die emanzipierte Frau⁷⁷² und die Frage, welche Beziehung der Mann zu diesem etwas beängstigenden Wesen hat. Klees Cunégonde ist daher auch kein zartes Mädchen, das kurz davor ist, in Ohnmacht zu fallen. Sie hat es auch nicht nötig, dies vorzutäuschen, denn sie ist eine selbstbewusste Person und verkörpert ein Frauenbild, das in Klees Zeit aktuell ist⁷⁷³ und etwas Unerhörtes, Provokantes mitschwingen lässt. Diese Cunégonde ist die wahre Eva, die mit vollem Recht vom Apfel gekostet hat, was die lächerliche Aufregung des Barons, der hier die Person Gottvaters oder des Erzengels einnimmt, beweist. Das Paradiesthema ist sicher ein Grund, weshalb Klee diese Szene auswählt, doch wird hierauf bei der letzten Szene zurückzukommen sein.

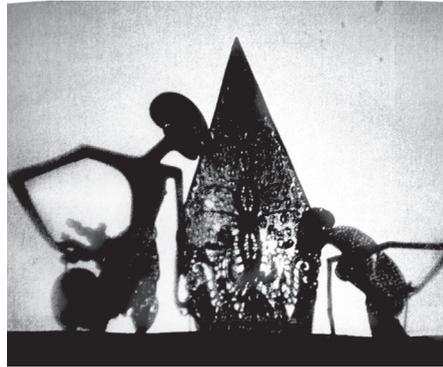
771 Auffällig ist, dass Candide zur linken Seite hin flüchtet. Chodowieckis und Worms' Candide flüchten nach rechts. Selbst bei Monnet verläuft, obwohl Candide hier halb liegend dargestellt ist, die Handlungsbewegung nach rechts. In der *Kehler Suite* verlässt Candide den Raum ebenfalls nach links. Vielleicht ist hier die Frage nach Klees Linkshändigkeit, die Dahme im Zusammenhang mit den *Candide*-Illustrationen aufwirft, relevant. Dahme sieht dabei eine Betonung des Linken, vgl. Dahme (2006), S. 9 sowie S. 86–91. Allerdings konstatiert Dahme bei der ersten Illustration gerade das Gegenteil, was er auf ein Durchpausen der Illustration zurückführt, vgl. Dahme (2006), S. 91.

772 Zum Frauenbild um 1900 in der Kunst vgl. Wiltchnigg (2001), dort auch weitere Literatur, insbesondere S. 345f. Wedekind (1996) bespricht im Zusammenhang mit den *Inventionen* Klees Frauenbild zu dieser Zeit.

773 Dass es als emanzipiert anzusehende Frauen auch schon vorher gab, ist selbstverständlich, und schon Voltaire hat Cunégonde als selbstbewusstes Wesen eingesetzt. Doch war es zu Voltaires Zeiten noch üblich, dass die weibliche Schwäche zumindest gespielt wurde, wie dies auch bei der in Ohnmacht sinkenden Cunégonde gedacht ist. Die Frau zu Klees Zeit hat dies nicht mehr nötig. Der Beginn der Frauenbewegung ist schon 1849 mit der Herausgabe der ersten Frauenzeitung von Luise Otto anzusetzen, doch eine zunehmend selbstbewusste und mit mehr Rechten ausgestattete Frau ist erst in diese Zeit bzw. sogar einige Zeit später (erst im Nov. 1918 erhielten die Frauen das aktive und passive Wahlrecht) anzusetzen.



Klee: Ausschnitt aus dem 1. Kapitel, *Voltaire/*
Klee (1920), *Strichätzung nach Zeichnung.*



Gunungan während einer Spielszene.
Aus: *Spitzing* (1981), S. 185, Abb. 85.

Der Wandschirm weist zudem auf eine wichtige Inspirationsquelle, die Klee stilistisch für seine *Candide*-Illustrationen nutzt, die aber auch ideengeschichtlich zu Voltaires Text passt: das indonesische Schattenspiel Wayang Kulit.⁷⁷⁴ Gerade hier sind die Aufführungen stark rituell geprägt. „Man führt eine Vorstellung für die Gemeinschaft auf, wenn angenommen wird, die kosmische Ordnung könnte gestört werden, so während Überschwemmungen, bei Erdbeben, Epidemien und für einzelne Personen, in den wichtigsten Momenten ihres Lebens: bei Geburt, Beschneidung, Heirat, Krankheit, Tod.“⁷⁷⁵ Ein Vergleich des Paravents mit den Requisiten des Schattentheaters dem Gunungan oder Kayonan zeigt Parallelen in Bezug auf Form und Position an. Dazu kommt die große Bedeutung des Gunungan als zentrale und erste ‚Spielfigur‘ im Wayang Kulit, die bis zum Ende des Spiels auf der Bühne bleibt. Der Gunungan trennt nicht nur Gut von Böse und die obere von der unteren Welt, sondern steht für die Entstehung des Universums und der Elemente des Lebens, für Erde, Wasser, Feuer, Wind und Luft. Klee kennt sich mit dem Figuren- und Schattentheater aus, und ihm ist sicher auch das Wayang Kulit ein Begriff, wenn es auch diesbezüglich keine konkreten Nennungen gibt. Pierce schreibt im Zusammenhang mit 1922, 152, dass es eher unwahrscheinlich sei, dass jemand, der so viel Interesse an Puppen hat wie Klee, dieses nicht kenne: „Wayang figures were frequently illustrated in the many publications that accompanied the early twentieth-century revival of puppetry in Europe and anyone as interested in puppets as Klee would surely have seen these pictures if not actual puppets, a standard feature of ethnographical collections and well

774 Siehe hierzu Spitzing (1981) sowie ders., Abb. 8–19. Während das Marionettenspiel in eines für Kinder und ein anderes für Erwachsene, in komplizierte und weniger komplizierte Stücke unterschieden wird, ist beim Schattenspiel außerdem zwischen einem, das der reinen Unterhaltung und dem Zeitvertreib dient und einem anderen, welches einen echten Ritus darstellt, zu unterscheiden. Hier ist vor allem das Wayang Kulit zu nennen, das solchen rituellen Vorstellungen dient.

775 Jeanneret (1968), S. 15.

represented in the museums of Munich, Berlin, Geneva and Neuchâtel, which Klee is likely to have visited.”⁷⁷⁶ Im Gegensatz zu sonstigen Theatern, Schatten- und Marionetten-Theatern, ist das Wayang-Spiel stark rituell ausgerichtet und passt somit hervorragend zur Theodizee, denn wann immer Entscheidungen anstehen, Unheil droht oder Glück eintritt, wird ein Wayang-Theater veranstaltet. Auch andere *Candide*-Illustrationen oder Werke in Klees Œuvre, die mit dem *Candide* in Verbindung gebracht werden können, lassen Einflüsse des Wayang erkennen.

Dabei ist zu beachten, dass gerade das Wayang Kulit in zwei unterschiedlichen Betrachtungsformen existiert: zum einen in den Figuren, zum anderen in dem eigentlichen Schauspiel, das mehrere Stunden, manchmal eine ganze Nacht lang dauert.⁷⁷⁷ Die Figuren tauchen schnell auf und verschwinden plötzlich, können aber ebenso gut sehr lange auf dem Schirm verweilen und sich in philosophischen Debatten ergehen. Sie sind aus Rindsleder hergestellt, bunt bemalt und mit Gold verziert, da diese Art des Schattentheaters auch von der Seite des Schattenspielers betrachtet werden kann, bei der man dann die Figuren vor der Leinwand sieht. Zusätzlich sind ihre Körper teilweise perforiert, indem viele kleine Löcher in das Leder gehauen werden, sodass die durchscheinenden flachen Figuren ein filigranes Schattenmuster werfen. Dabei werden sie in einer ganz typischen Art und Weise bewegt, sodass die Schatten keine scharfen Silhouetten bilden wie dies beim europäischen Schattenspiel üblich ist, sondern teils transparent, teils grau erscheinen. Auf diese Weise wirken sie sehr körperlich. Ein weiteres Stilmerkmal ist, dass der Puppenspieler auch mit Unschärfen arbeitet und Figuren so unterschiedlich charakterisiert werden können. Als ideale Lichtquelle dient ein Benzinlicht. Auch Klee experimentiert mit Licht und Schatten, und die dabei auftretenden Verzerrungen integriert er in seine Arbeit.⁷⁷⁸ Ein anderer Aspekt dieser punktuellen Lichtquelle ist, dass die Verteilung der Beleuchtung zum Rand hin abnimmt. Dies ist auch bei den *Candide*-Illustrationen andeutungsweise bei den Szenen zu beobachten, die im Freien stattfinden, so im 18. Kapitel, in dem *Candide* in einer Kutsche dargestellt ist und die Zugtiere zum linken Bildrand hin immer transparenter werden. Noch deutlicher wird dies bei der Darstellung des Erdbebens von Lissabon im 5. Kapitel, bei dem die Abdunklung und die Art und Weise, wie der in den Trümmern suchende Matrose dargestellt ist, paradigmatisch für eine Wayang Kulit-Szene (Abb. S. 249) scheint.

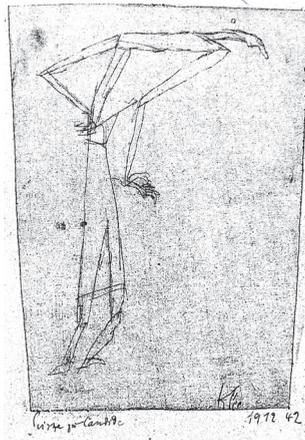
776 Pierce (1976), S. 27. Wayang Kulit war nicht nur in den öffentlichen Sammlungen (im Berliner Völkerkundemuseum befinden sich Wayang Kulit-Spielfiguren schon zur Zeit der Jahrhundertwende im Bestand, (mündlicher Hinweis Frau Dr. Lobo, Museum für Völkerkunde Berlin-Dahlem, den 17.03.2004), sondern auch in Zeitschriften und Büchern sehr präsent. Hier ist besonders Rehm (1905) hervorzuheben. In diesem Buch wird ein Querschnitt der Marionettenarten und Kategorien nach Ländern geordnet gegeben und auch das Schattentheater behandelt.

777 Zur Thematik des indonesischen Schattenspiels vgl. Spitzing (1981), zur Veranschaulichung des Bühnenaufbaus und des Spiels siehe ders., Abb. 14–17 sowie Dunkel (1984), S. 58–60 und ders., S. 59, Fig. 6.

778 Zu Klees Experimenten vgl. Baumeister (1999), S. 29–34.



Klee: Ausschnitt aus dem 6. Kapitel: Voltaire/Klee (1920), S. 17, Strichätzung nach Zeichnung.



Klee: Scizze zu *Candide*, 1912, 42, Bleistift auf Papier auf Karton, 13,9 x 11,2/7,8 cm. Aus: *Cat. Raisonné* (1998), S. 427, Abb. 753.



Spielfigur Prinz Arjuna. Leder, bemalt, und vergoldet, Privatbesitz.

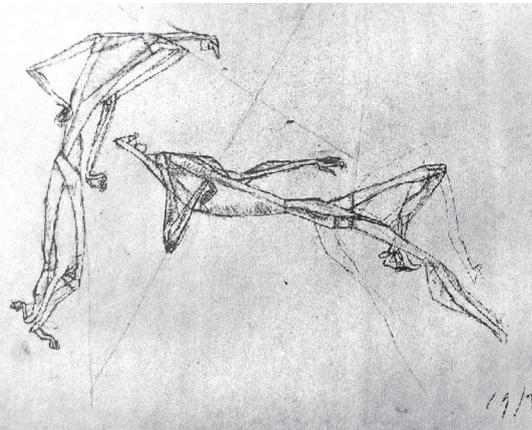
Besonders auffällig entspricht die Alte im 6. Kapitel den Wayang Kulit-Figuren. Der Kopf ist bucklig nach vorne gebeugt und dennoch gestreckt, die Nase geht in die Lippe des geöffneten Mundes über und steht so über dem Kinn hervor. Auch im 7. und 9. Kapitel taucht sie noch einmal auf, allerdings nicht in so auffälliger Physiognomie, doch im 8. und 10. Kapitel ist die Verbindung zu den Wayang Kulit-Figuren gar nicht mehr gegeben. Bei *Scizze zu Candide*, 1912, 42, die ebenfalls der Alten ähnelt, kann man auffällige Ähnlichkeiten zur Wayang Kulit *Spielfigur Prinz Arjuna* erkennen.

Ein weiterer Vergleich ist zu den Husaren im 2. Kapitel zu ziehen. Hier ist der Augenblick festgehalten, in dem Candide zu den beiden Soldaten kommt, die gerade essen. Sowohl die durchsichtigen Figuren, bei denen die ‚Konstruktion‘, das Skelett, erkennbar ist, als auch die Anordnung der Personen zueinander zeigen Parallelen zum Wayang Kulit. Das Spiel des Schattens, der sich – je nachdem, wie die Schablone zur Lichtquelle gehalten wird – stark verzerren kann, wird besonders gut bei der Ermordung der beiden Liebhaber Cunégondes im 9. Kapitel deutlich. Die fast über das ganze Bild gestreckte Figur des Candide, der den Großinquisitor tötet, scheint quasi dem Wayang Kulit-Schauspiel entsprungen. Diese Langstreckung ähnelt einem in größerer Entfernung auf die Leinwand geworfenen Schatten, in Klees Illustration ist die Figur allerdings scharf gezeichnet. Candide ist dabei in einem Bogen über die ganze Bildfläche gestreckt, eine Haltung, die nur aus einer Verzerrung zu verstehen ist, die durch einen Schattenwurf erzeugt wird. Der zuerst getötete ‚Jude‘ oder ‚Israelit‘ liegt da wie eine abgelegte Spielfigur.⁷⁷⁹ Overmeyer beschäftigt sich intensiver

⁷⁷⁹ Vgl. zu dem getöteten Juden auch die Zeichnung *Toten Klage*, 1908, 1. Entweder handelt es sich hierbei

mit der Illustration und sieht hier paradigmatisch die „dynamische Spannung demonstriert“.⁷⁸⁰ Er bezeichnet die drei Phasen der Handlung als „Anhebung – Ausführung und Gipfelpunkt (formal als Spannung) – Resultat und Ende der Vollstreckung (formal als Nachlassen der Spannung)“.⁷⁸¹ Die Szene beginnt am rechten Bildrand, wo Cunégonde und die Alte stehen, die mit ausgestrecktem Arm auf die Handlung weist. Die Figur Candides, die mit den Füßen noch halb bei den beiden Frauen steht, streckt sich wie eine Gummipuppe über die ganze Bildfläche und führt, mit dem als Verlängerung seines Armes dienenden Degen, zum Gipfelpunkt der eigentlichen Handlung, der Ermordung der Liebhaber. Der Degen sticht nun durch das erste Opfer hindurch, und der Bewegungsfluss gleitet somit hin zu der Phase des Resultats, manifestiert in Cunégondes totem Liebhaber, dessen Leiche schon wie eine abgeflachte Spielfigur zu Candides Füßen liegt. Dabei überschneiden sich die Beine der beiden Liebhaber und die

drei Figuren: Candide, der sterbende und der tote Liebhaber bilden eine Art Dreieck oder Halbkreis, was die Bewegungsdynamik noch verstärkt.⁷⁸² Diese Action-Szene lässt auch an Muybridges *Chronofotografien*⁷⁸³ denken, doch gerade die unbewaffnete Hand dient normalerweise, wie in der Fotografie deutlich zu sehen, zum Ausgleich der Balance und ist meist in die entgegengesetzte Richtung gestreckt. Candides in die Höhe tastende linke Hand lässt eher an seine Flucht im 1. Kapitel oder an eine Geste des Erschreckens denken als an einen Degenfechter, der bei einer solchen Haltung zwangsläufig das Gleichgewicht verlieren würde.



Klee: *Precision zweier Candide-Figuren, exacte Studien zu zwei Figuren*, 1912, 170 Bleistift auf Papier, verso Zeichnung, auf Karton, 22,4 x 26,2 cm. Aus: *Cat. Raisonné* (1998), S. 484, Abb. 887.

um eine zufällige Ähnlichkeit, oder diese Zeichnung wurde von Klee wieder aufgegriffen. Eventuell hat Klee diese Zeichnung schon 1908 als Skizze für den *Candide* entworfen. Eine weitere Ähnlichkeit besteht zum – gerade in dieser Zeit aktuellen – japanischen Holzschnitt. Vgl. außerdem die Zeichnung *gewaltsamer Tod*, 1912, 88.

780 Overmeyer (1982), S. 184.

781 Overmeyer (1982), S. 185.

782 Overmeyer meint allerdings, dass bei Klee die „zeitliche Entwicklung im Voltaireschen Text missachtet und die bildliche Ablaufgestalt gegen die inhaltliche Ablaufgestalt komponiert“ werde, vgl. Overmeyer (1982), S. 186. Ihre Begründung ist, dass im Text erst der Großinquisitor und dann der Israelit ermordet werde, bei Klee sei es umgekehrt. Außerdem findet die Beratung Cunégondes mit der Alten zwischen den beiden Morden statt. Auch wenn dies so ist (wobei sich die Frage stellt, wie die Liebhaber zu unterscheiden sind), so ist es doch im Text wie im Bild wichtig, dass eine Dynamik der Bewegung dargestellt wird, die Candide so verwirrt, dass er das Gefühl hat, alles passiere gleichzeitig. Dies ist mit der Kleeschen Kombination gewährleistet.

783 Eadweard James Muybridge (* 1930 † 1904). Zu Muybridge vgl. Adam (2010).