

Illustrierter *Don Quijote* Blick auf Ausgaben aus zwei Jahrhunderten

Hans Andree

Der Aufsatz erschien erstmals in der Beilage *Literatur*
der Zeitschrift *Mittelweg* 36 des Hamburger Instituts für Sozialforschung
(Nr.5 Oktober/November 2005)

Die vorliegende, leicht bearbeitete Form ist von 2023
(Schrift *Caslon Book*)

Betrachtete Auswahl

Miguel de Cervantes Saavedra,
Der sinnreiche Junker Don Quixote von La Mancha,
übersetzt nach Viardot,
illustriert von *Tony Johannot* (102 Holzschnitte)
Zwei Bände (Quart), 734/870 Seiten, Stuttgart 1838

Miguel de Cervantes Saavedra,
*Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote
von la Mancha*,
übersetzt von Ludwig Tieck,
illustriert von *Gustave Doré* (252 Holzschnitte).
Zwei Bände (Folio), 359/431 Seiten. Berlin/New-York 1868

Miguel de Cervantes Saavedra,
*Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote
von La Mancha*,
übersetzt von Ludwig Tieck,
illustriert von *Hans Alexander Müller* (81 Holzschnitte).
Drei Bände (Oktav), 487/564/687 Seiten. Wien 1923

Miguel de Cervantes Saavedra,
*Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote
von La Mancha*,
übersetzt von Ludwig Tieck,
illustriert von *Walter Klemm* (32 Lithographien).
Zwei Bände (Quart), 516/384 Seiten. Berlin ca.1922

Miguel de Cervantes Saavedra,
*Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote
von La Mancha*,
übersetzt von Roland Schacht,
illustriert von *Josef Hegenbarth* (241 Federzeichnungen).
Zwei Bände (Großoktav), 573/625 Seiten. Berlin 1955

Miguel de Cervantes Saavedra,
*Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote
von La Mancha*,
übersetzt von Ludwig Tieck,
illustriert von *Gerhart Kraaz*
Ein Band (Großoktav), 1055 Seiten. Hamburg 1961

Miguel de Cervantes Saavedra,
*Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote
von La Mancha*,
übersetzt von Ludwig Braunfels,
illustriert von *Gerhard Oberländer*
Zwei Bände (Großoktav), 462/478 Seiten. Berlin 1969

»Indem sahen sie wohl dreißig bis vierzig Windmühlen, die auf jenem Felde stehen, und so wie sie Don Quixote erblickte, sagte er zu seinem Stallmeister: Das Glück führt unsere Sache besser, als wir es nur wünschen konnten, denn siehe, Freund Sancho, dort zeigen sich dreißig oder noch mehr ungeheure Riesen, mit denen ich eine Schlacht zu halten gesonnen bin, und ihnen allen das Leben zu nehmen; mit der Beute von ihnen wollen wir den Anfang unseres Reichthums machen, denn dies ist ein trefflicher Krieg und selbst ein Gottesdienst, diese Brut vom Angesichte der Erde zu vertilgen.

Welche Riesen? fragte Sancho Pansa?

Die du dort siehst, antwortete sein Herr, mit den gewaltigen Armen, die zuweilen wohl zwei Meilen lang sind.

Seht doch hin, gnädiger Herr, sagte Sancho, daß das, was da steht, keine Riesen, sondern Windmühlen sind, und was Ihr für die Arme haltet, sind die Flügel, die der Wind umdreht, wodurch der Mühlenstein in Gang gebracht wird.

Es scheint wohl, antwortete Don Quixote, daß du in Abenteuern nicht sonderlich bewandert bist, es sind Riesen, und wenn du dich fürchtest, so gehe von hier und ergieb dich indessen dem Gebete, indem ich die schreckliche und ungleiche Schlacht mit ihnen beginne.

Mit diesen Worten gab er seinem Pferde Rozinante die Sporen, ohne auf die Stimme seines Stallmeisters Sancho zu achten, der ihm noch immer nachrief, daß es ganz gewiß Windmühlen und nicht Riesen wären, was er angreifen wollte. Aber er war so fest von den Riesen überzeugt, daß er weder nach der Stimme seines Stallmeisters Sancho hörte, noch etwas anderes sah, ob er ihnen gleich schon ganz nahe gekommen war, vielmehr rief er jetzt mit lauter Stimme: Entflieht nicht, Ihr feigherzigen und niederträchtigen Creaturen! ein einziger Ritter ist es, der Euch die Stirne beut! Indem erhob sich ein kleiner Wind, der die großen Flügel in Bewegung setzte; als Don Quixote dies gewahr wurde, fuhr er fort: Strecket Ihr auch mehr Arme aus, als der Riese Briareus, so sollt Ihr es dennoch bezahlen! Und indem er dies sagte und sich mit ganzer Seele seiner Gebieterin Dulcinea empfahl, die er flehte, ihm in dieser Gefährlichkeit zu helfen, wohl von seinem Schilde bedeckt, die Lanze im Haken eingelegt, sprengte er mit dem Rozinante im vollen Galopp auf die vorderste Windmühle los und gab ihr einen Lanzenstich in den Flügel, den der Wind so heftig herumdrehte, daß die Lanze in Stücke sprang, Pferd und Reiter aber eine große Strecke über das Feld geschleudert wurden.

Sancho Pansa aber trabte mit der größten Eilfertigkeit seines Esels herbei, und als er hinzu kam, fand er, daß Don Quixote sich nicht rühren konnte, so gewaltig war der Sturz, den Rozinante gethan hatte. Gott steh' uns bei! sagte Sancho, sagte ich's Eure Gnaden nicht, daß Ihr zuse-

hen möchtet, was Ihr thätet, und daß es nur Windmühlen wären, die ja auch jeder kennen muß, wer nicht selber welche im Kopfe hat! – Gieb dich zur Ruhe, Freund Sancho, antwortete Don Quixote, das ist Kriegesglück, das am meisten von allen Dingen einem ewigen Wechsel unterworfen ist, daß eben der weise Freston, der mir mein Zimmer und meine Bücher geraubt hat, mir auch jetzt diese Riesen in Mühlen verwandelt, um mir den Ruhm ihrer Besiegung zu entreißen. So groß ist die Feindschaft, die er zu mir trägt! Aber endlich, endlich wird er doch mit allen seinen bösen Künsten nichts gegen die Tugend meines Schwertes vermögen!

Gott mag es so fügen, antwortete Sancho Pansa, indem er sich bemühte, ihn aufzurichten; worauf er ihn auf den Rozinante setzte, der halb buglahm war, und so verfolgten sie, indem sie sich von den überstandenen Abenteuer unterhielten, den Weg nach dem Passe Lapice.«¹

Der Autor beschreibt eine Szene. Die Beschreibung läßt in unserer Vorstellung Bilder entstehen: zum Text des achten Kapitels aus dem ersten Buch des Don Quijote von Cervantes in der Übersetzung von Ludwig Tieck, in der Rechtschreibung des 19. Jahrhunderts. Der Vergleich der einzelnen Übersetzungen wird hier ausgespart und schon gar nicht das spanische Original zu Rate gezogen, verwiesen sei jedoch auf die Unterschiede, die Wortwahl und Syntax zur Bildung von Vorstellungen leisten.

Darüber ist gut nachzulesen bei Karl Philipp Moritz, dem es ein »...großes Vergnügen (ist), auf die mannichfaltigen Eindrücke Acht zu geben, welche durch die Sprache auf unsre Seele gemacht werden. Wie z. B. einige Wörter die Erinnerung an die Gestalt oder Farbe, die wir gesehen, andre an einen Ton, den wir gehört, und noch andre an eine Empfindung, die wir gehabt haben, in uns hervorrufen. Wie durch die Wörter die einzelnen Bilder, welche schon in der Seele liegen, gleichsam wie die Töne aus einem Instrumente hervorgehört werden, so daß durch jede neue Erzählung oder Beschreibung, die wir hören oder lesen, eine neue Melodie in uns geweckt wird.« Im weiteren lobt Moritz den »Vorzug der Sprache vor dem Gemälde! – ... alle diese abwechselnden, lebhaften Bilder, in Ihrer Seele entstanden durch wenige Worte, die man auf ein kleines Blättchen schreiben, oder in weniger als einer Minute hersagen kann: das ist die wunderbare Kraft der Sprache...«² – wieviele Gemälde wären da notwendig?

Es ist durchaus bedenkenswert, es vielfach bei den Worten zu belassen. Sollte man also auf Illustrationen verzichten?

Thomas Mann jedenfalls hatte auf seiner Meerfahrt mit *Don Quijote* 1934 über den Ozean die in vier Bänden gebundene Reclam-Ausgabe³ von 1926 im Reisegepäck, keine illustrierte Ausgabe, und das nicht nur aus

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, übersetzt von Ludwig Tieck, erster Band, Berlin, New-York 1868, S. 37 ff.

² Karl Philipp Moritz, *Deutsche Sprachlehre für Damen*, Nördlingen 1988, S. 19 ff.

³ Thomas Mann, *Achtung Europa!*, Essays 1935–1938, Band 4, Frankfurt am Main 1995, S. 358.

Gewichtsgründen. Er ist »entzückt« von Ludwig Tiecks Übersetzung: »... dieses heiter reich gebildete Deutsch der klassisch-romantischen Zeit, unsere Sprache auf ihrer glücklichsten Stufe.«⁴ Unvorstellbar, dass er – im Hilferuf nach Bildern – beim Lesen auf den Gedanken gekommen wäre, die vor ihm aufgeschlagenen Buchseiten etwa als »Bleiwüste« zu bezeichnen, wie die festen Kolumnen in der Bleisatzzeit vorschnell genannt wurden, wenn manchen der Text zu wenig »aufgelockert« erschien. Im Gegenteil, er beschreibt, wie sich seine Bildvorstellungen ungestört entfalten konnten und Don Quijote und Sancho Pansa in der Wirklichkeit seiner Meerfahrt vielfache Gestalt annahmen und auf dem gleichen Schiff mitfuhren.

In den *Don Quijote*-Ausgaben der letzten 150 Jahre ist neben der Übersetzung von Ludwig Tieck aus dem Jahre 1801 zumeist die von Ludwig Braunfels von 1884 zu finden. Andere Ausgaben bevorzugen die erstmals 1837 erschienene anonyme Übersetzung oder die von Roland Schacht. Sie sind zum Teil heute als reine Textausgaben im handlichen Oktavformat (8°) erhältlich. Bücher dieses Formats haben den großen Vorteil, auch in bequemer Haltung lesbar zu sein. Einmal von möglichen Mängeln der Übersetzungen abgesehen, bleibt über die Jahrhunderte ein authentischer Draht zu dem 1605 erschienenen Original.

Bei den illustrierten Ausgaben ist das anders. Schon früh baut sich hier aus dem *Don Quijote* heraus eine aufeinander bezogene Bilderwelt auf, die prägend war. Ein jeder ist heute ohne weiteres in der Lage, Don Quijote und Sancho Pansa blind zu zeichnen (Picasso hat es vorgemacht). Die Figuren wurden unverwechselbare Zeichen. Auf dem Wege hierhin sind in der Bilderflut der 400 Jahre sowohl Kunstwerke als auch simple Übersetzungen zu verzeichnen.

Einerseits ist das Wort *Illustration* in der heutigen Kunstgeschichtsliteratur kein Stichwort mehr. Es stammt vom lateinischen Wort *illustrare*, was soviel heißt wie *erleuchten, erhellen, ans Licht bringen; klar, anschaulich machen, erklären; Glanz verleihen, verherrlichen, berühmt machen* – und es steht dicht neben dem Wort *illuminare*⁵, was ebenso *erhellen, erleuchten* bedeutet, aber auch *schmücken und verherrlichen*. *Illustrativ* (womöglich noch im gleichen Atemzug mit *dekorativ* genannt) ist in der Sprache der Avantgarde des 20. Jahrhunderts zu einem Schimpfwort geworden. In seiner Funktion als dienend oder gar schmückend aufgefasst, widerspricht es einer sich als autonom begreifenden Kunst.

Andererseits ist bis heute die Kunstgeschichte ohne die Bilder unvorstellbar, die aus Literatur entstanden sind, und auch der umgekehrte Prozess, in dem Bilder das Schreiben inspirieren, gehört zu unserem Verständnis.

4 Thomas Mann, *Meerfahrt mit Don Quijote*, Frankfurt am Main 1995, S. 20.

5 In der mittelalterlichen Buchkunst war es die Aufgabe des *Illuminators*, die dekorativen Elemente, wie die in Gold und Farben gestalteten Buchstaben und Ornamente, auszuführen.

»Die mancherlei Gegenstände, welche ich von den Künstlern behandelt sah, erweckten das poetische Talent in mir und wie man ja wohl ein Kupfer zu einem Gedicht macht, so machte ich nun Gedichte zu den Kupfern (...) und so mich gewöhnte, die Künste in Verbindung miteinander zu betrachten. Ja selbst die Fehlgriffe, die ich tat, daß meine Gedichte manchmal beschreibend wurden, waren mir in der Folge, als ich zu mehrerer Besinnung kam, nützlich, indem sie mich auf den Unterschied der Künste aufmerksam machten.«⁶

Text und Bild können sich gegenseitig aufwerten und kontrapunktisch den Inhalt aus verschiedener Perspektive betrachten. Was Goethe mit »Fehlgriff« bezeichnet, ist die Übersetzung Bild zu Text oder Text zu Bild, die sich womöglich in schlichter Wiederholung erschöpft und jeweils nichts Erhellendes hinzubringt.

Ein wesentlicher Unterschied der Künste liegt unter anderem in der inhaltlichen Gleichzeitigkeit des Bildes, welche das Wesentliche einer Szene als Ganzes darzustellen vermag, gegenüber der zeitlichen Abfolge der Wörter und Sätze, die eine Szene beschreiben. Beim *orbis pictus* von Comenius oder der *Encyclopédie* von Diderot zum Beispiel nennt der Text die Dinge beim Namen, und die Bilder liefern eine mögliche Anschauung des Genannten. Strenggenommen macht ein recht-schaffenes Bilderbuch hier halt.

Die Windmühlenszene, wie sie der »ehrliche« Daniel Chodowiecki⁷ sah und wie sie erstmals in der Bertuch-Ausgabe von 1780/81 erschien, findet nicht nur den Beifall Heinrich Heines, der alles, was er zum *Don Quijote* an Zeichnungen bis dato gesehen hatte, abscheulich fand, wohl vor allem, weil die Zeichner zumeist einer Cervantes-Rezeption folgten, die das Komische und Lächerliche heraus hob oder schlichte Unterhaltung war. Chodowiecki habe Cervantes verstanden, so Heine.⁸

Es ist der zu Hilfe eilende Sancho Pansa, der die Szene prägt, in beredten Gesten, erfüllt von der Sorge um den gestürzten Don Quijote. An der Mühlentür zeigt sich, aufgeschweicht und auf schlechten Reproduktionen kaum erkennbar, eine verhuschte Figur, die zu den beiden hinüberschaut. Chodowieckis Kupferstich steht hier dem Bild Salvador Dalís von 1957 gegenüber. Zweihundert Jahre *Don Quijote*-Rezeption liegen dazwischen. Dalí malt sich selbst als Don Quijote. Er sprengt die dienende traditionelle Illustrationsform und muss sich von Vertretern dieser Seite vorwerfen lassen: »... in den meisten (...) der Blätter scheint es dagegen Cervantes zu sein, der zur »Illustration« von Dalí herangezogen wurde«. Und es herrscht ein wenig Enttäuschung, denn »... ihm als einzigen wäre es über die Artverwandtheit seiner Kunst möglich gewesen, die barocke Metaphorik der cervantischen Sprache

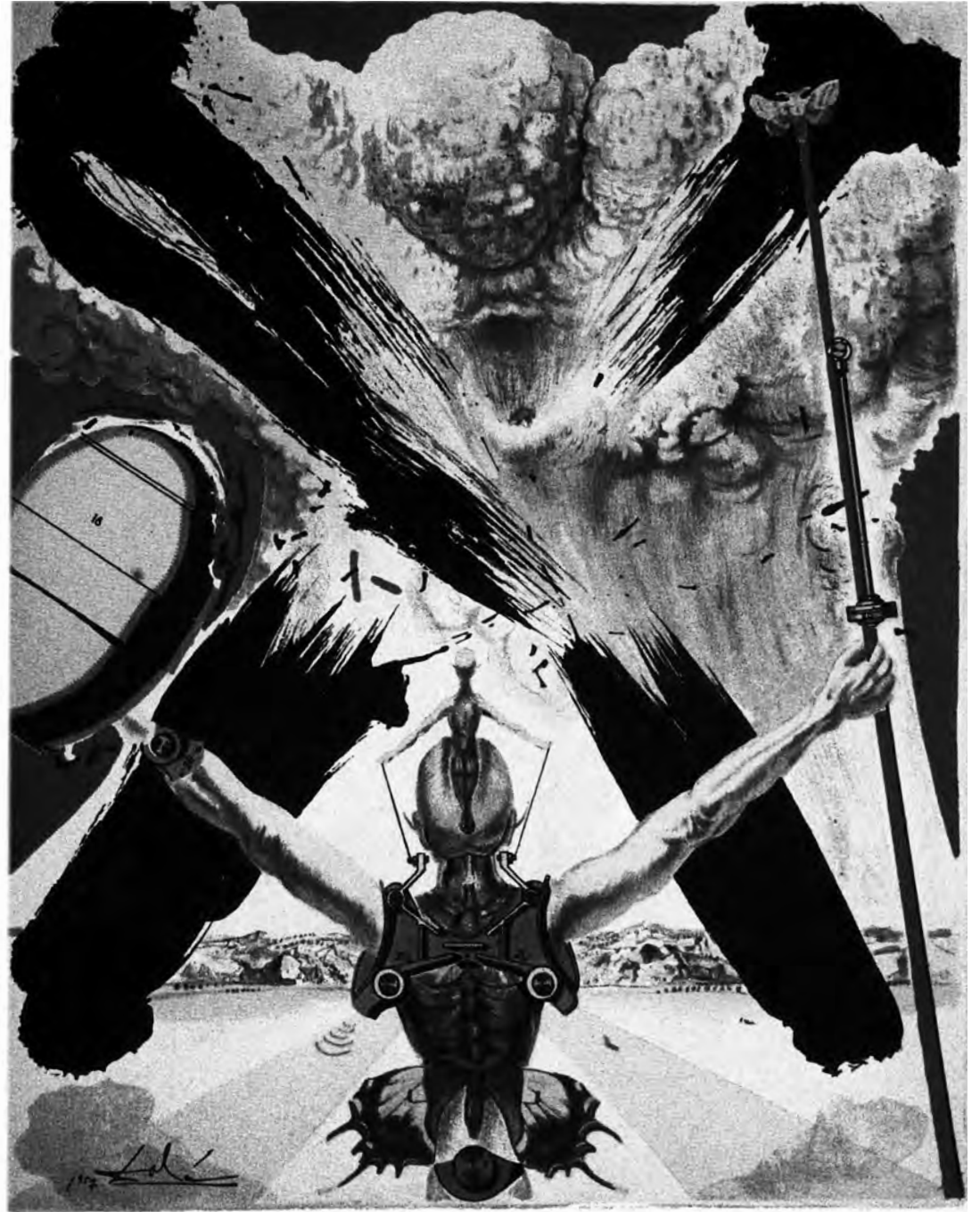
6 Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Frankfurt am Main o.D., Zweiter Teil, Siebentes Buch, S. 328.

7 Goethe über Chodowiecki, der unter anderem auch seinen *Werther* illustrierte: »Unser wackerer Chodowiecki hat schon manche Szenen der Unnatur, der Verderbnis, der Barbarei und des Abgeschmacks in so kleinen Monatskupfern trefflich dargestellt; allein was that er? Er stellte dem Hassenswerten zugleich das Liebenswürdige entgegen – Szenen einer gesunden Natur, die sich ruhig entwickelt, einer zweckmäßigen Bildung, eines treuen Ausdauerns, eines gefühlten Strebens nach Werth und Schönheit.« (*Goethes Werke*, 8. Band, Weimar 1895, S. 294f.). Und hört sich das, was Chodowiecki über sich selbst 1770 in einem Brief an seine Mutter sagt, nicht so an wie das Geständnis eines Serienfilmers von heute? »Ich wollte Maler sein, das Publikum wollte, daß ich Radierer sei. Nun wohl, ich bin es mehr denn je, und man ermutigt mich von allen Seiten, indem man mir alles zahlt, was ich verlange.« (*Daniel Chodowiecki 1726–1801, Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, 1978).

8 Heinrich Heine, Miguel de Cervantes Saavedra, »Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha«, *Geleitwort*, Hamburg 1961, S. 19.



Daniel Chodowiecki, 1781



Salvador Dali, 1957

und die labyrinthischen Handlungsabläufe und Realitätsbrüche des Romans ins Bild zu setzen.«⁹ Dabei ist Dalí nur dem Buch entsprungen, heraus aus der engen Verkettung mit dem Text. Ähnlich wie Werner Hofmann von Daumier sagt: »Don Quijote (1868) ist ganz sein Eigentum – weder Illustration noch historisches Genres. (...) Niemals werden seine Taten und Abenteuer anschaulich ausgeschmückt.«¹⁰ Nicht nur die beiden sind dem Buch entsprungen und haben sich bildnerisch mehr oder weniger mit Don Quijote befasst, vorher waren es zum Beispiel Hogarth und Goya und nach und mit ihnen Macke, Cézanne, Giacometti, Pollock, Cocteau, Picasso. Es ist Malerei, es sind Mappenwerke, es sind Comics und es sind Filme entstanden.

Bei den Stichwörtern »Cervantes« und »Don Quijote« traf man im August des Jahres 1998 im Netz¹¹ auf 688 angebotene Bücher. *Don Quijote*-Ausgaben in verschiedenen Sprachen, die meisten illustriert – das Verhältnis ist etwa drei zu fünf. An die fünfzig Illustratoren treten mit ihren Bildern in Erscheinung.

Da gibt es zunächst die illustrierten Ausgaben des *Don Quijote* aus dem frühen 19. Jahrhundert: Die zwei-bändige Viardot-Johannot-Ausgabe, im noch handlichen Quartformat (4°), 1836–37 in Paris erschienen, war auf ihre Weise sicher ein verlegerischer Paukenschlag, der für das aufstrebende graphische Gewerbe¹² ein gutes Geschäft einläutete: über 800 Zeichnungen von Tony Johannot, von 14 verschiedenen Xylographen in Holz geschnitten, wurden dem von Louis Viardot ins Französische übersetzten *Don Quijote*-Text zugeordnet. Das ergibt pro Seite manchmal drei Bilder. Der Text ist stark mit den Bildern (Szenenbilder, Vignetten, Ornamentleisten, Initialen) verkettet, so dass ein neues Ganzes entsteht. Oberflächlich ist über die Bildebene allein die Geschichte schon zum Teil ablesbar – was es mit sich brachte, dass der *Quijote* auch bei den kaum gebildeten Lesern und somit in weiten Kreisen bekannt wurde. Die Dominanz der Bilder kam offenbar den schwach Alphabetisierten entgegen.

Neben den sich gründenden Illustrierten lösten Bilderbücher die Vorläufer *biblia pauperum* und *Bilderbogen* ab und läuteten ein neues Bildzeitalter ein. Tony Johannots Bilder sind in deutschen, italienischen, englischen, spanischen und lateinamerikanischen Ausgaben zu finden – die Viardot-Ausgabe allein hatte bis 1863 48 Auflagen. Eine genaue Zählung endet 1948: bis dahin sollen 125 *Don Quijote*-Editionen mit Johannot-Bildern erschienen sein.¹³

Die bis an die Grenze zum Sentimentalen gehende, leichte und gefällige Sehweise¹⁴ der Illustrationen Johannots – die Windmühlen-Szene zeigt einen heranstürmenden Sancho Pansa, der den pathetisch daliegenden

9 Dorothea Hahn, »Die Don-Quijote-Illustrationen im Wandel der Jahrhunderte«, *Illustration* 63, Nr. 3, 1972, S. 77.

10 Werner Hofmann *Das irdische Paradies*, München 1974, S. 139.

11 Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher (ZVAB).

12 In der »zweiten technischen Revolution« des graphischen Gewerbes nach der Erfindung Gutenbergs im Laufe des 19. Jahrhunderts waren eine Reihe bedeutender Erfindungen zu verzeichnen, die zu einer wesentlichen Steigerung der Produktivität führten. *Satzherstellung*: Typengießmaschine (1880), Setzmaschine (1886); *Bildherstellung*: Verbesserung der Holzschnittechnik (Xylographie), teilweise maschinengestützt, Kopie von Schrift- und Bildruckformen (Stereotypie 1829, Galvanoplastik 1839), Druckformherstellung mit Hilfe der Fotografie (Zinkätzung, Autotypie 1882); *Druck*: Flachdruckverfahren (Steindruck, Lithographie 1798), Buch- oder Hochdruckverfahren (Zylinderdruckpresse, »Schnellpresse« 1814, Rotation 1835); *Bindung*: Heftmaschine (1876); *Papier*: Papiermaschine (1804), Cellulose (1854). (*Lexikon des gesamten Buchwesens*).

13 J. Hartau, *Don Quijote in der Kunst*, Berlin 1987, S. 174.

14 Dorothea Hahn, a.a.O., S. 49.

Don Quijote fast zu Tode reitet – bekommen 1863 mit den Bildern Gustave Dorés eine qualitativere Alternative.

Doré durfte auf Kosten seines Verlegers¹⁵ nach Spanien reisen, um Studien in der Mancha zu Landschaft und Objektgeschichte zu betreiben. Seine Figuren erhielten das entsprechende Bühnenbild, auf dem sie zeitgemäß kostümiert auftreten konnten. So grenzte sich Doré von seinen Vorgängern ab, denen in dieser Frage oft »Ungenauigkeit«¹⁶ vorgeworfen wurde. Überhaupt war Abgrenzung Programmpunkt:¹⁷ Zwar griff Doré bei seinen 372 Illustrationen des öfteren auf dieselben Szenen zurück, die andere vor ihm auch schon ins Bild gesetzt hatten, aber er rückte ganzseitige Bilder in den Mittelpunkt, die, teilweise mit Tonflächen unterlegt und von großzügigem Papierrand gerahmt, wie Gemälde wirken. Kapitelanfangsmotive (»Kopfstücke«) und vignettenhafte Schlussmotive begrenzen meist den Textfluss der jeweiligen Kapitel – »leerer« Schmuck war nicht vorgesehen. Um durchgehend seinen Zeichenstrich zu wahren, beschäftigte Doré nur einen Holzschnitzer: Héliodore Pisan. Mit ihm zusammen unterschrieb er die Bilder. Nicht zuletzt grenzte sich Doré von seinen Vorgängern dadurch ab, dass er ein Folioformat (2°) wählte und sich mit dieser repräsentativen Buchform an eine gutsituierte Käuferschaft wandte, die sich standesgemäß zunehmend mit Büchern umgab.

Bilderbücher dieser Art, Folianten in der Höhe von über 40 Zentimetern und einem Gewicht von drei (deutsche Ausgabe) bis sechs Kilogramm (französische Erstausgabe), bedürfen eines Lesepults, das eine Lesehaltung erlaubt, in der mehrere Interessierte gleichzeitig schauen und lesen können. Die Bildebene ist so dominierend, dass das Schauen überwiegt – das ruft Vergleiche zur Haltung in unseren Fernsehzimmern herbei.

Dorés *Don Quijote* ist ein faszinierendes Bilderbuch mit operettenhaften Zügen – Formen, wie sie der Volkskunst des 19. Jahrhunderts gern hervorgebracht hat. Auf der Bühne agieren ein Don Quijote und ein Sancho Pansa in Szenen, die Verzweiflung und Todesnähe auskosten, Wahnvorstellungen zelebrieren, großartige pathetische Posen zeigen oder einfach rührend sind. Eine Schlussvignette zeigt Don Quijote und Sancho Pansa zu einer einzigen Figur verschmolzen. Weil aus einer schlechten Frakturtype gesetzt, wird der Text aus heutiger Sicht zusätzlich zur Nebensache. Der Umschlag der deutschen Erstausgabe trägt die zeitgemäßen historischen Züge (dekorative Schrift und entsprechender Zier) – in einer Anmutungsqualität, wie sie heute nur noch in der Bestattungsästhetik zu finden ist.

Nie waren die Ornamente aller Epochen so gegenwärtig wie im 19. Jahrhundert. Grundlegende Werke zur Ornamentik sind in dieser Zeit erschienen, Schmuckelemente verschiedenster Stile, als Typen im Setzkasten

15 »Das Mäzenatentum wird durch den Verlag ersetzt...« Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Das neue Leseublikum, München 1975, S. 565.

16 Heinrich Heine (a. a. O., S. 19):

»Der falsche theatralisch-konventionelle Begriff, den der Künstler, wie seine übrigen Zeitgenossen, vom spanischen Kostüm hatte, hat ihm sehr geschadet.«

17 »Die Romantik wollte, daß von Kunst und Dichtung nur gesprochen werden sollte, wo es keine Konventionen, keine Formeln, keine Gemeinplätze gab. Und sie brandmarkte jedes einmal benützte Attribut, jeden bereits geschilderten Eindruck, jeden bekannt klingenden Tonfall als Gemeinplatz. Kein Schriftsteller traute sich mehr zu, einen Satz niederzuschreiben, ohne sich zu fragen, ob er frappant genug, unerhört genug, revolutionär genug war. Die Erfahrung, daß die verzweifeltste Originalitätssucht zum ärgsten Konventionalismus führte, steigerte die Furcht vor dem Klischee.« (Arnold Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958, S. 446).



Tony Johannot, 1836



Gustave Doré, 1863



Gustave Doré, 1868

greifbar, schmückten, sich wild abwechselnd, die Drucksachen. Schmuck und Illustration förderten den Absatz der Ware Buch. Gegen Ende des Jahrhunderts versuchte der Jugendstil eine gänzlich neue Ornamentkonvention aufzubauen, in der sich pflanzliche Ornamentform und Illustration in inniger Umschlingung befinden und Malerisches mit Dekorativem verschmilzt.

Das Alphabet war im 19. Jahrhundert den Strapazen eines steten Wechsels unterworfen. Trotz der Konventionen, die der Lesevorgang dem Alphabet abverlangt, mutierten die Buchstabenformen insbesondere des Antiqua-Alphabets, das besonders der Mode des Klassizismus nachhinkte, in dieser Zeit oft zu Ungunsten von Erkennbarkeit und Lesbarkeit. Erst durch die Rückbesinnung auf Werte der Schriftformen der Renaissance, angestoßen unter anderem durch William Morris, kamen Anfang des 20. Jahrhunderts auch die Alphabete der Druckschriften in ruhigeres Fahrwasser und konnte an alte Qualitäten anknüpfen und sich, auch in Verbindung mit der neu hinzu gekommenen Setzmaschinentheorie, grundlegend erneuern.

Auch das Buch überwand Historismus und Jugendstil und kam – nicht zuletzt durch die Anstöße aus England – zur Rückbesinnung. Es fand durch »werkbüdische Sachlichkeit«¹⁸ auf einen guten Weg. Illustration war ein Wertmerkmal des guten Buches und wurde erneut für viele Künstler von Format zum erstrebenswerten Betätigungsfeld.

So illustrieren beispielsweise Max Slevogt *Sindbad der Seefahrer* und *Faust II. Teil*, Lovis Corinth *Gullrivers Reisen ins Land der Riesen* und *Reinecke Fuchs*, Max Liebermann *Effi Briest* und Goethes Gedichte, Ernst Ludwig Kirchner Georg Heyms *Umbra vitae*, Gerhard Marcks *Das Buch des Propheten Jona* und *Tierfabeln des Aesop*. Sie alle sind auf der Linie, wie die Deutsche Buchkunst sie beschreibt.

In dieser Zeit findet auch das »Weltbuch« (Thomas Mann) *Don Quijote* neue Illustratoren.

1923 kam die von Hans Alexander Müller illustrierte *Don Quijote*-Ausgabe in drei Bänden heraus.¹⁹ Der Buchgestalter zeigt die an die alten Werte des Renaissance-Buches anknüpfenden neuerworbenen Tugenden: Das Oktavformat (11 x 17 cm) liegt leicht in der Hand, und es ist ein Vergnügen, diese Ausgabe zu lesen – auch heute noch, denn der Text wurde in einer guten Renaissance-Antiqua gesetzt, was zu diesem Zeitpunkt eher selten war. Die 81 Holzdruckstöcke konnten problemlos zusammen mit dem Bleisatz und synchron zu den Textstellen umbrochen werden, waren sie doch von vornherein genau der Satzbreite und Kolumnenhöhe angepasst. Die meisten der expressionistischen Holzschnitte Müllers müssen die Nachbarschaft mit Zeitgenossen wie Frans Masereel und

18 Kurt Schauer, *Deutsche Buchkunst 1890 bis 1960*, Hamburg 1963, S. 56ff. Einer der wichtigsten Überblicke. Der Reigen der aufgeführten Bücher spiegelt nicht nur die in diesem Zeitraum neu verlegte Literatur, sie dokumentiert in der Auswahl auch eine bevorzugte Bildwelt, die bemüht ist, das Vorbild aus der Renaissance fortzuschreiben – was vor allem Anfang des 20. Jahrhunderts hervorragend gelang. Anderen Bildwelten, wie beispielsweise der Fotografie, wird in dieser Vorstellung vom »guten« Buch wenig Platz eingeräumt. So sind unter den auf 163 Tafeln gezeigten »schönsten« Büchern nur zwei fotografische Buchobjekte zu finden: Kurt Tucholskys *Deutschland Deutschland* und Franz Rohs *foto-auge*. Die *Deutsche Buchkunst* vermittelt den Eindruck, dass zur Kolumne am besten eine vor allem dienende zeichnerisch und ornamental geprägte Bilderwelt gehört.

19 Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quixote von la Mancha*, in der Übersetzung von Johann Ludwig Tieck, Wien 1923.

Karl Rössing nicht scheuen. Absicht der Zeichnung, Schnittechnik und Materialität des Holzes vermeiden Glätte und konservieren im Detail viele Bildreize. Die Holzschnitte haben zudem Lesezeichencharakter – so durchschwimmt man das Buch gleichsam von Insel zu Insel.

Fast zeitgleich mit der von Hans Alexander Müller illustrierten Ausgabe erschien in Leipzig eine zweibändige, von Walter Klemm illustrierte *Don Quijote*-Ausgabe im Quartformat (20 x 25 cm). Klemms Illustrationen sind Lithographien. Als jeweils ganze Seiten wurden die im Flachdruck einseitig bedruckten Blätter der 32 Kreidezeichnungen unauffällig in die im Buchdruckverfahren gedruckten Buchblöcke eingefügt – jeweils in die Nähe der entsprechenden Textstellen. Der Text ist in einer guten Frakturtype gesetzt. Die Hauptausgabe wurde in Ganzleinen gebunden, »Nr. 1–50 in Ganzleder, Nr. 51–100 in Halbleder. Neben der Auflage wurden 100 nummerierte und vom Künstler eigenhändig signierte Exemplare mit Handpressenabzügen der Lithographien vom Originalstein mit der (...) Hand gebunden.«²⁰ Hier zeigt sich eine verlegerische Geste, die schon zuvor und in der Folge erfolgreich praktiziert wird: die parallele Vermarktung der Graphik.

Der künstlerische Wert der Lithographien Walter Klemms ist umstritten; die einen werfen ihm vor: »seine Titelhelden sind zu schematisch um komisch, zu leblos, um tragisch zu sein«²¹ –, andere meinen, »daß Walter Klemm das Detail gar nicht anstrebt, sondern die zeichnerische Gebärde in ihrer Übertreibung.«²² Aber gerade die ist oft zu klischeehaft und dadurch schwer erträglich – dem *Don Quijote* wird keine neue Bildseite abgewonnen.

Das ist anders bei Josef Hegenbarth: es sind zwar auch hier die bekannten Szenen, die bearbeitet wurden, die Bilder eröffnen jedoch durch ihren lebendigen Strich eine neue Erlebniswelt. Die Hegenbarth-Ausgabe erschien 1951 in zwei Bänden mit 268 Tuschzeichnungen, von denen 241 in der 2. Auflage (Großoktav, 15 x 23 cm, 1955) »aus technischen Gründen«²³ in Federzeichnungen umgesetzt wurden, so dass sie als Zinkätzungen neben einer derben klassizistischen Bleisatzschrift im Buchdruckverfahren druckbar waren. Über Hegenbarth wird gesagt, dass ihm im Alter der »zupackende Strich wichtiger war«. Er selbst sagt, er suche »das Plötzliche einer Bewegung, die durchgebildet etwas Starres erhalte und damit das Unmittelbare und Spontane verlieren würde.«²⁴

»Hegenbarth hatte neue Wege der illustrativen Darstellung beschritten. Gerhart Kraaz stellt sich dagegen wieder in die Kontinuität der Tradition, um sie mit neuem Leben zu erfüllen.« Ihm geht es »um die Darstellung der Körperlichkeit.«²⁵ Doch diese Körperlichkeit der Kohlezeichnungen hat in ihrer »einfühlsamen« pathetischen Art eine rückwärts gewandte, restaurative

20 Cervantes, *Don Quijote von la Mancha*, Berlin (wahrscheinlich 1922), Impressum.

21 Dorothea Hahn, a.a.O., S. 76.

22 Horst Ludwig, »Don Quijote« in: *Von Odysseus bis Felix Krull*, Berlin 1982, S. 106.

23 Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote von la Mancha*, Berlin 1955, Impressum.

24 Kurt Schauer, a. a. O., S. 215.

25 Dorothea Hahn, a.a.O., S. 78.



Hans Alexander Müller, 1923



Walter Klemm, 1924



Joseph Hegenbarth, 1951



Gerhard Oberländer, 1969

Ästhetik mit Anleihen von Barlach bis Breker. Die einbändige Ausgabe im Großoktavformat (16 x 24,5 cm) erschien 1957 und machte für die Buchklub-Abonnenten schon etwas her. Den *Don Quijote* sollte man jedoch in Muße lesen können – und da wiegen zwei Kilogramm Buch schwer in der Hand, auch wenn die Schrift (*Trump Mediäval*) gut lesbar ist.

Durchgebildet im Sinne von durchgestrickt sind die mit Kugelschreiber ausgeführten Illustrationen von Gerhard Oberländer. Die Kritik erinnert sie zu Recht »an die illustrative Grundhaltung eines Johannot.«²⁶ Die Zeichnungen sind sehr gefällig und wie geschaffen für ein Kochbuch spanischer Spezialitäten. Die Buchklub-Ausgabe mit den Illustrationen von Oberländer erschien 1969 im Großoktavformat (16,5 x 24 cm) in zwei Bänden. Die beiden Buchklub-Ausgaben sind typische Vertreter einer Buchkunst, wie sie die neuen Bücherregale der Nachkriegszeit füllt.

Wie die Betrachtung der zusammengetragenen Windmühlenszenen zeigt, sind die Illustrationen von Daniel Chodowiecki und Tony Johannot noch eher verhalten, erst Gustave Doré setzt mit seiner allzu wörtlichen Auslegung des Textes Akzente, die weit bis in das 20. Jahrhundert hinein wirksam waren. Die Lust an der Sensation und der Katastrophe wird voll auskosten. Von Alexander Müller bis Josef Hegenbarth geht es weiter mit der überlieferten Auslegung. Mit Gerhart Kraaz ist eine andere Cervantes-Rezeption spürbar – die Metaphorik hatte sich verändert. Die Windmühlenszene ließ neue Deutungen zu.

Die Künstler und Erfinder hatten sich ohnehin lange schon mit der Figur des Don Quijote identifiziert, malten sich selbst als Don Quijote und sahen sich im lebenslangen »Kampf mit den Windmühlenflügeln«, und die Sozialwissenschaftler erkannten nun in der gleichnishaften Szene den Don Quijote als einen der ersten Maschinenstürmer²⁷.

Cervantes' vielschichtiger Roman ist als Kunstwerk offen und fordert unsere eigenen Bildvorstellungen heraus. Wie wäre es, wenn wir uns bei der Lektüre des *Don Quijote* umschauen würden, mit wem wir es gerade zu tun haben? Und liefern die Auseinandersetzungen um die Windräder von heute nicht täglich neue Bilder?

26 Dorothea Hahn, a.a.O., S. 79.



27 Charles Aubrun: »Windmills altered not only the landscape, but also traditional life. The giants are the origin of the decline and poverty of the *hidalgos* ... (Don Quijote) charges an enormous structure where one grinds grain, his grain, the wheat of La Mancha. It is enough to make one lose one's head: his unreason is not without reason.« Charles Aubrun, *The Reason of Don Quixote's Unreason*