

## **Der Menzel geht um!**

*von Michael Glasmeier*

Je klarer und eindeutiger, je realistischer die Dinge sich dargestellt finden, desto komplexer wird das Kräftespiel der Wahrnehmungen und Befragungen. Bei genauerer Betrachtung ist es gerade das Einfache, die Bild gewordene Banalität des Alltags, die sich dann beispielsweise aufmacht, ins Drama des Symbolischen abzudriften oder gänzlich als pure Verdoppelung unterzugehen. Zwischen diesen Polen changieren für den Betrachter die Bildweisen einer Wirklichkeit des Beiläufigen. Während die Abstraktion sich in aller Ruhe auf den Mythos des Unerklärbaren und die Religion vom Künstler berufen kann und so für sich einen gewissen Glaubensrest reklamiert, begibt sich der Realist in den Raum der Wahrheiten, und dort geht es zu, wie im Danteschen Purgatorium, in dem müßig Belacqua hockt und darauf wartet, Samuel Beckett zu inspirieren.

Allerlei geistesgeschichtliche Konstruktionen versuchen den Widersprüchen eines Realismus weniger gerecht zu werden, als vielmehr diese methodisch einzuebneten. Deutlich wird das vor allem im Fall Adolph Menzel (1815-1905), ein auf den ersten Blick gradliniger Preuße, dessen Werk allerdings kaum die Lebensbrüche des modernen Künstlertums widerspiegelt. Stattdessen finden wir in Menzel einen unermüdlichen Arbeiter, einen im besten Sinne Fleißigen, spartanisch, sarkastisch, kleinwüchsig, eine „alte Jungfer“, wie er sich selbstkritisch nennt<sup>1</sup>. Das quantitativ maßlose Werk selbst - seine Gedächtnisausstellung 1905 umfasste

5699 Exponate<sup>2</sup> - als Ausdruck einer pausenlosen Produktion bis ins hohe Alter, ist es, das die Widersprüche gleichfalls auch quantitativ in sich birgt und es so der Rezeption bis heute ermöglicht, ihren jeweiligen Menzel zu konstruieren. Da gibt es den „vaterländischen“ Menzel der Friedrich-Bilder, den bürgerlich-preussischen Menzel der Historienillustrationen, den Sympathisanten der bürgerlichen Revolution, den mit Orden dekorierten Hofkünstler, den Positivisten und späteren „Helden der Arbeiterklasse“, den Vorläufer des Impressionismus und der Moderne des 20. Jahrhundert, den Berliner Menzel und den internationalen. Natürlich sind diese Versuche der Einverleibung Ausdruck der historischen Zeitbrüche und gesellschaftlichen Ideologien in Deutschland vom Kaiserreich bis zur Wiedervereinigung. Erst die letzte große Menzel-Retrospektiv, 1996/97 in Paris, Washington und Berlin, akzeptierte die Widersprüche unter dem Titel „Das Labyrinth der Wirklichkeit“ und sprach von „Universalität“, „Modernität“, „Augenblick“ oder „Scheitern“, letztendlich auch wieder zeitgemäß<sup>3</sup>.

Allen unterschiedlichen Konstruktionen zum Trotz herrscht jedoch Einigkeit, dass Menzel ein beobachtender Künstler auf der Suche nach Authentizität ist. Selbst seinen Friedrich-Bildern geht eine umfangreiche Recherche des visuellen historischen Materials voraus. Das Detail muss stimmen, auch wenn es längst museal abgelagert ist. Menzels Archiv des Sichtbaren, angelegt in unzähligen Zeichnungen, Skizzen, Studien bildet die Basis für eine Lichtmalerei des Atmosphärischen, die den unspektakulären Alltag eines Königs im Gegensatz zum heroischen Historismus der damaligen Zeit feiert. Eine Utopie der vernünftigen Herrschaft glimmt auf, die Desillusion sollte später folgen<sup>4</sup>.

Bei dieser Detailbesessenheit im Historischen ist es nur ein kleiner Schritt vom Museum auf die Straße und von dort in die moderne Produktionsstätte „Eisenwalzwerk“ (1872-1873). In der parallel zu diesem epochalen Bild entstehenden kleinen Gouache „Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer“ (siehe Abb. S.3) beleuchtet der Glutofen den in ihm mit einer mächtigen Zange hantierenden Protagonisten, eine uns halb den Rücken zugewandte muskulöse Erscheinung mit Pfeife und Hut, konzentriert bei seiner Tätigkeit, während im engen Halbdunkel links hinter ihm zwei weitere Arbeiter herumstehen. Dieses Bild könnte ein heroisches sein, wenn nicht rechts im Hintergrund, versteckt hinter einem Karren, Menzel selbst mit Hut, Brille, weißem Bart den Arbeiter beobachten und wieder einmal linkshändig in ein kleines Skizzenbuch zeichnen würde. Menzel ist

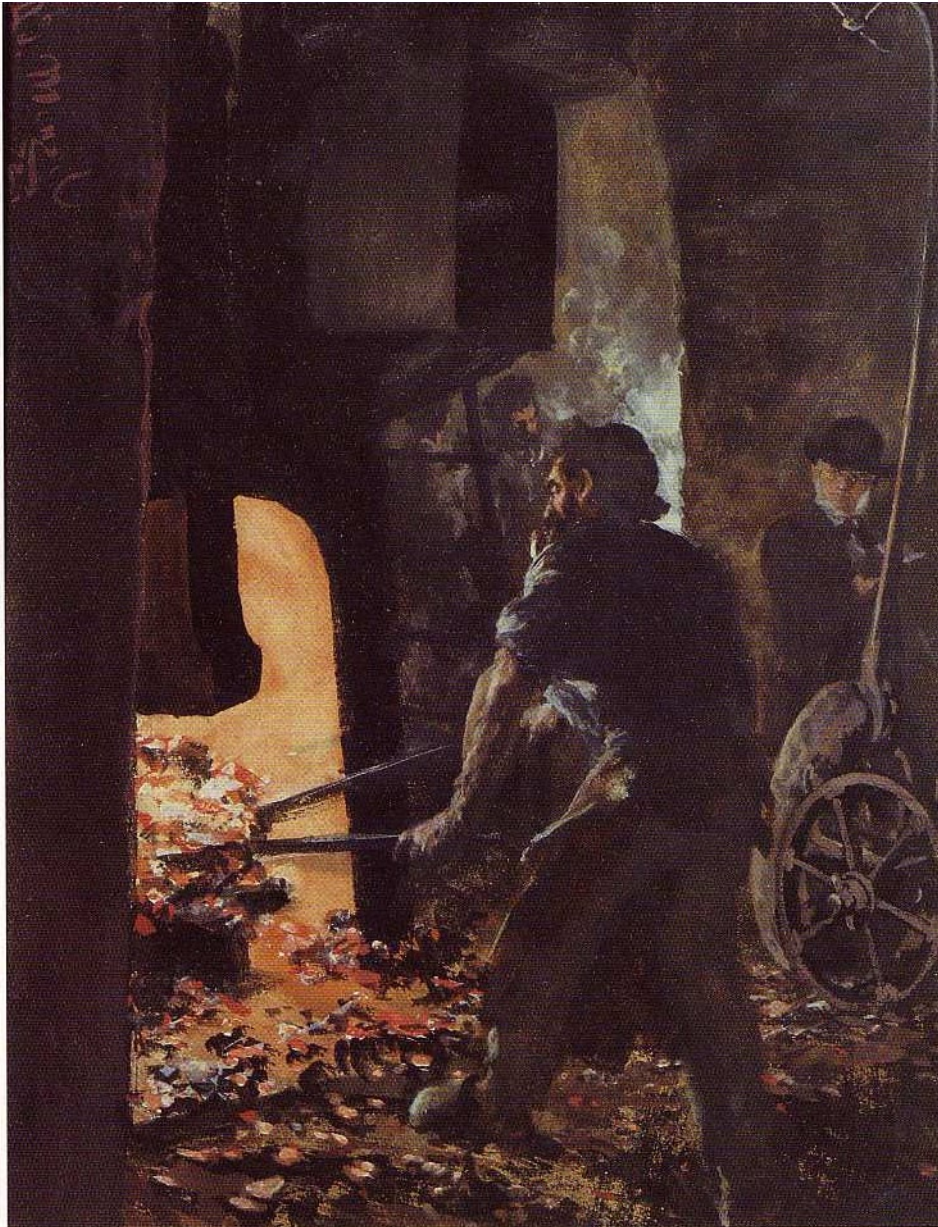


Abb.: Menzel, Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer, 1872 (Museum der Bildenden Künste Leipzig)





Abb.: Menzel, Skizze zum Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer, 1872  
(Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurth)

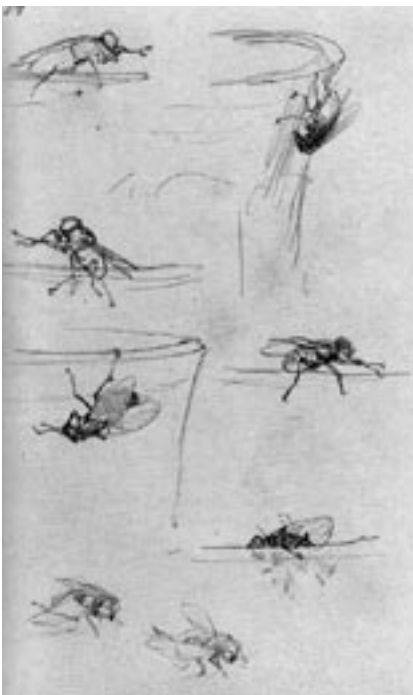


der andere Arbeiter, der einer Übermacht des schwitzenden Körpers durch seine Anwesenheit in fast spitzweghafter Manier das Heroische nimmt. Ein Realist bei seinem Tun: klein, unauffällig und ebenfalls konzentriert. Diese Gouache, die neben einem Konvolut von Skizzen spezifischer Arbeiterhaltungen, Geräten und Maschinen das „Eisenwalzwerk“ vorbereitet, ist im Gesamtwerk des Künstlers einmalig. Sie ist auch komplett entgegengesetzt zu jenem Spätwerk „Besuch im Eisenwalzwerk“ (1900), das wiederum im Vordergrund einen schwerst arbeitenden zeigt, während sich auf der linken Seite eine heitere Begrüßungsszene unter Kapitalisten inklusive Dame und Hund abspielt. Menzel der Satiriker, ein weiterer unerforschter Aspekt.

Das „Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer“ ließe sich kunsthistorisch unter dem seit der Renaissance geläufigen Selbstporträts des Künstlers bei der Arbeit einordnen und könnte in dieser Tradition darauf hinweisen, dass Menzel seine Sujets im Alltag findet <sup>5</sup>. Es wäre dann eines der wenigen Bilder der Kunstgeschichte, das Disegno zum Thema hat <sup>6</sup>. Damit wäre das größte Konvolut der Zeichnungen Menzels als Studien und Ideenskizzen zu späteren Gemälden abzuhaken. Doch ist dieses wirklich kleine Bild (16 x 12,5 cm) programmatisch. Es zeigt uns eine Haltung gegenüber der Realität, die über das reine Beobachten und die Sucht nach Authentizität hinausgeht. Entwirft der Realist Gustave Courbet (1819 - 1877) sein Atelierbild als groß angelegtes Rätsel (359 x 598 cm) einer „allégorie réelle“, in dem sich die Welt trifft <sup>7</sup>, ist Menzel in der Welt. Er ist vor Ort. Das beglaubigt seine Haltung auf der Gouache. Er zeigt uns sein volles Gesicht, das konzentriert beobachtet. Die Lichtpunkte auf seiner Brille stellen den direkten Bezug zur Szene her, und die Hand zeichnet direkt in sein Skizzenbuch. Da der Hut des Arbeiters und der des Künstlers auf gleicher Ebene stehen, wird der perspektivische und reale Größenunterschied aufgehoben, der Distanzraum überbrückt. Beide agieren auf fast gleicher Hut- bzw. Augenhöhe. Der Karren, hinter dem der Künstler steht, markiert die Distanz, den Objektivismus des zeichnenden Subjekts, der gleichzeitig mit dem Blick durch die spiegelnde Brille überwunden wird. Der Karren könnte das nächste Objekt der zeichnenden Beobachtung Menzels werden.

Dieser Kleinwüchsige vermag es durch seine Kunst, sich dem Muskelpaket gleichzustellen. Sein in diesem Bild selbstreflexiver, quasi voyeuristische Beobachterstatus macht alles gleich wichtig, dem Künstlerauge wird alles gleichbe-

deutend, und so finden wir in den begleitenden Skizzen zum „Eisenwalzwerk“ nicht nur Arbeiter mit Zangen, sondern eben auch Karren. Menzel ist also auch da weniger ein Künstler des Disegno, wo er im Umfeld eines Gemäldes zeichnet<sup>6</sup>, oder in seinen bekannten Worten: „Alles Z e i c h n e n ist nützlich, und a l l e s zeichnen auch.“<sup>9</sup> Daher scheint sein Werk ziel- und planlos. Es berücksichtigt den eigenen Fuß wie den Kaisermantel, das Farbtöpfchen wie die Menschenmassen, den Kamm wie die elende Kreatur, den Barockaltar wie die Wolken. Einzig das Erotische und das ungebrochen Schöne der nackten Figur bleiben ausgespart.



Menzel tummelt sich im Purgatorium der Wahrheiten und idealisiert entgegen dem Zeitgeschmack auch die Damen des Berliner Hofes nicht, auf deren Bällen sich das „enfant terrible unter den Historienmaler“ (Jules Laforgue) herumtrieb. Die Damen warnten sich: „Der Menzel geht um!“<sup>10</sup> Eine andere Menzel-Anekdote berichtet Max J. Friedländer aus einem Berliner Café: „Er hatte ein Setzei bestellt und war darüber eingeschlafen. Man bringt das Ei, ohne ihn wecken zu mögen. Bald darauf schreckt er hoch, blinzelt auf den Teller, drückt vom Rand ein Stück mit der Gabel ab, schmeckt mit langen Zähnen kurz zu und legt die Gabel nieder: das Ei ist kalt. Er kramt aus einer der vielen Taschen seines Rocks eines der legendären Skizzenbücher und zeichnet das Setzei.“<sup>11</sup>

Es ist die Zufälligkeit des „konkreten Lebens“, dem Menzel sich stellt, ob durch den Plan eines Gemäldes evoziert oder nicht. Die Gemälde scheinen eher die Ausnahme zu sein, Fleißarbeiten für die rechte Hand des Linkshänders, der sich 1903 von Reinhold Begas seine Hände abformen ließ, wobei die rechte Hand den Pinsel hält und die linke den über alles geliebten Bleistift. Auch wenn sich Menzel hier idealisiert, und nachweislich nicht ausschließlich in der Malerei rechtshändig arbeitete, so war ihm die linke Hand, mit der er seine Karriere als Künstler begann, dem Freiraum der Zeichnung zugeordnet, was im übrigen auch an der typischen Art seiner sich nach links neigenden Schraffuren bemerkt werden kann<sup>12</sup>. Die linke Hand war zuständig für die Wahrheit eines Setzeis nach dem Nickerchen.



Lucius Grisebach: „Das Konkrete und Individuelle im Gegenstand bedeutete für ihn das Leben, das sich bei genauer und nüchterner Erfassung mehr und mehr entfaltet. Ihm spürte er nach, präzise und unbestechlich. Ihm widmete er all sein Talent und seine Arbeitskraft, und an ihm verfeinerte und entwickelte er seine Kunst, geschützt vor der Gefahr reiner Virtuosität durch die Unbestechlichkeit seines eigenen kritischen Auges.“<sup>13</sup>

Die Praxis Menzels verstört, weil sie sich nicht einordnen lässt, die Widersprüche sich nicht auflösen. Die Wirklichkeit des Beiläufigen sollte erst im 20. Jahrhundert auf allen Gebieten der Künste zu einem Hauptweg werden. Erinnerung sei hier an Marcel Duchamp, an Pop, an die Fotografie der Neuen Sachlichkeit oder des Bauhaus oder an die Poetiken eines Franz Kafka oder Robert Walser. Doch muss gesagt werden, dass Menzel hier in preußischer Distanziertheit noch radikaler ist. Seine Zeichnungen setzen auf die pure Anwesenheit eines Objekts oder einer Sichtbarkeit von Licht oder Bewegung. Diese Anwesenheit wird kaum ästhetisch zurechtgerückt und systematisiert. Jedes Sujet scheint einen eigenen, höchst individuellen Zeichenstil zu erfordern. Zwar lassen sich stilistische Entwicklungspuren von größter Genauigkeit bis hin zu fast abstrakten Situationsbildern und zum grandiosen Gebrauch des Wischers verfolgen <sup>14</sup>, doch auch solche Sortierungsversuche werden bei genauer Betrachtung von Sujet zu Sujet immer wieder gebrochen.

Menzels singuläre Haltung zur Wirklichkeit lässt sich indes historisch und methodisch durch eine künstlerische und eine literarisch-politische Position näher bestimmen. Eine seiner großen Leitfiguren war neben den Niederländern des 17. Jahrhunderts, die in der zweiten Hälfte seines Lebens die zeitgemäße Verehrung der Italiener progressiv ersetzten, vor allem der deutsche, „nationale“ Albrecht Dürer (1471-1528), dessen Werk ebenfalls von Illustrationen, Druckgraphik, Malerei und vor allem Zeichnungen geprägt war, die sich auch hier nicht eindeutig dem Disegno zuschlagen lassen, sondern von Pflanzen, Tieren, Raumsituationen, aber auch banalen Kopfkissen und Tintenfassern Zeugnis ablegten. Menzel: „...es ist nun die Aufgabe, das in unserer Zeit zu leisten, was dieser Phönix (i.e. Dürer) in der seinigen leistete.“<sup>15</sup>

Dürer war der erste, der explizit in seinen kunsttheoretischen Schriften den Schönheitsbegriff vom Gegenstand ablöste und folglich seine Skizzen und Zeichnungen signierte, datierte und kommentierte. Erwin Panofsky in diesem Zusammenhang: „Es ist aufschlussreich, dass keine europäische Sprache gleichbedeutende Worte für das deutsche ‚Handriss‘ und ‚Handzeichnung‘ hat, die unterstreichen, dass die Hand einer individuellen Person auf eben diesem Stück Papier geruht hat, wodurch demselben ein Gefühlswert nicht unähnlich dem eines persönlichen Erinnerungsstücks - ein handgeschriebener Brief, ein mit der Hand unterzeichnetes Dokument, ein handgesticktes Taschentuch - oder gar einer Reliquie verliehen ist.“<sup>16</sup> Dürer wie Menzel zeichnen ihre Hände, jene „agierenden Sehnerven“<sup>17</sup>, doch ist inzwischen das Gottesgnadentum im 19. Jahrhundert durch ein prosaisches „Künstlers Erdenwallen“ ersetzt worden.

Solche Handobsession, solches Vermögen, subjektive Sichtweisen einerseits im Zusammenspiel von Auge und Stift zu objektivieren, andererseits als Zeichnung - einleuchtender noch als Malerei - dem künstlerischen Subjekt Ausdruck zu verleihen, lässt sich mit der Haltung des Reporters verbinden, und es bleibt Egon Erwin Kisch vorbehalten, Menzels Methode in ungeahnter Zufälligkeit glänzend zu beschreiben. Im Vorwort zu seinem Buch „Der rasende Reporter“ schreibt Kisch 1927: „Der Reporter hat keine Tendenz, hat nichts zu rechtfertigen und hat keinen Standpunkt. Er hat unbefangene Zeuge zu sein und eine unbefangene Zeugenschaft zu liefern, so verlässlich, wie sich eine Aussage geben lässt - jedenfalls ist sie (für die Klarstellung) wichtiger als die geniale Rede eines Staatsanwalts oder des Verteidigers...



Der gute (Reporter, d. Verf.) braucht Erlebnisfähigkeit zu seinem Gewerbe, das er liebt. Er würde auch erleben, wenn er nicht darüber berichten müsste. Aber er würde nicht schreiben, ohne zu erleben. Er ist kein Künstler, er ist kein Politiker, er ist kein Gelehrter - er ist vielleicht jener „platte Mensch“ Schopenhauers, und doch ist sein Werk „vermöge des Stoffes sehr wichtig“.

Die Orte und Erscheinungen, die er schreibt, die Versuche, die er anstellt, die Geschichte, deren Zeuge er ist, und die Quellen, die er aufsucht, müssen gar nicht so fern, gar nicht so selten und gar nicht so mühselig erreichbar sein, wenn er in einer Welt, die von der Lüge unermesslich überschwemmt ist, wenn er in einer Welt, die sich vergessen will und darum bloß auf Unwahrheit ausgeht, die Hingabe an sein Objekt hat. Nichts ist verblüffender als die einfache Wahrheit, nichts ist exotischer als unsere Umwelt, nichts ist phantasievoller als die Sachlichkeit.

Und nichts Sensationelleres gibt es in der Welt, als die Zeit in der man lebt.“<sup>18</sup>

In Menzels Zeichnungen überlappen sich die Traditionen des künstlerischen Subjektivismus im Sinne Dürers und der Hang zu einer reportagehaften Objektivität. Die körperliche Verbindung von Hand und Auge, die in Menzels Malerei durch das Handwerk nivelliert werden will, wird in der Banalität eines „sensationalen“ Alltags zeichnerisch Gestalt. Jetzt erst wird uns die Haltung Menzels im „Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer“ greifbar.

Menzel ist so sehr Reporter, dass gerade in den Zeichnungen, auch in denen, die nicht Skizzen zu nennen sind, die zeitgenössischen Prinzipien der Komposition missachtet. Das führte zu dem Vorwurf, er sei lediglich Handwerker<sup>(19)</sup>, also im Sinne Kischs „kein Künstler“. Häufig setzt er zudem die Gegenstände seines Interesses so ins Bild, dass sie nicht in ihrem Zentrum, sondern photographisch angeschnitten sind, und es wurde schon erwähnt, dass er gerade auch für seine Historienbilder einen unglaublichen Aufwand an Recherche betrieb, vor Ort oder im Museum.

Max Liebermann diskutiert 1921 die „Frage nach Menzels Kunst im Zeitalter der Photographie“<sup>20</sup> und kommt zu dem Schluss, „dass seine künstlerische Gewissenhaftigkeit die Gebilde seines Genies gleichsam seziierte und somit das Höchste, das Leben seiner Kunst zu nehmen drohte.“<sup>21</sup> Es lässt sich sagen, dass Liebermann sicherlich am Impressionisten Menzel höchst interessiert war, doch,

was Menzels Wirklichkeitssinn anging, eher in konservative Geniebegrifflichkeit dachte. So kann es passieren, dass Erneuerungen traditionell erscheinen und das angeblich Traditionelle uns erneuert. Mit seinen zeichnerischen Kommentaren auf den Photographien von Waffen und Rüstzeug des Historischen Museums in Dresden hat sich Menzel selbst zum diesem Thema geäußert <sup>22</sup>. Seine Randzeichnungen liefern das nach, was die Photographie nicht leisten kann: Unter- und Schrägsichten, bestimmte Details. Denn die Wirklichkeit wird nie auf einem Servierteller präsentiert. Sie muss gefunden werden in den unterschiedlichsten Atmosphären, Sichtweisen, Raumsituationen. Solche Differenziertheit konnte die Photographie des 19. Jahrhunderts erst in Ansätzen liefern. Solange war der bestimmte Augenblick noch an die zeichnerische Hand gebunden.



Menzel, Gasse einer alten Strasse  
(Kunstmuseum Düsseldorf, Grafische Sammlung)

Am eindringlichsten begreifen wir den Reporter Menzel in seiner Auseinandersetzung mit dem Tod. Diese existenzielle Grenzerfahrung bestimmte schon immer die Meisterwerke der Kunstgeschichte, da gerade dieses Thema den schrecklichen Realismus, zu dem die Kunst fähig ist, oft an die Grenzen des Erträglichen treibt. Menzel, der immer unzufrieden war mit seinen Kriegsgemälden, plagt sich sechs Jahre mit dem heute verschollenen „Friedrich und die Seinen beim Nachtkampf zu Hochkirch“ (1850) herum und lässt seine „Ansprache Friedrichs des Großen vor der Schlacht bei Leuthen“ gar unvollendet. Ihm fehlt die Reportage-Erfahrung des Kriegs, die er 1866 auf den Schlachtfeldern von Königgrätz machen kann. Hier hält er das Sterben und Leiden der Verwundeten in drei erschütternd präzisen Aquarellen fest und wendet sich nun gänzlich von einer Kriegsmalerei ab <sup>23</sup>: „Der Bedarf ist für das patriotische Bedürfnis von anderen Seiten gedeckt worden: und über das Alles: muss denn der Gräuel gemalten werden?!?“<sup>24</sup>





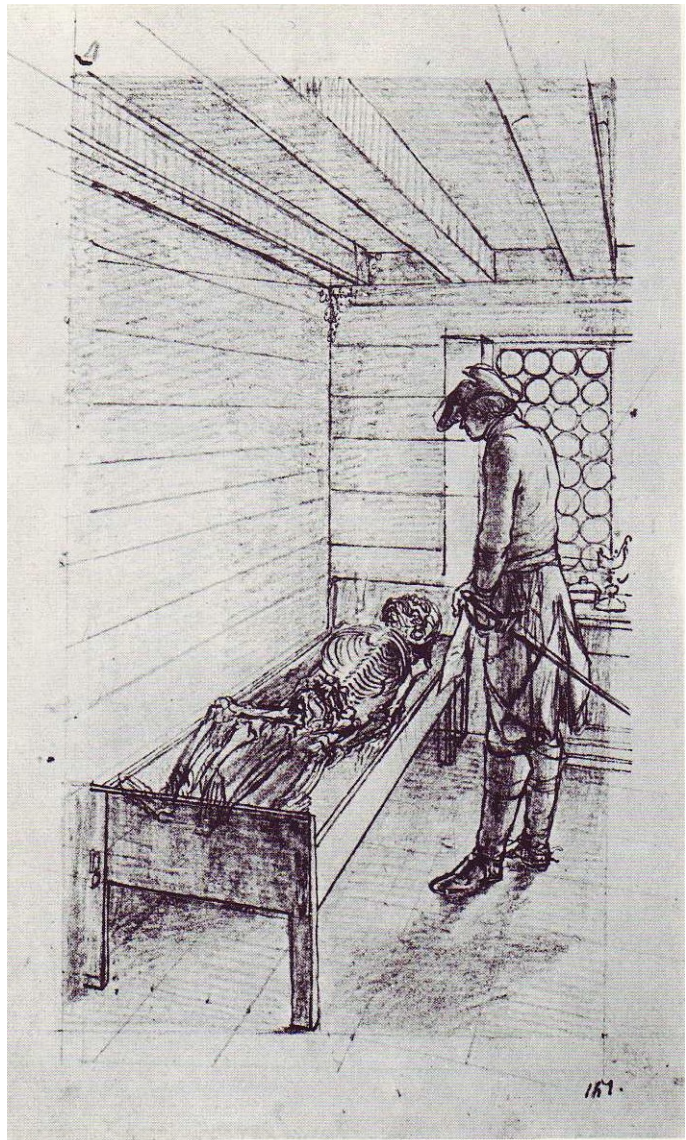


Abb. (beide): Menzel, Tote Soldaten, 1866 (Kupferstichkabinett Berlin)



Doch auch ohne Krieg wird Menzel mit dem Tod konfrontiert, allerdings auf eine museale Weise. Nachdem er 1852 bei der Öffnung der Gruft der Frauenkirche in Halberstadt dabei war, treffen wir den Reporter 1873 in der Gruft der Garnisonskirche in Berlin. Diese ist übervoll, und die Leichen müssen identifiziert werden, bevor sie teilweise in die Hohenzollerngruft des Berliner Doms überführt werden. Menzel ist hier ein Physiognomiker des Todes, der leichenhaften Erstarrung in preußischen Uniformen, die ihn zwar auch zu zeichnerischen Kommentaren verführen<sup>25</sup>. Eindringlich sind aber die hohläugigen Gesichter, und er verbirgt weder den Schuss in den Mund des Feldmarschalls Keith noch den Mumienzustand eines Soldatenschädels.

Wenn diese Todesansichten aus Krieg und Gruft in der heutigen Diskussion um die grausamen Bilder von Terror, Folter und Vergegenwärtigung des globalen Elends fehlen, so vielleicht aus Unkenntnis. Wir müssen jedoch konstatieren, dass Menzel der Wahrheit im Purgatorium mit seinen Zeichnungen in allen Facetten gerecht geworden ist. Der Begriff des Reporters, der hier eingeführt wurde, löst die Widersprüche des Gesamtwerks Menzels nicht auf, kann sie aber verschärfen, um jenen Realismus zu kennzeichnen, zum dem „unbefangene Zeugenschaft“ fähig ist.





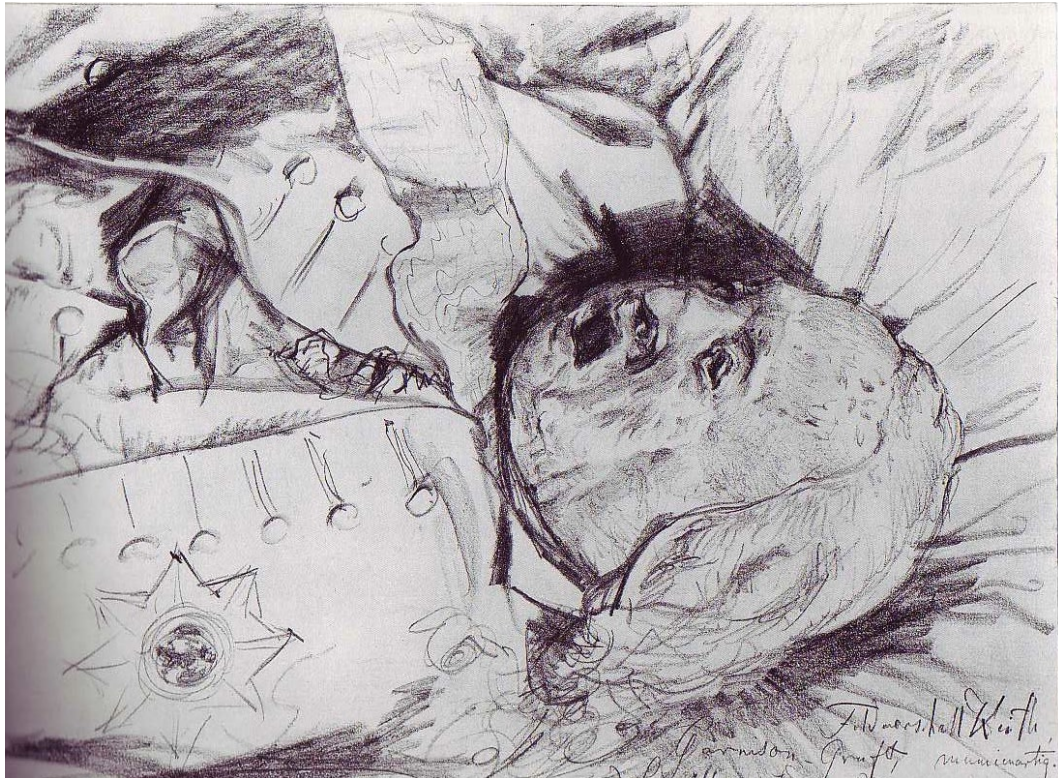


Abb.: (beide): Menzel, Studie während der Öffnung der Garnisonsgruft, 1873  
(Kupferstichkabinett Berlin)



**Anmerkungen:**

- 1) Zit. n. Jost Hermand: *Adolph Menzel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1986, S.107
- 2) Ebd, S.127
- 3) Vgl. *Adolph Menzel. 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*. Hrsg. v. Claude Keisch u. Marie Ursula Riemann-Reyher, (Ausstellungskatalog) Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Käl1997
- 4) vgl. Hubertus Kohle: „Menzel als Historienmaler“. In: *Adolph Menzel. 1815-1905. A.a.O.*, S.481-492; Susanne von Falkenhausen: „Zeitzeuge der Leere - Zum Scheitern nationaler Bildformen bei Menzel“. Ebd. S.493-502; Michael Glasmeier: „Ein mechanischer Fläutenkönig. Anmerkungen zu ‚The King’s Part‘“. In: Rodney Graham. *Cinema Music Video*. (Ausstellungskatalog) Kunsthalle Wien, Brüssel 1999, S. 31-43
- 5) Vgl. Hermann Ulrich Asemissen, Gunter Schweikhart: *Malerei als Thema der Malerei*. Berlin 1994
- 6) Vgl. Michael Glasmeier: „Ansichten von Zeichnungen“. In: Gundel Mattenkloft, Friedrich Weltzien (Hg.): *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*. Berlin 2003, S.75-86
- 7) Vgl. Klaus Herding: „Das ‚Atelier des Malers‘ - Treffpunkt der Welt und Ort der Versöhnung“. In: Ders. (Hg.): *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*. Frankfurt am Main 1978, S.223-247
- 8) Vgl. Lucius Grisebach: *Moltkes Fernglas, der Köchin Lenas Kamm und das Tintenfass auf dem Tisch der Akademie: Menzels Blick für das Konkrete*“. Ders. (Hg.): *Adolph Menzel. Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher*. (Bestandskatalog) Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1984, S.18-21
- 9) Zit. n. Jost Hermand, a.a.O., S.85
- 10) Ebd. S. 91
- 11) Zit. n. Lucius Grisebach, a.a.O., S.20
- 12) Vgl. zu diesem Thema Ulf Küster: „Links zeichnen, rechts malen? Adolph Menzel und seine Hände“. In: *Jahrbuch der Berliner Museen, Bd.41, 1999, Beiheft (Adolph Menzel. Im Labyrinth der Wahrnehmung. Kolloquium anlässlich der Berliner Menzel-Ausstellung 1997)*
- 13) Lucius Grisebach, a.a.O. , S. 20
- 14) Vgl. Marie Ursula Riemann-Reyher. „Der Zeichner - Meister des Augenblicks“. In: *Adolph Menzel. 1815-1905. A.a.O.*, S. 445-456
- 15) Zit. n. Hubertus Kohle: „Adolph Menzel als Kunsttheoretiker“. In: *Jahrbuch der Berliner Museen, a.a.O.*, S.185
- 16) Erwin Panofsky: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. München 1977, S.377

- 17) Axel Delmar, 1905, zit. n. Adolph Menzel. 1815-1905. A.a.O., S. 406
- 18) Egon Erwin Kisch: *Der rasende Reporter*. Berlin, Weimar 1990, S.5f.
- 19) vgl. Lucius Grisebach, a.a.O., S.20
- 20) Peter-Klaus Schuster: „Menzels Modernität“. In: Adolph Menzel. 1815-1905. A.a.O., S.412
- 21) Zit. ebd., S. 415
- 22) Vgl. Werner Hofmann (Hg.): *Menzel der Beobachter*. (Ausstellungskatalog) Hamburger Kunsthalle 1982, S. 200-205
- 23) Vgl. dazu Claude Keisch: „Menzel, die Toten, der Tod“. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, a.a.O., S.33-52
- 24) Zit. ebd., S.38, Anm. 25
- 25) Vgl. Adolph Menzel. 1815-1905. A.a.O., S. 264-268