

## **DER SKALP IM RASTERNETZ**

Menzel und die Entwicklung der illustrierten Presse

*von Alexander Roob*

Der kritische Blick zeitgenössischer Rezensenten auf die deutsche Pressezeichnerie und Illustrationskunst des 19. Jhdts. war in seinem Gesamtenor einigermaßen ernüchternd und lässt sich leicht auf folgenden Nenner bringen: Außer Menzel nichts gewesen. Tatsächlich zeichneten sich in Deutschland erst relativ spät, gegen Ende der achtziger Jahre die Konturen von Zeichnern mit eigenständigeren Profilen ab, die wie Theodor Rocholl und Christian Wilhelm Allers in der Lage waren, sich aus Bannkreis des riesenhaften und alles umfassenden Menzel zu lösen.

Das Werk mit dem sich der junge Lithograph, noch bevor er seine Fühler in Richtung Malerei auszustrecken begonnen hatte, sozusagen über Nacht in die erste Reihe internationaler Illustrationskunst katapultiert hatte, war der 1840 erschienene Historienband „Geschichte Friedrichs des Grossen“ des Berliner Kunsthistorikers Franz Kugler, der von ihm in dreijähriger Arbeit mit annähernd 400 Zeichnungen versehen worden war.

Erschienen war das Werk in dem Leipziger Verlagshaus des aus Basel stammenden Verlegers Johann Jakob Weber. 1832 war Weber in das Zentrum des deutschsprachigen Buchhandels gezogen um dort eine Zweigniederlassung der international agierenden Buch- und Verlagshandlung Bossange aufzumachen.

Seiner Initiative war es wohl zu verdanken, dass Bossange schon nach kurzer Zeit eine deutschsprachige Ausgabe der allerersten Illustrierten *Penny Magazine* herausbrachte. Mit der Leitung der Redaktion des *Pfennig-Magazin* profilierte sich Weber als Pionier der illustrierten Presse im deutschsprachigen Raum<sup>1</sup>.

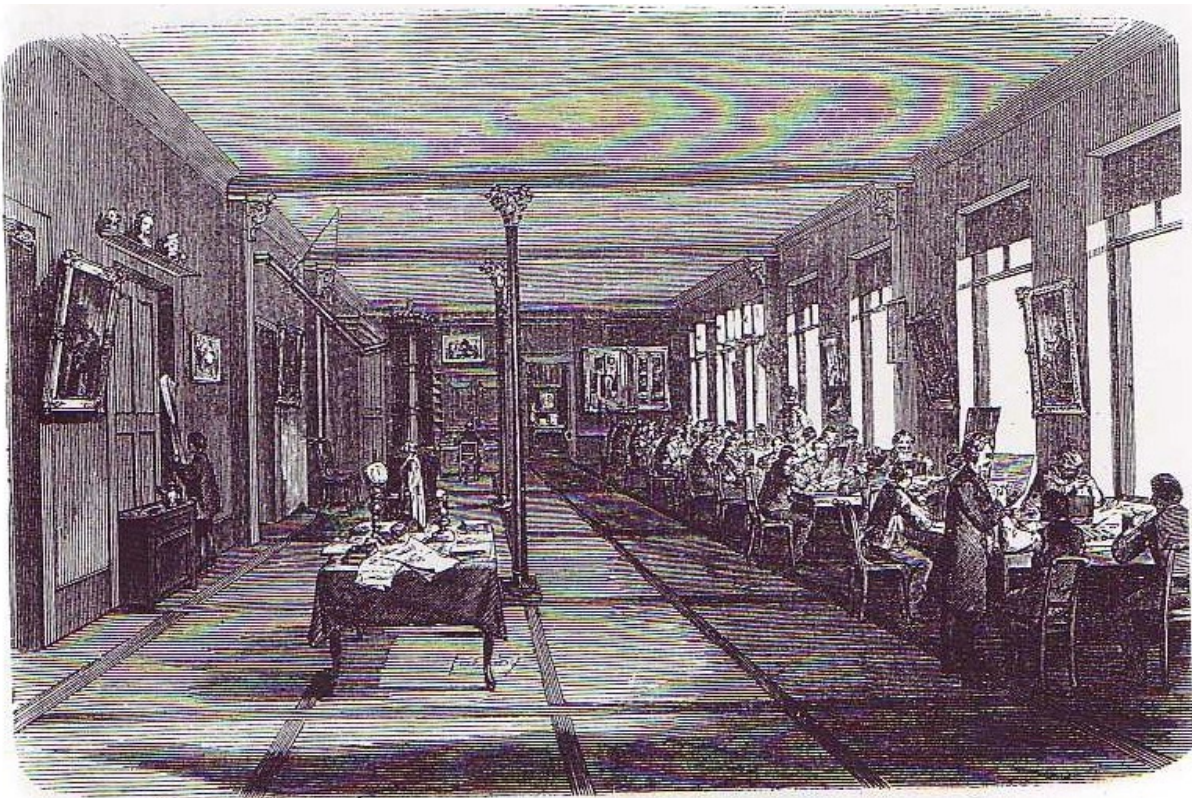
Der Weg, den dieses illustrierte Monatsperiodikum von seiner 1832 in London begründeten Mutterausgabe über die bei Bossange erschienene französische Lizenzausgabe ( *Le Magasin Pittoresque* ) und die dann kurz danach unter Webers Regie herausgekommene deutschsprachige Ausgabe genommen hat, ist signifikant geworden für den weiteren Verlauf, den die Entwicklung der illustrierten Presse genommen hat.

Die kontinentalen Ausgaben dieser biedermeierlichen Bildungsgazette bestanden zu großen Teilen aus dem Material und den schöngeistigen Themen der englischen Originalausgabe. Illustriert waren die Reiseberichte und Kulturreportagen durch Holzstiche - einer eigenartigen und verschrobenen Drucktechnik, die bereits zu Mitte des 18. Jhdts. in England entwickelt worden war und die sich nun, mit dem Siegeszug des Illustriertenformats, zu einem Exportschlager des britischen Empires mauserte. In Ermangelung einheimischer Spezialisten mussten auch die redaktionellen Beiträge der Kontinentalausgaben des *Penny Magazine* von britischen Xylographen gestochen werden.



Abb.: Der Xylograph, in : Illustrierte Zeitung 1862

In den Möglichkeiten zur Detaillierung stand der Holzstich dem Metallstich durch Nichts nach und brachte doch eine für den Einsatz in der illustrierten Presse unabdingbare Voraussetzung mit: Als Hochdruckverfahren war er geeignet, eine druckfähige Einheit mit den Letternblöcken des Schriftsatzes einzugehen. Innerhalb weniger Jahre konnte er so den Tief- und Flachdruckverfahren, wie dem galvanisierten Kupferstich und vor allem der Lithographie, die beide bisher auf dem Gebiet des Bilderdrucks in Massenaufgabe konkurrenzlos gewesen waren, den Rang ablaufen.



Auch Menzel, der wie etliche der späteren Reportagezeichner eine Lithographenlehre absolviert hatte und der als Zeichner weitgehend Autodidakt war, war durch den Illustrationsauftrag des Friedrich-Buchs unverhofft mit der Aussicht auf eine Transformation seiner Zeichnungen in den Holzstich konfrontiert und mit einer Stecherzunft, die sich entsprechend der Eigenart ihrer Technik sehr selbstbewusst gegenüber den Urhebern der Vorlagen zu behaupten wussten.



Frühe Sonderzeichner<sup>2</sup> wie Constantin Guys oder William Simpson wussten sich mit dem Eigenwillen ihrer xylographischen Interpreten geschickt zu arrangieren und betrachteten die gestochenen Endergebnisse eher als Resultate von kollektiven Improvisationen. Nicht so jedoch Menzel. Zwar hatten einige seiner frühesten zeichnerischen Gehversuche im Kopieren von Holzstichvorlagen aus dem *Pfennig-Magazin* bestanden, doch durch die Lithographenlehre war er an ein Ideal von Konservierung des Originals im Druck gewohnt, das sich mit den Kapriolen der xylographischen Übertragungen nicht abfinden konnte.

Nach der Durchsicht einer ersten Lieferung von Stichen nach seinen Zeichnungsvorlagen, die Weber in Ermanglung eines funktionierenden Netzes aus fähigen lokalen Stechern in dem hauptsächlich mit britischen Spezialisten besetzten Pariser Atelier *Andrew, Best & Leloir*<sup>3</sup> fertigen ließ, soll er erbost ausgerufen haben „dass er sich von den Monsieurs eine solche schlingelhafte Misshandlung seiner Zeichnungen“ verbäte. Die Druckstöcke, die aus dem Londoner xylographischen Studio *Sears* zurückgekommen waren, befand er für viel zu grob und verglich den handwerklichen Zugriff der Londoner Stecher mit dem von Zimmerleuten. Nur eine einzige Arbeit aus dem britischen Studio hat schliesslich Eingang in das Werk gefunden. Es zeichnet sich vor allem durch eine routinierte Flüchtigkeit in der Linienführung aus.

Aus der Durchsicht der später ausgeführten Gravuren, welche Menzels direkter Kontrolle unterlegen waren, lässt sich gut ablesen, wie sehr er Wert gelegt hatte auf eine klarere räumliche Durchstrukturierung und eine größere Plastizität bei der Behandlung der Figuren. Die Interieurs wurden nun nicht mehr weiter als nebulöse Hintergrundsstaffagen behandelt, sondern verschmolzen mit den agierenden Figuren zu einer bildnerischen Einheit, deren lebendige Präsenz von Franz Kugler mit einer „daguerreotypieartigen Realität“ verglichen wurden.

Die gerne aufgestellte Behauptung, dass Menzel und sein Verleger die Durchführung der Gravuren nach den ersten enttäuschenden Erfahrungen mit internationalen Studios nun komplett in die Hände einheimischer Xylographen gelegt hätten, gehört in den Bereich der Legenden. Mit der Hinzuziehung des Pariser Meisterxylographen Beneworth<sup>4</sup> für den abschliessenden vierten Teil des Friedrich-Buchs signalisierten die beiden, dass sie weiterhin auf höchsten internationalen Standard Wert legten.

Richtig ist allerdings, dass Menzel mit seinem Beharren auf die Hinzuziehung von lokalen Graveuren, die unter seiner unmittelbaren Anleitung arbeiten sollten, ein gut funktionierendes Netzwerk aus Meisterstechern in Berlin<sup>5</sup> und in Leipzig geschaffen hatte, das sich zwei Jahre später als unentbehrlich erweisen sollte, als es darum ging, die *Illustrierte Zeitung*, die erste deutschsprachige Wochenillustrierte, die von Weber Anfang 1843 gegründet worden war, zu etablieren.

Anfänglich war die *Illustrierte Zeitung* im Bildteil hauptsächlich auf Druckstöcke ihres britischen Vorbilds, der im Vorjahr gegründeten *Illustrated London News* angewiesen und in der Durchführung des lokalen Bildteils auf die Stecherkunst teurer angeworbener britischer Xylographen. Erst mit dem Ausbau des Studios von Eduard Kretschmar<sup>6</sup>, einem der Hauptgraveure von Menzels Friedrich-Buch, zu einem Grossbetrieb der an die 50 Stecher beschäftigte, war die xylographische Grundversorgung der Illustrierten Zeitung als autonomes Blatt gewährleistet.



Die anekdotisch-historistischen Holzstiche in Menzels Friedrich-Buch, dessen immenser internationaler Erfolg seinen Verleger in einer schwierigen Phase seines Verlags vor dem drohenden finanziellen Ruin gerettet hatte, stehen heute in der Publikumsgunst weit hinter der radikal-retinalen Kunst seiner Skizzenbücher zurück. In ihrer Lebendigkeit und Unmittelbarkeit, in dem Einfangen von schnappschusshaften Momenten, die von den Graveuren so feinnervig nachempfunden worden waren, dass sie vom Rektor der Königlichen Akademie in Berlin barsch als „Kritzeleien“ zurückgewiesen worden waren, bedeuten sie jedoch nichts weniger als eine Revolution im Illustrationsgewerbe und ragen weit aus der steifen spätklassizistischen Auffassung der Illustrationsgrafik der 40er und 50er Jahre heraus.



In „Pen Drawing and Pen Draughtsmen“<sup>7</sup>, einem Überblickswerk über die Illustrationskunst des 19. Jhdts bezeichnete der amerikanische Autor und Zeichner Joseph Pennell die Friedrich-Gravuren als einen Hauptmotor für die Entwicklung der modernen Illustrationskunst in internationaler Hinsicht. In Ernest Meissoniers Illustrationen zu Cumers Edition von „Paul et Virginie“, die gerade erschienen war als Menzel mit seiner Arbeit an dem Friedrich Buch begonnen hatte, sieht Pennell einen unmittelbaren Anreger. Die Beziehungen in den verschiedenen Illustrationswerken beider Historienmaler und ihre gegenseitigen Beeinflussungen -beide lernten sich erst in den 60er Jahren persönlich kennen und waren danach in langjähriger Freundschaft verbunden- ist von der modernen Menzel-Forschung nicht weiter verfolgt worden.

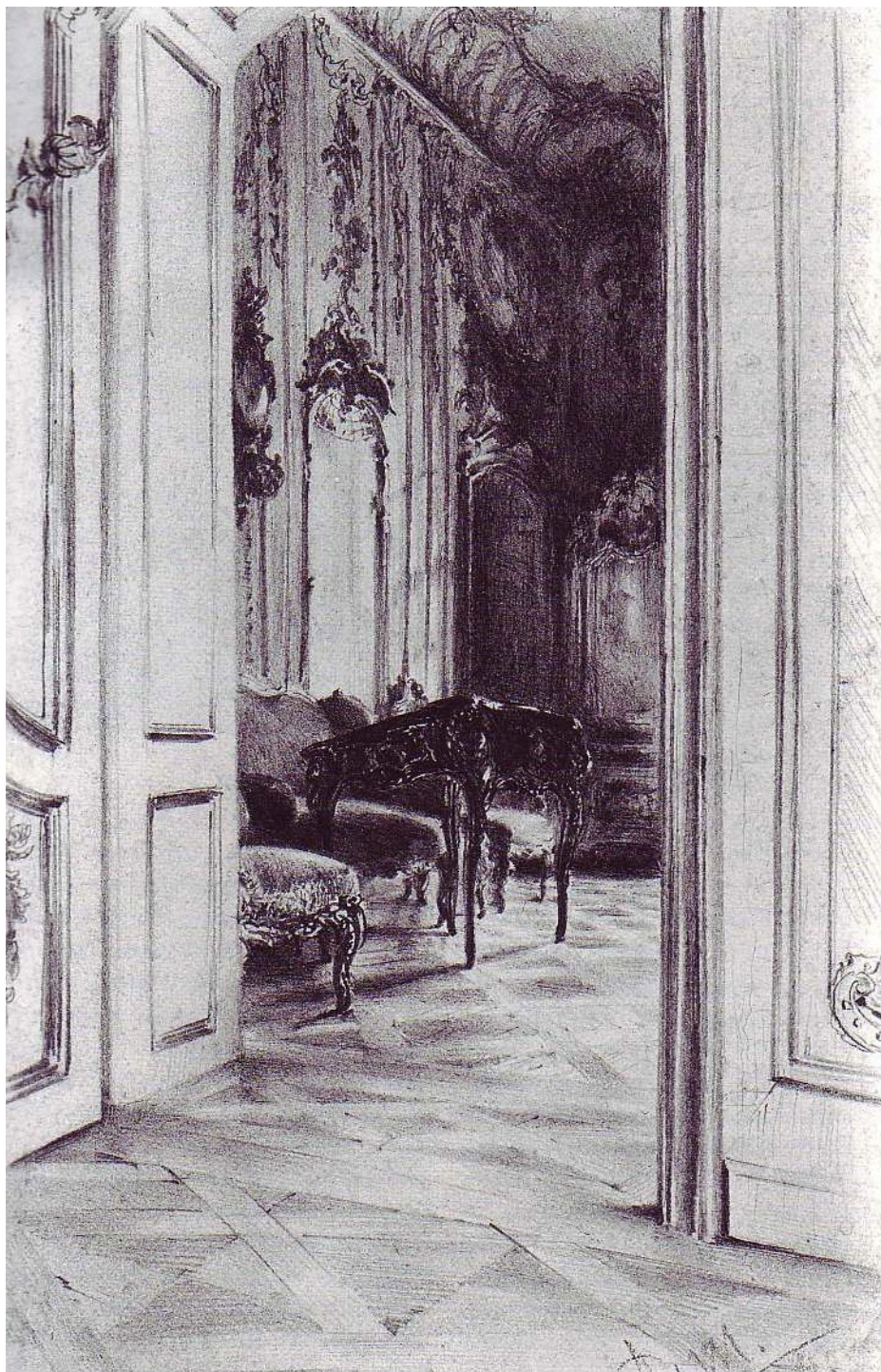


Für das Friedrich- Buch leistete Menzel eine sich über mehrere Jahre erstreckende immense Rechercharbeit in Bibliotheken und Archiven aller Art. In den Darstellungen von Schlachten verliess er sich dabei keinesfalls nur auf Vorgängerdarstellungen. Sein Bemühen um größtmögliche Authentizität liess ihn die Geschehnisse minutiös nach Augenzeugenberichten rekonstruieren. In einem vorangestellten „historischen Nachweis“ benannte Menzel nicht nur eine Vielzahl verschiedenartigster Quellen für seine Darstellungen, sondern legte auch auf die Feststellung Wert, dass „die Ansichten wichtiger Lokalitäten... fast durchgehend nach der Natur aufgenommen“ worden seien.

Abb. oben: Meissonier, Les Contes Rémois, Paris 1858

Abb. unten: Menzel / Kugler, Die Geschichte Friedrichs des Grossen, Leipzig 1842





Menzel, Studie im Potsdamer Stadtschloß, 1838



Erst im Verlauf dieser detaillierten historischen Recherche für das Friedrich-Buch begann Menzel mit seiner manischen Zeichentätigkeit vor Ort und baute sie dann zu einer künstlerischen Strategie aus, welche die Grundlage für all sein weiteres künstlerisches Schaffen werden sollte. Diese unermüdliche reportierende Zeichentätigkeit geschah auch zukünftig niemals absichtslos, sondern war als ein Aufsammeln von visuellen Bruchstücken zu verstehen, die Partikel waren zu grossen potentiellen Zusammenschauen deren enzyklopädische Dimensionen nahezu Balzac'sches Format hatten.

In keinem anderen literarischen Werk jedoch als der Tragikomödie „Der zerbrochene Krug“ von Heinrich von Kleist konnte Menzel seine künstlerische Anschauung von einer Zersplitterung der Welt in ihre Einzelteile besser gespiegelt finden. Im Kleist-Jubeljahr 1877 bot sich für Menzel durch einen Illustrationsauftrag die Möglichkeit zu einer vertieften Auseinandersetzung mit dem Werk dieses von ihm verehrten Dichters. Geleitet wurde er dabei von der gleichen peniblen Detailtreue, die ihn schon bei den Friedrich-Illustrationen umgetrieben hatten. Da das Stück nach Kleists Angaben in einem niederländischen Dorf bei Utrecht spielt, begab sich Menzel sogleich zum Locationscouting nach Holland. Während eines zweiwöchigen Aufenthalts füllte er dort mehrere Skizzenbücher mit Zeichnungspartikeln, welche dann als Grundlage für seine Illustrationen dienten.

In der konsequenten Durchführung von Menzels Ausgangsidee, die Visualisierung des Bühnenstücks in einem naturalistischen Ambiente anzusiedeln, mutet das Buch mit seinen 34 Szenendarstellungen an wie eine Abfolge von Setaufnahmen und Stills einer Spielfilmadaption der Kleist'schen Vorlage. Die fast fotorealistische Auflösungen der Zeichnungen und Gouachen durch den Tonstich verstärken nur diesen Eindruck.

Wie schon bei seinem grossen Erstling arbeitete Menzel auch bei diesem seinem letzten Illustrationswerk mit den besten xylographischen Studios seiner Zeit zusammen: *Brendamour* in Düsseldorf, *Hecht & Walla* in München, *Kaeseberg* in Leipzig, sowie mit *Lütke* und *Albert Vogel* in Berlin. Letzterer war der einzige Stecher, der aus der Riege der heimischen Friedrich-Graveure noch im Geschäft war.





Abb. oben: Menzel / Kleist, Der zerbrochene Krug, Berlin 1877

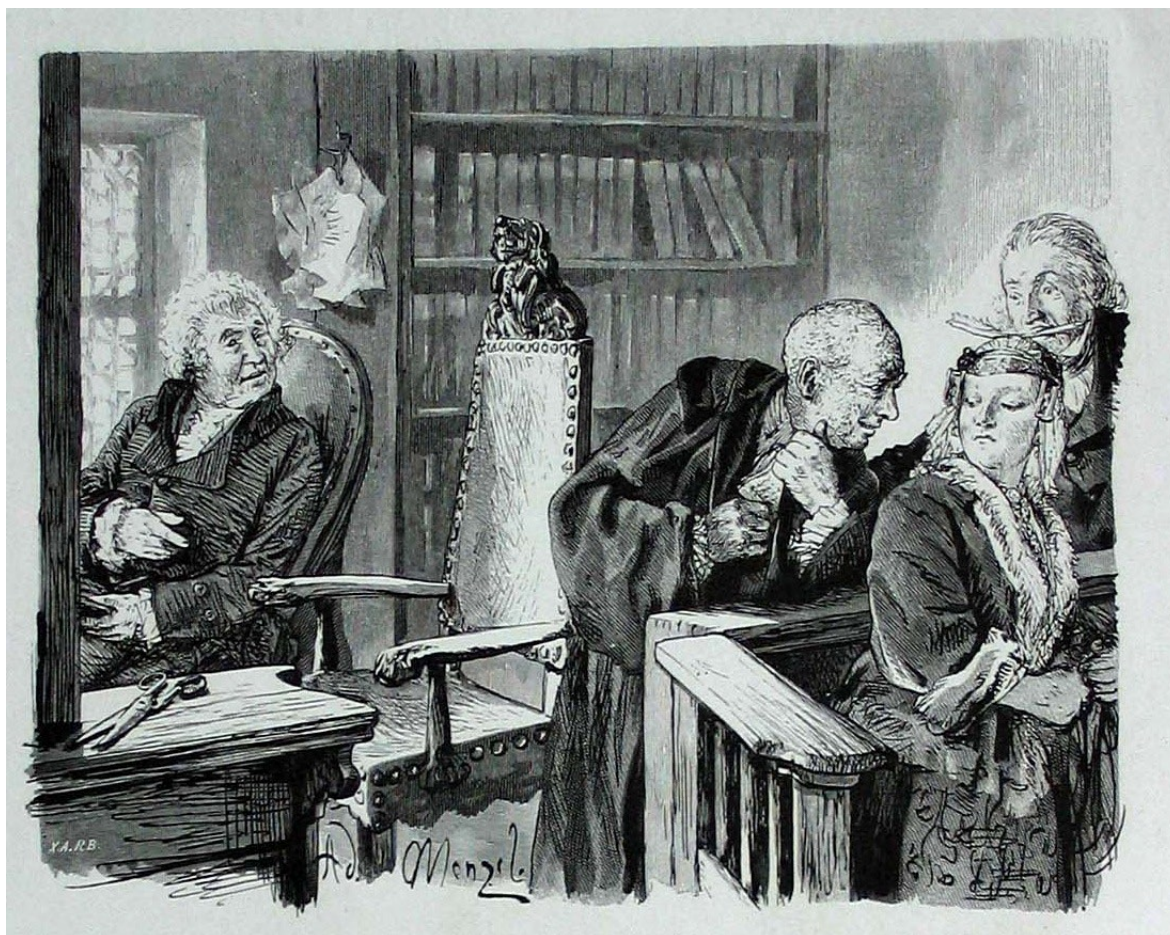
Abb. unten: Menzel, Skizze zum zerbrochene Krug, 1876 (Kupferstichkabinett Berlin)





Menzel, Der zerbrochene Krug, Berlin 1877 (Tonstich)





In der Gegenüberstellung der Friedrich-Gravuren mit denen des Krugs zeigt sich sehr augenfällig der rasante Entwicklungsgang, den der Holzstich in den dazwischenliegenden 37 Jahren genommen hatte. Sein verstärkter Einsatz als Reproduktionsmedium für fotografische Aufnahmen hatte zur Entwicklung von immer ausgebuffteren Techniken und Hilfsmitteln geführt, die in der Lage waren, fein abgestufte Tonwerte durch immer kompliziertere Feinstrukturen abzubilden. Zuerst waren es kammartige Stichel, die manuell zum Einsatz kamen, aber schon in den 30er Jahren wurden erste Liniermaschinen, so genannte Tonschneidmaschinen entwickelt, die dann immer weiter spezialisiert und verfeinert wurden. Die bildnerische Wirkung so gefertigter Drucke wurde von dem Holzstecher und Dichter William James Linton unter dem Stichwort „gekämmte Ödnis“ subsumiert und auch von Menzel wurde die Mechanisierung des Stecherhandwerks beklagt, aber aus „zeitökonomischen Gründen“ habe man sich wohl oder übel damit abzufinden.

Was Menzel allerdings sehr entgegen kam, waren die neuen faksimileartigen Reproduktionsmöglichkeiten seiner Arbeiten, die sich durch die Möglichkeiten

fotographischer Übertragung ergaben. Bei vier der Illustrationen handelt es sich um Tonstichumsetzungen fotografischer Reproduktionen von Gouachen. Anfänglich versuchte man auch seine Zeichnungen auf fotomechanischem Weg zu übertragen. Es wurde hierbei ein Verfahren angewandt, das seit 1861 in England und wenige Jahre später auch kontinental zum Einsatz kam. Dabei wurden die Druckstöcke mit einer lichtempfindlichen Schicht bestrichen, die fotografierten Zeichnungen direkt darauf belichtet und entwickelt.

Diese Methode, die den Charakter der Zeichnungsoriginale bewahren konnte, stärkte nicht nur das Ansehen und das Selbstbewusstsein der Reportagezeichner gegenüber den Xylographen beträchtlich, sondern verursachte auch innerhalb weniger Jahre eine Revolutionierung ihres Zeichenstils, an der auch Melton Prior nicht unwesentlich beteiligt war.

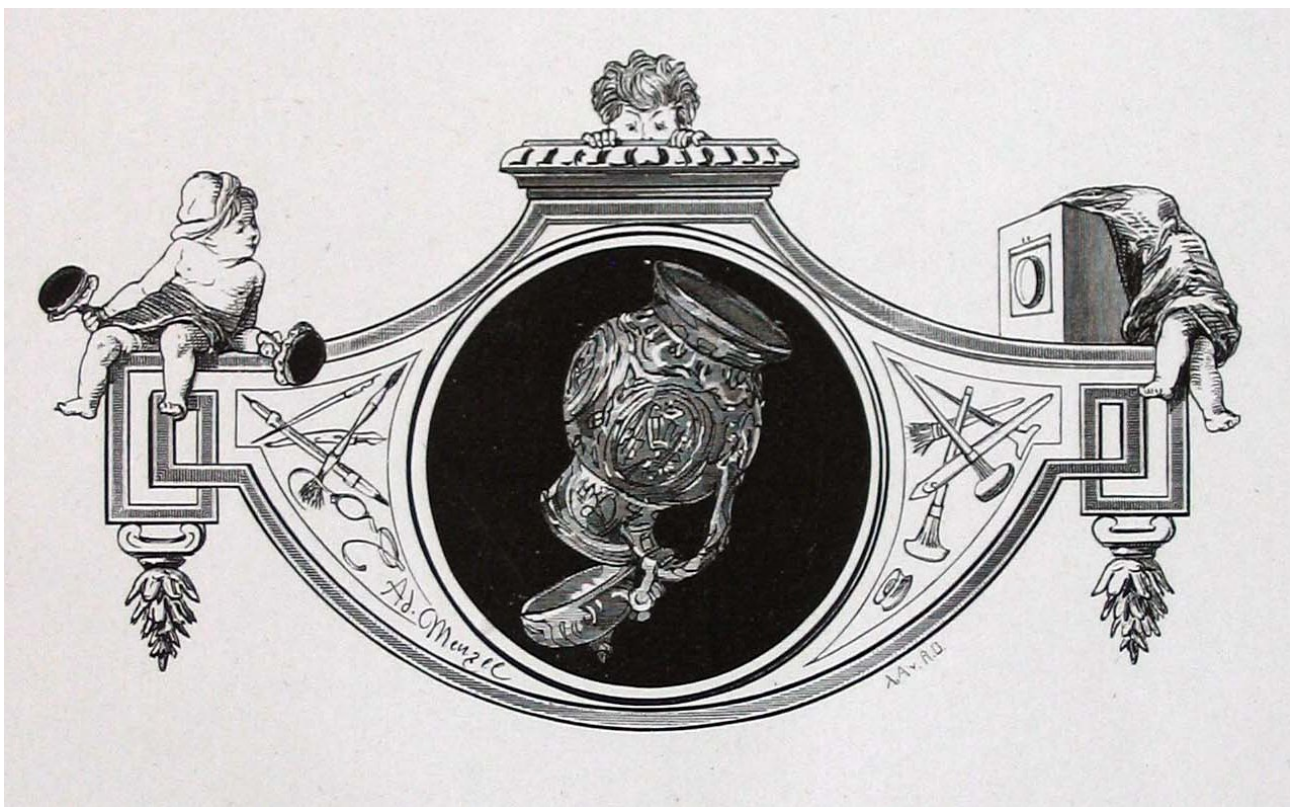
Menzel war allerdings mit dieser Art der Übertragung unzufrieden, da die Zeichnungen sich nur sehr schwach auf dem Druckstock abbildeten, ausserdem hatte man die Erfahrung machen müssen, dass die Fotoemulsion aggressiv auf die Holzoberfläche einwirkte. Daher ging er bei den verbliebenen Illustrationen wieder dazu über, die Motive, wie schon beim Friedrich-Buch, direkt mit Bleistift oder Feder auf die mit Bleiweiss grundierten Druckstöcke aufzuzeichnen.

Die Krug-Illustrationen waren zum grossen Teil seitenfüllend und konnten daher auch nicht mehr wie die meisten der viel kleineren Friedrich-Grafiken aus einem Stock graviert werden. Seitengrosse Druckvorlagen bestanden immer aus einer Vielzahl von Einzelsegmenten, die in der Regel - limitiert durch den Durchmesser des verwendeten Buchsbaumstamms - 5 mal 7 cm gross waren. Nach der Aufbringung der Zeichnung wurden diese in den Studios meist arbeitsteilig und „zeitökonomisch“ auf mehrere Stecher verteilt, welche dann die aufwendige Vorarbeit leisteten. Danach wurden sie zur Überarbeitung und zum anschliessenden Druck wieder zusammengefügt.

Auf die Wichtigkeit der Eingangsblätter des Buches „Der zerbrochene Krug“ ist in der Menzel-Forschung verschiedentlich hingewiesen worden. Werner Hofmann findet in den arabeskenartigen Schmuckblättern Menzels künstlerisches Programm eines azentrischen Historienbildes formuliert, das sich montageartig aus einer Vielzahl von visuellen Brennpunkten zusammensetzt.<sup>8</sup>



Kleists Komödie lag bekanntlich der kabbalistische Mythos vom Verlust einer kosmischen Ganzheit durch den Fall Adams und den daraus resultierenden Bruch der so genannten *oberen Gefässe* zu Grunde. Auf dem Emblem des Titelblatts findet sich gespiegelt in der Pupille eines ornamentalen Auges der Krug bereits im freien Fall. Noch einen Augenblick lang ist der paradiesische Zustand einer selbsterkenntnisfreien Weltwahrnehmung und eines einheitlichen Schöpfungsprozesses gegeben. Doch schon im nächsten Moment zerfällt diese paradiesische Einheitlichkeit in die Dispersion eines arbeitsteiligen industriellen Fertigungsprozesses: Die linke Hälfte des Augapfels ist mit den Insignien des Zeichners besetzt. Flankiert wird sie von einer Putte mit Druckerballen in Händen. Die abgetrennte rechte Hälfte enthält die Werkzeuge des Xylographen. Die Putte darüber verschwindet unter dem Umhang einer Reproduktionskamera.





Das nachfolgende allegorische Einleitungsblatt konfrontiert in all seiner impliziten Vieldeutigkeit den Betrachter in erster Linie mit der Konsequenz dieses aufgespaltenen Schaffensprozesses: der Krug, der laut Kleists Angaben mit einer Unzahl von Historiendarstellungen ornamentiert war, ist hier zu sehen wie er in beschädigtem Zustand auf den Scherben seiner selbst steht. Von den Menzel-Exegeten sind diese Scherben, die seltsamerweise keine bruchstückhafte, sondern regelmässige rechteckige Formen aufweisen, als ominöse „Kacheln“ identifiziert worden. Dabei ist evident, dass es sich bei diesen so genannten Kacheln, auf denen sich die Konturzeichnung eines in die Einzelteile zerlegten Porträts befindet, um die Segmente des Druckstocks handelt. Es sind sechzehn an der Zahl, genauso viele, wie notwendig waren, um das 20 x 28 cm grosse Schmuckblatt zusammenzufügen. (Abb. S.16)

Mit dem Fingerzweig auf den segmentierten Druckstock verweist Menzel nun auf eine etwas andere Abkünstlichkeit seines bildnerischen Programms, als Hofmann vermutet. Es ist nicht das spätbarocke allegorische Mehrfeldbild, welches er damit meinte, sondern vielmehr die visuelle Berichterstattung der Illustrierten mit ihrer industriellen Arbeitsteiligkeit in der Bildproduktion und den neuartigen bildnerischen Formulierungen, die daraus resultierten.

Es wäre abwegig, Menzels künstlerischen Entwicklungsgang, der darin kulminierte, dass er grosse szenische Gemälde patchworkartig aus den Partikeln seiner Skizzenbücher zusammenfügte, nicht im Kontext der visuellen Experimente zu sehen, die in dem Medium unternommen wurden, dessen Existenzgrundlagen von ihm selbst mit auf den Weg gebracht worden sind.

Um die Mitte des 19. Jhdts. hatten in den Redaktionen der Illustrierten die zergliederten Bildfindungsprozesse sowie die zunehmende Fülle bildnerischen Quellenmaterials zu immer gewagteren und spektakuläreren Formen der Montage geführt, zu polyfokalen Zergliederungen der Bildräume und zu patchworkartigen Splitscreen-Kompositionen, auf denen oft heterogenstes Bildmaterial zusammengefügt war: fotografische Vorlagen, Fundstücke, Skizzen der Sonderzeichner, sowie Gouachen und Zeichnungen der Presseillustratoren. Menzel hat diese Entwicklung präfilmischer Montageverfahren nicht nur sympathetisch begleitet, vielmehr war sein eigener Atelierbetrieb ein Abbild dieser radikalen Arbeitsteiligkeit, indem er sich selbst aufspaltete in die zwei Grundfiguren des illustrierten Pressewesens: in den rasenden Reporter und den montierenden Illustrator.





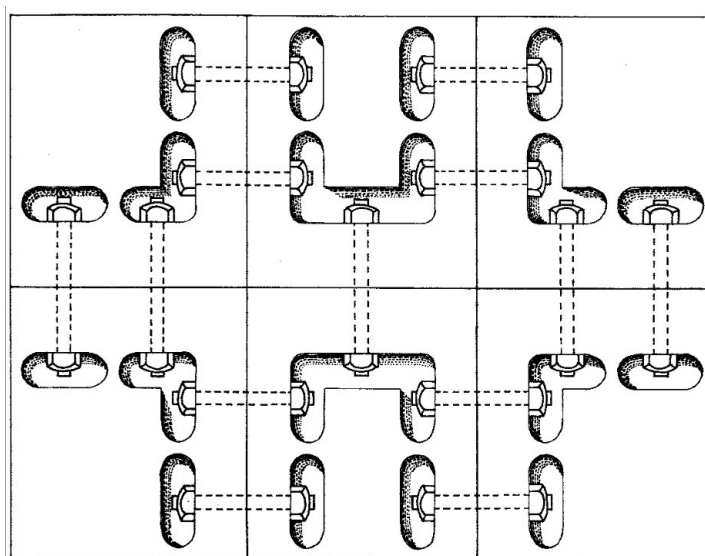
Diese Zersplitterung Menzels selbst ist das Thema des Scherbenhaufenemblems. Bekannterweise ist es sein Porträt, das auf die verstreuten Druckstocksegmente aufgezeichnet ist. Und es ist sein eigenes zerschundenes Gesicht, welches auf der ersten Bildseite dem Dorfrichter Adam aus dem Rasierspiegel entgeschaut. Sein Vergehen und sein nächtlicher Fall wären unentdeckt geblieben, hätte er nicht verräterische Spuren hinterlassen. Seine Perücke hatte sich nämlich in einem Weinstockspalier verfangen, dem Menzel auf einer sehr einprägsamen verzierbildartigen Illustration die Form eines Rastergitters verliehen hat, das aus 16 Feldern besteht.



Menzel, Der zerbrochene Krug, Berlin 1877



Bei aufwendigen Buchproduktionen und Reproduktionstichen konnten die druckgrafischen Werkstätten wie im vorliegenden Fall der Kleist-Illustrationen Zeit und Mühe darauf verwenden, ihre Spuren zu verwischen indem sie die Druckstocksegmente für die letzten Arbeitsgänge sorgfältig präparierten und verleimten. Dies war bei den unter enormem Zeitdruck stattfindenden Produktionsabläufen der Illustrierten nicht möglich. Hier wurden die Buchsbaumplatten lediglich mit Messingbolzen verbunden.



Schema der segmentierten Druckstöcke, in: *Illustrated London News*, 1879

Dem aufmerksamen Zeitungsleser war die prägnante Struktur, in die sich Adam-Menzels barocker Skalp verfangen hatte, daher nicht unbekannt. Er konnte sie oft mit blossen Auge in den meisten grossformatigen Abbildungen der Illustrierten ausmachen als verräterische Spuren eines in die Arbeitsteiligkeit gefallenen Bildschöpfungsprozesses.

### *Anmerkungen*

- 1 Wolfgang Weber: *Johann Jakob Weber. Der Begründer der illustrierten Presse in Deutschland*. Leipzig 2003
  - 2 *Der Begriff Special Artist, der in der englischen Presse für Reportagezeichner verwendet wurde fand in den deutschen Illustrierten seine Entsprechung in Namensschöpfungen wie Sonderzeichner, Spezialartist oder Spezialzeichner .*
  - 3 *bekannt durch ihre Stichen zu Vernets „ Historie de l'Empereur Napoleon“, Paris ,1839*
  - 4 *bekannt für seine Stichen zu der 2-bändigen Ausgabe des „Gil de Blas“, Paris , 1836*
  - 5 *dort hatte die Königliche Akademie schon früh, 1812, durch die Einrichtung eines Lehrstuhls für Holz- und Formschneidekunst mit der Ausbildung von Holzstechern begonnen*
  - 6 *der einzigen deutsche Holzgraveur, der in der kritischen Sicht von W.J. Lintons Xylographiehistorie „ Masters of Wood-Engraving“ ( New Haven , 1889 ) Bestand hat*
  - 7 *London – New York, 1889*
  - 8 *Werner Hofmann, Menzels Universalität, in : Adolph Menzel. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Berlin 1996*
- drs. Menzels verschlüsseltes Manifest, in : Menzel – der Beobachter, München 1982*

#### **IN DEN BESTÄNDEN DES MEPRI**

##### **von Menzel**

Kugler, Franz / Menzel, Adolph : *Geschichte Friedrichs des Grossen* . Leipzig 1842 (zweite erweiterte Auflage)

Menzel, Adolph: *Skizzenbuch 1846* (Faksimile, Berlin 1956)

Menzel, Adolph / Unzelmann, Friedrich: *Bildnis William Shakespeare*. Berlin 1852 (Holzstich)

Menzel, Adolph/ Kretschmar, Eduard: *aus König Friedrichs Zeit. Kriegs - und Friedenshelden*. Berlin 1856 (Mappe mit 12 Holzstichen, Ausgabe 1886)

Menzel, Adolph von / Kleist, Heinrich von: *der zerbrochene Krug*. Berlin 1877 (erste Auflage)

##### **zu Menzel**

Menzel, Adolph von: *das graphische Werk 1 + 2*. München. o.J.

Menzel, Adolph von (Hrsg. Marie Riemann - Reyer): *Reiseskizzen aus Preussen*. Berlin 1992

Wirth, Irmgard: *mit Adolph Menzel in Berlin*. München 1965

Menzel, Adolph von: Zeichnungen, Druckgrafik und Illustrierte Bücher. Berlin 1984  
Hoffmann, Werner (Hrsg.): Menzel der Beobachter. München 1982  
Jörg Probst: Adolph von Menzel - die Skizzenbücher. Berlin 2005  
Wolfgang Weber: Johann Jakob Weber. der Begründer der illustrierten Presse in Deutschland.  
Leipzig 2003  
de Mare, Eric: the victorian woodblock illustrators. London 1980  
Pennell, Joseph: pendrawing and pendraughtsmen. London - New York 1889  
Pennell, Joseph: die moderne Illustration. Leipzig o.J.  
Bong, Richard (Hrsg.): Moderne Kunst in Meister-Holzschnitten Bd. 10, Berlin 1897  
Bong, Richard (Hrsg.): Moderne Kunst in Meister-Holzschnitten Bd. 15, Berlin 1900  
Festschrift für Richard Bong 1872 - 1897, Berlin 1897  
Linton, William James: the masters of wood engraving. New Haven - London 1889  
Meissonier, J. L. E.: Les contes remois. Paris 1859  
Lucas, E. V. (Hrsg): Life and Work of E. A. Abbey. London - New York 1921  
Allers, C.W / Kraemer, Hans: Unser Bismarck. Stuttgart - Berlin - Leipzig .1889