

# Von der Zettelwirtschaft zum digitalen Katalog

## Ein Rückblick auf 55 Jahre Mengs-Monopol

Steffi Roettgen

**Abstract** Als *works in progress* sind kunsthistorische Werkverzeichnisse dank ihrer Struktur angemessene Kandidaten für eine Digitalisierung. Bei der Generierung der dafür nötigen Kategorien helfen „händisch“ erstellte Prototypen. Als ein solcher Prototypus dient aktuell bei <https://www.arthistoricum.net/themen/wvz/mengs/> das Œuvre von Anton Raphael Mengs (1728–1779), das sich seit der Publikation des Werkkatalogs in Buchform (1999) erheblich vergrößert hat. Daran dürfte sich angesichts der ca. 430 immer noch fehlenden Werke, die quellenmäßig erfasst sind, wohl auch in Zukunft nichts ändern. Die differenzierte Struktur des gedruckten Katalogs, welcher Vorzeichnungen, grafische Reproduktionen, Wiederholungen, Kopien und Varianten sowie nicht erhaltene und aussortierte Arbeiten einschließt, verdankt sich dem Umstand, dass dieser Maler länger als ein Jahrhundert ein Stiefkind der deutschen Kunstgeschichte war. Der 1964 begonnene Werkkatalog ermöglichte daher eine Materialerschließung, die neuen wissenschaftlichen Standards verpflichtet war. Während dieses über Jahrzehnte andauernden Projekts transformierten sich jedoch allmählich die wissenschaftlichen Arbeits- und Speichermetoden, bevor sie schließlich der elektronischen Erfassung und Bearbeitung wichen, eine Entwicklung, die der vorliegende Beitrag dokumentiert.

**Keywords** Recherche-Systeme und ihre materiellen Instrumente und Medien, Wissensspeicher, Schreibmedien und Schriftträger, Kulturtechnik des Exzerpierens, mediale Umstürze, Datenmigration

„Werkverzeichnisse“ – dies ist eines der Themen, die über das Hauptmenü von *arthistoricum.net*, aufrufbar sind, dem DFG-geförderten Fachinformationsdienst Kunst – Fotografie – Design und dem für die Kunstgeschichte innerhalb des deutschsprachigen Raums wohl prominentesten elektronischen Fachportal. Nach Cranach und Dürer figuriert hier neuerdings auch Anton Raphael Mengs (Abb. 1), dessen Œuvre sich aufgrund einer besonderen Konstellation als Testfall für digitale Werkverzeichnisse eignet, ein Format, dem die Zukunft allein deswegen gehört, weil Werkkataloge oder *catalogues raisonnés* (Benennungen, die dem Inhalt dieser Art

von kunsthistorischer Forschung besser gerecht werden als der Begriff „Verzeichnis“) einen permanenten Aktualisierungsbedarf hatten und haben, wie der 2016 zu dieser Thematik an der UB Heidelberg abgehaltene *workshop Werkverzeichnisse 2.0* evident gemacht hat. Hier wurde erkennbar, wie groß die Hürden sind, die zwischen gedruckten Werkkatalogen und diesem neuen Format stehen, und zwar nicht nur in technischer Hinsicht, sondern auch aufgrund einer zumeist der individuellen Entscheidung überlassenen Struktur und „Erfassungstiefe“ der objektbezogenen Fakten in den meisten gedruckten Publikationen dieser Art. So wünschenswert

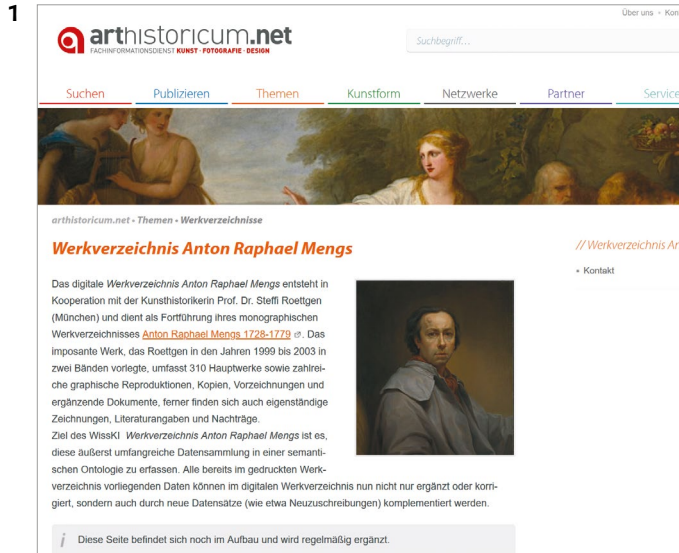


Abb. 1 Screenshot von arthistoricum.net mit Mengs digital.

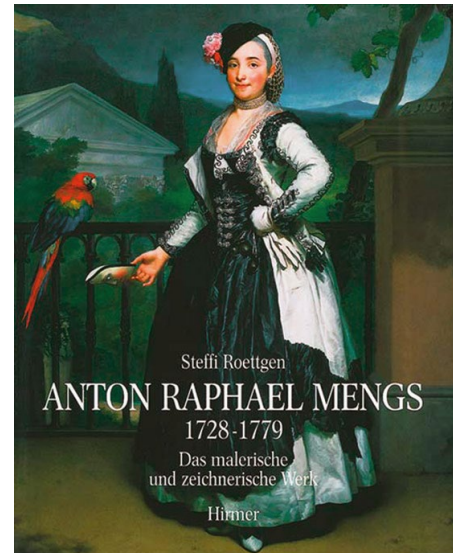


Abb. 2 Cover des 1999 erschienenen Werkverzeichnisses Anton Raphael Mengs (erster Band).

die Ergänzung der im Druck verfügbaren Werkkataloge mit einer Datenbank wäre, wurde auch klar, dass es in den meisten Fällen weniger aufwändig ist, mit der Erfassung der Daten *da capo* zu beginnen.

Als Autorin des 1999 publizierten Werkkatalogs *Anton Raphael Mengs 1728 – 1779. Das malerische und zeichnerische Werk*<sup>1</sup> (Abb. 2) bin ich bis heute *volens volens* Monopolistin über die künstlerische Hinterlassenschaft von Anton Raphael Mengs, der in gewisser Weise Teil meiner biografischen Identität geworden ist. Daher landen seit Jahren auf meinem Schreibtisch die meisten Anfragen zu neu oder wieder aufgetauchten Werken und zu mehr oder weniger seriösen Zuschreibungen. Die daraus erwachsene Datenmenge ist inzwischen so umfangreich, dass Nachträge und Revisionen notwendig sind. Da ein gedruckter Nachtragskatalog, unabhängig davon, wo man ihn platziert hätte, in jedem Fall ein heimatloser Torso geblieben wäre, bot sich die Digitalisierung als die einzig sinnvolle Lösung an. Der 1999 gedruckte Katalog, der dank der Zustimmung des Verlags in komprimierter Version als Scan zur Verfügung steht, wird mit den Datensätzen so verknüpft sein, dass der Benutzer über die öffentlich zugängliche Plattform punktgenau zu der Position gelangt, an der das neue Werk zu verorten ist. Abgesehen von den externen Komponenten, die dieses Unternehmen möglich machen<sup>2</sup>, ergibt sich die Machbarkeit des Projekts aus der beschriebenen personellen Kontinuität; rein technologisch könnte es jedoch auch über meine Endlichkeit hinaus fortgeschrieben und aktualisiert werden.

Im Folgenden geht es jedoch nicht um eine Beschreibung dieses Projekts, das sich indirekt auch der jahrelangen Kollegialität mit Hubertus Kohle am Münchner Institut verdankt, sondern um die ältere Vorgeschichte des Projekts „Menges Digital“.

Als ich in Bonn 1964 mit der Arbeit an der Dissertation begann, tummelte sich Hubertus Kohle im nicht weit entfernten Düsseldorf wohl noch im Kindergarten. Er feiert am 6. Juni 2019 seinen 60. Geburtstag, Anlass genug für eine Rückblende auf die medialen Umstürze, die sich dazwischen ereigneten. Anfangs ein unermüdlicher Mahner in der Wüste, hat er mit seinem stets saloppen („Stellen Sie sich vor, es findet eine Revolution statt, und niemand bekommt es mit, das aber passiert zur Zeit an der digitalen Front“<sup>3</sup>), aber ebenso beharrlichen Plädoyer für die digitale Runderneuerung der Kunstgeschichte mittlerweile viel bewirkt und kann als einer der profiliertesten Befürworter der Notwendigkeit dieser Transformationen des kunsthistorischen Arbeitens, Lehrens und Forschens im digitalen Zeitalter heute auf viele Erfolge zurückblicken.

In einer Zeit geschärfter Sensibilität für Arbeitsprozesse und deren Dokumentation ist ein Rückblick auf sekundäre, aber symptomatische und zeitspezifische Erfahrungen bei Recherche, Dokumentation und Textgestaltung nützlich. Denn vor dem Hintergrund der Zäsur, die der Einzug der digitalen Technologien in eine so objekt- und bildbasierte Disziplin wie die Kunstgeschichte bewirkt hat, verblasst notgedrungen die Erinnerung an die Speichermedien und die Verarbeitungstechniken,

derer man sich unreflektiert bediente, bevor das Zeitalter der neuen Medien einsetzte. Letztere sind inzwischen für jüngere Generationen von Kunstwissenschaftlern, die lernen, lehren und forschen, zu einer so omnipräsenten Selbstverständlichkeit geworden, dass darüber die analoge Vorgeschichte oft vergessen wird und allein dies rechtfertigt einen Blick zurück, ohne Nostalgie und ohne Zorn

Meine Arbeit über einen Künstler, der durch die Mänschen der Erinnerung gefallen war und für den es daher einen besonders großen Nachholbedarf gab<sup>4</sup>, zieht sich mittlerweile über eine so große Zeitspanne hin, dass der Schritt vom konventionellen Einsatz der Schrift- und Bildmedien über die Fotokopie zur elektronischen Transformation und zur vom Papier abgelösten Bearbeitung der Texte in meinen Arbeitsnotizen und in meiner Arbeitsweise deutliche Spuren hinterlassen hatte, bevor ich auf dem *playground* landete, auf dem sich Hubertus Kohle seit Jahrzehnten als souveräner und engagierter Akteur bewegt.

Der erste Teil dieses Rückblicks, der die Etappen meiner Arbeit an diesem Thema kurz skizziert, beginnt in der „Werkstatt“ einer jungen Doktorandin der Kunstgeschichte, die 1963 mit dem Thema *Anton Raphael Mengs: Sein Leben und sein Werk von den Anfängen bis zum Jahr 1761*<sup>5</sup> konfrontiert wurde, das weder besonders attraktiv war noch eine schnelle Bewältigung versprach. Ich hatte eigentlich vor, meine Dissertation der römischen Kunst zwischen 1750 und 1770 und ihrem Beitrag zur Entstehung des Klassizismus zu widmen. Denn schon damals ließ sich absehen, dass ein veränderter Blick auf die bildende Kunst dieser Zeit nur durch die Einbeziehung Roms möglich werden würde. Zu gleicher Zeit erwachte in England und den USA ein intensives Interesse an der Rolle, die Rom als Schmelztiegel für die Verbreitung der an der Antike und ihrer Wiederentdeckung geschulten Kunstideale in der angelsächsischen Welt gespielt hatte.<sup>6</sup> Die Impulsgeber und Paten der ersten Etappe der Settecento-Studien, die sich in den folgenden Jahren in mehreren, noch kaum bebilderten Ausstellungskatalogen artikulierten,<sup>7</sup> waren prominente Persönlichkeiten der internationalen Forschung wie Giuliano Briganti, Robert Enggass, John Fleming, Francis Haskell, Hugh Honour, Giovanni Incisa della Rocchetta, Irving Lavin, Corrado Maltese, Carlo Pietrangeli, Mario Praz, Rudolf Wittkower und *last but not least* Ellis K. Waterhouse. Die Abwesenheit deutscher Namen in diesem Kontext ist nicht nur auffällig, sondern symptomatisch. Nach den bahnbrechenden Forschungen älterer Forschergenerationen zu Mengs und seinem Kreis bzw. zu den künstlerischen Wechselwirkungen zwischen Rom und

Deutschland hatte sich die deutsche Forschung während des Nationalsozialismus weitgehend von diesen Themen verabschiedet, obwohl das durch Carl Justi, Franz von Reber, Karl Woermann, Otto Harnack, Friedrich Noack, Hans Posse, Wilhelm Waetzoldt, Hermann Voss und Kurt Gerstenberg gelegte Fundament beste Voraussetzungen dafür geboten hätte. Erst 1965, als die Dissertation von Dieter Honisch über Mengs erschien, lag ein neues Referenzwerk aus der Feder eines Vertreters der jüngeren Generation vor, das den ersten Versuch eines nach Kategorien gegliederten Werkkatalogs darstellte und das daher zu einem roten Faden für mich wurde.<sup>8</sup> Mein Doktorvater Herbert von Einem, Ordinarius am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, überzeugte mich jedenfalls davon,<sup>9</sup> dass das große Thema Rom im 18. Jahrhundert ohne eine gründlichere Aufarbeitung des Malers Mengs nicht zu bewältigen wäre. Nach seinem Verständnis sollte diese deutlich über den Ansatz von Honisch hinausgehen und auf zwei Säulen ruhen: Einem kritischen Gesamtkatalog des weit verstreuten und damals ungenügend dokumentierten Œuvres und einer Monografie im klassischen Sinne, in der Lebens- und Entwicklungsphasen darzustellen wären. Von Einems Interesse an Mengs hatte vielfältige Gründe. Erstmals hatte er sich 1952 mit den Deutschrömern befasst,<sup>10</sup> die bis zu seiner großen Monografie über die *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760–1840* von 1978 einer seiner Forschungsschwerpunkte bleiben sollten.<sup>11</sup> 1943 stellte er in einer Rezension, die erst 1949 erschien, klar, dass die in der NS-Zeit propagierte These von Mengs' jüdischer Herkunft haltlos war.<sup>12</sup> Die Behauptung, er sei jüdischer Abstammung, leistete der Diskreditierung seiner Kunst auf jeden Fall Vorschub, wie Kamphausens Aussage von 1941 illustriert: „Seine jüdische Art befähigte ihn aber zur Theorie, ließ ihn zum Wortführer mit ausgehorchten Ideen werden.“<sup>13</sup> Es ist bezeichnend für die deutsche Nachkriegssituation, dass von Einems Richtigstellung, die auch mit einer generellen Kritik an Kamphausens Verherrlichung des „Nordischen“ einherging, notwendig war, wenn man dem missachteten Maler wieder zu einer ihm gebührenden Reputation verhelfen wollte. Das Paradoxe an dieser Situation war, dass die angeblich jüdischen Wurzeln des Malers für den amerikanischen Forscher Anthony M. Clark einen Pluspunkt darstellten, auf den er sich berief, um die Bedeutung des Malers im römischen Kontext zu unterstreichen.<sup>14</sup> Mengs blieb gleichwohl und vor allem in der Bundesrepublik Deutschland ein prominenter Sündenbock, dem man die „Krise der Kunst“ ankreidete<sup>15</sup>, die er angeblich im Komplott mit Winkelmann verschuldet hatte.<sup>16</sup> Auch noch in den 1960er

Jahren senkte sich der Daumen, wenn vom Klassizismus die Rede war.<sup>17</sup> Mein Interesse an dieser Epoche war der Grund dafür gewesen, dass ich von München nach Bonn gewechselt war. Klassizismus,<sup>18</sup> und besonders in seinen deutschen und italienischen Varianten, galt am Lehrstuhl Hans Sedlmayrs generell als „Altersphase des Barock mit allen Zügen des Alterns: Erstarren, Erkalten, Nachlassen der Kraft“.<sup>19</sup>

Klassizismus hin oder her: Rom, wo Mengs lange Jahre gelebt und gearbeitet hatte, wurde zunächst zum zentralen Ort meiner Recherchen. Darüber hinaus hielt das Rom von 1964 Erfahrungen bereit, die mir klar machten, dass „wir dort am Ende und inmitten unserer Geschichtlichkeit standen“.<sup>20</sup> Vieles von dem, was die deutschen Künstler in Rom erlebt hatten, lernte man hier besser zu verstehen, wie etwa das ambivalente Verhältnis zur katholischen Kirche und Religion. Als Lutheranerin verstand ich schnell, dass es strategisch von Vorteil war, potentielle Konvertitin zu sein, da mich mein Thema auch in den Vatikan mit seinen bibliothekarischen und archivalischen Schätzen führte (Abb. 3, 4).

Zu den unvergesslichen Erinnerungen gehört das Arbeiten im Archiv der *Reverenda Fabbrica* von St. Peter unter Padre Cipriano Cipriani<sup>21</sup>. Es befand sich bis 1982 im nördlichen Chorpfeiler von St. Peter und verteilte sich über drei mit einer Wendeltreppe, der sogenannten *lumaca Altieri*, verbundene Stockwerke. Hatte man schriftlich den ersten Termin fixiert, so erhielt man mittels einer Klingel neben einer versteckten Tür in der Basilika Zutritt zu diesem verborgenen Reich. Der Studienraum, der maximal sechs Personen Platz bot, war zu jeder Jahreszeit ein Eisloch. Punkt 12 Uhr mit dem täglichen Böllerschuss von der Engelsburg gab es daher eine innere Aufwärmung. Don Cipriano öffnete dann eine große Blechschachtel mit köstlichen *biscotti savoiardi* und

offerierte dazu einen *Amaro Cora*.<sup>22</sup> So konnte man den Rest der immer bis 14 Uhr dauernden Arbeitszeit überstehen, auch wenn die Finger klammer wurden und die Schrift immer krakeliger.

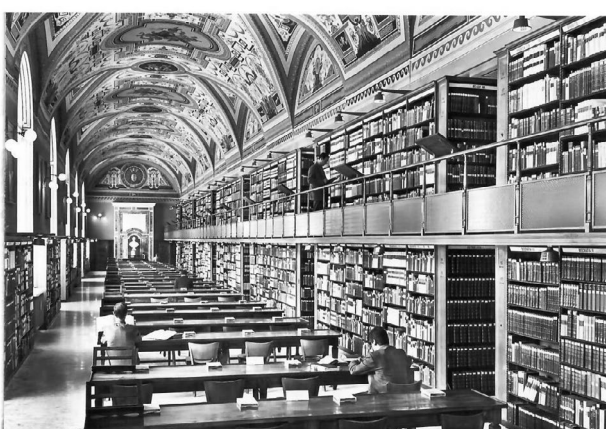
Welche über diese pragmatischen Aspekte hinausgehende Horizonterweiterung Rom in diesen Jahren ermöglichte, wird an den Namen von Persönlichkeiten ablesbar, denen ich damals begegnete und die sich, obwohl viele von ihnen Opfer des NS-Regimes waren, voller Wohlwollen, Interesse und ohne Vorurteile der jungen Generation deutscher Kunsthistoriker zuwandten, der die Gnade der späten Geburt zuteilgeworden war. Zu ihnen gehörten Fritz Volbach, Hermine Speyer, Jacob Hess, Keith Andrews und später Trude und Richard Krautheimer. Die römischen Bibliotheken, Archive, Akademien und Institute, vor allem aber die Bibliotheca Hertziana, waren die Foren für den Dialog mit Altmeistern und Spezialisten für das 17. und 18. Jahrhundert. Andrea Busiri Vici, Federico Zeri, Giuliano Briganti und später Fabrizio Lemme empfingen dagegen vorwiegend in den eigenen vier Wänden, die mit Gemälden und Kunstwerken jeder Art gefüllt waren und so ein optimales Anschauungsmaterial und die Gelegenheit zu zahlreichen Kontakten mit der römischen Welt und dem damals dort sehr aktiven Kunsthandel boten. Allmählich kristallisierte sich eine internationale Arbeitsgemeinschaft der Settecento-Forscher heraus.

Zu ihr gehörten Italo Faldi, Oreste Ferrari, Elisabeth und Jörg Garms, Alvar Gonzalez Palacios, Erich Schleier, Nicola Spinosa, Stefano Susinno (Abb. 5) sowie Olivier Michel (Abb. 6). In Rom traf ich auch auf Thomas Pelzel, der an einer von Robert Rosenblum betreuten Dissertation über Mengs arbeitete<sup>23</sup>. Vor allem aber profitierten meine Studien von Tony Clark (Abb. 7), mit dem sich eine intensive Korrespondenz entwickelte und der jeden

3



4



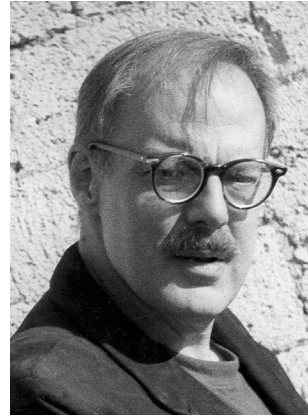
**Abb. 3 und 4** Atrium der Biblioteca Vaticana und Lesesaal der Druckschriften, um 1970.



5



6



7

**Abb. 5**

Stefano Susinno  
(1945–2002).

**Abb. 6** Olivier Michel  
(1928–2015).

**Abb. 7**

Anthony Morris Clark  
(1923–1976).

Frühsommer mit Neuigkeiten aus Archiven, Sammlungen und aus dem internationalen Kunsthandel nach Rom kam, um an seinem Werkkatalog über Pompeo Battoni zu arbeiten, den er jedoch selbst nicht mehr vollenden konnte. Er half mir dabei, die Kontakte aufzubauen, die mir in den folgenden Jahren die Informationen zu neu aufgetauchten Werken von Mengs verschafften. Nachdem bekannt war, dass ich am kritischen Katalog seines Werks arbeitete, sprudelten vor allem die britischen Quellen immer munterer. Das gilt vor allem für die Jahre von 1969 bis 1980, die aus heutiger Sicht die goldenen Jahre des Kunsthandels für die *Old Masters* waren.

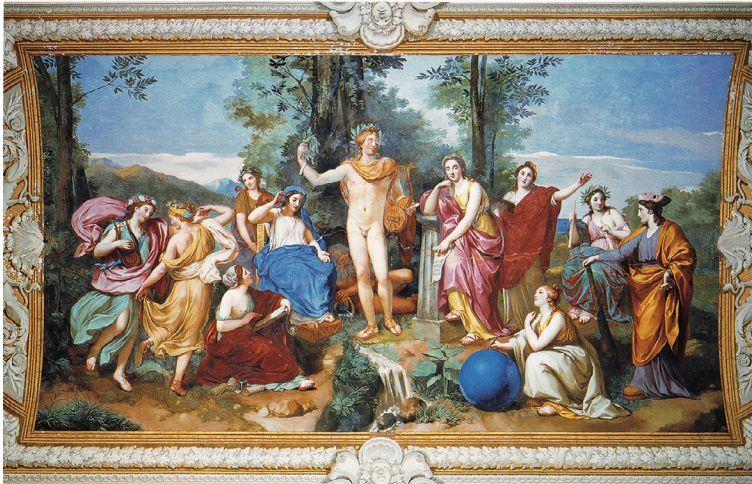
Dass ich viele der Werke einordnen und identifizieren konnte, verdanke ich dem wichtigsten Archivfund, den ich dank des intensiven Austauschs mit Oliver Michel machte, der zusammen mit seiner Frau Geneviève auf den Spuren von Friedrich Noack die römischen Archive durchforstete und dabei unendlich viel neues Material zu den Malern fand, die im Zentrum meiner Studien standen.<sup>24</sup> So konnte ich die Fährte aufnehmen, die mir den Fund des Nachlassinventars von Mengs samt allen zugehörigen Archivalien im römischen Staatsarchiv bescherte. Eines der schwierigsten Kapitel meiner Recherchen betraf die Villa Albani, seit 1866 im Besitz der Fürsten Torlonia und bis heute einer der am schwersten zugänglichen Orte Roms<sup>25</sup>. Ich hatte das Glück, dieses Juwel mehrfach besuchen zu können, das dank des absolutistischen Gebarens des Hausherrn, des Principe Alessandro Torlonia (1925–2017) der einzige Ort in Rom gewesen sein dürfte, der den Zauber und die Atmosphäre des 18. Jahrhunderts weitgehend ungestört bewahrt hat und das bis heute tut. Sobald der schriftlich einzureichende Antrag genehmigt war, gestaltete sich der Ablauf sehr großzügig. Begleitet vom Kustoden konnte man sich ungestört und meistens bei herrlichem Wetter einen ganzen Vormittag in der Villa und ihren Gebäuden aufhalten, alles in Ruhe betrachten und studieren,

Notizen machen und zeichnen, aber es gab ein absolutes Fotografierverbot und abgesehen von den alten Alinari-Fotos gab es auch keine neuen Fotos, die man erwerben konnte. Erst durch das von Herbert Beck und Peter Bol initiierte Frankfurter Projekt „Forschungen zur Villa Albani“, das ursprünglich auf eine Ausstellung zielte, war es möglich, in der Villa eine bescheidene Fotokampagne durchzuführen<sup>26</sup>. Das Farbfoto des Parnass-Freskos von Mengs gestand mir der Principe Torlonia dann exklusiv für die Publikation des Werkkatalogs zu. Es ist bis heute die einzige Farbaufnahme dieses wichtigen Werks (Abb. 8). Das entsprach durchaus seiner auch persönlich geübten Bilderaskese, gibt es doch von ihm selbst nur ein einziges offizielles Foto (Abb. 9).

Neben Spanien, wohin mich mehrere Aufenthalte führten, war Dresden ein unerlässliches Ziel meiner Recherchen. Briefliche Kontakte zu dort tätigen Kollegen – vor allem zu Erna Brandt und Gerald Heres – hatte ich seit Jahren, und trotz großer bürokratischer Hürden war es sogar möglich, die Fotos der Dresdner Werke in der „Deutschen Fotothek“ im Tausch gegen Fachbücher aus dem Westen zu ordern. 1979 erhielt ich nach einer langwierigen Prozedur vom Kulturministerium der DDR die offizielle Erlaubnis zur Arbeit im Sächsischen Hauptstaatsarchiv. Ich arbeitete fast jeden Tag dort und dabei wurde immer deutlicher, dass sich mir unter den wachsamem Blicken eines stets neben mir postierten Aufsehers ein nahezu intaktes und unberührtes, aber damals schwer zugängliches Archivparadies darbot. Nach 1989 profitierte die Mengs-Forschung von der deutschen Vereinigung, da nun die einzige deutsche Stadt, in der die Werke des ehemaligen Dresdner Hofmalers gut vertreten sind, wieder frei zugänglich war. Als es 2001 in Padua gelang, eine monografische Ausstellung seiner Werke zu organisieren<sup>27</sup>, war Dresden der ideale Kooperationspartner, und so gelang es dank Sybille Ebert-Schifferer, die Ausstellung auch im Georgenbau des noch nicht



8



**Abb. 8** Anton Raphael Mengs: *Der Parnass*, 1761, Rom, Villa Albani-Torlonia.

**Abb. 9** Principe Alessandro Torlonia (1925–2017), vor 1968.



9

MENGs-ARCHIV IN DRESDEN, STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN, BIBLIOTHEK

1. Monographien zu Künstlern des 18. Jahrhunderts, die im Zusammenhang mit Mengs stehen
2. Originalausgaben der Schriften von Mengs und Reproduktionen bzw. Fotokopien von anderen Quellenschriften zu Mengs und seinem Umkreis
3. Handexemplare der Publikationen von Steffi Roettgen zu Mengs mit Korrekturen und Postillen
4. Original der unpublizierten Dissertation von Steffi Roettgen über Mengs (Bonn 1974)
5. Handschriftliche Zettelkataloge in Schuhkartons mit Materialien zum Werkkatalog
6. Miszellaneen von wissenschaftlichen Aufsätzen in Form von Fotokopien, alphabetisch nach Verfassern geordnet, in Schubern (Regalaufstellung)
7. Fotografien und schriftliche Dokumentation zum Werkkatalog in Klarsichthüllen, in Aktenordnern (Regalaufstellung)
8. Handschriftliche Exzerpte aus den für die Monographie benutzten Archiven (z. B. Dresden, Florenz, Madrid, Rom etc.) in Schubern
9. Wissenschaftliche Korrespondenz (chronologisch und alphabetisch nach Orten sortiert), die Erstellung der Monographie betreffen, Zeitraum ca. 1964-1990, in Aktenordnern
10. Auktionskataloge und Verkaufskataloge des Kunsthandels, in denen Werke von Mengs (auch Zuschreibungen) publiziert sind
11. Sonderdrucke von Steffi Roettgen und Sonderdrucke anderer Autoren zum Thema Mengs
12. Ungedruckte Vorträge von Steffi Roettgen zu Mengs

10

**Abb. 10** Aufstellung der 2006 an die SKD übergebenen Archivalien und Druckschriften.

museal ausgebauten Dresdner Schlosses zu zeigen<sup>28</sup>. Nach der Publikation der beiden Bände übergab ich 2006 mein Arbeitsarchiv (Abb. 10) samt den zugehörigen Fotos und Druckschriften der Obhut der Bibliothek der Dresdner Kunstsammlungen, wo es dank des Einsatzes von Elisabeth Häger-Weigel archiviert und katalogisiert wurde, ohne dass seine Struktur wesentlich verändert wurde, so dass es für mich und die, die sich nach mir noch für dieses Thema interessieren, zugänglich und nutzbar bleibt.

Diese Lösung befreite mich von dem über Jahrzehnte gesammelten Material, das inzwischen eine eigene Valenz entwickelt hatte. Es stellte sich jedoch bald heraus, dass weiterhin neues Material bei mir anlandete. Bereits in der Monografie, d. h. im Textband, der 2003 erschienen war, hatte den Neuzugängen in Form eines Katalognachtrags Raum gegeben werden müssen. Anlässlich der Vorstellung dieses Buches am 16. Januar 2004<sup>29</sup> und nach vier Jahrzehnten Arbeit traten dann andere Fragen in den Vordergrund, darunter die nach den medialen Transformationen und nach der Signatur der verflochtenen Zeit.

Die Instrumentarien der Sammlung und Verarbeitung von Fakten und ihre Aufbereitung zu einem funktionalen Fundus mit einer ihm eigenen Systematik sind Vorgänge, deren Strategien und Mechanismen der Gelehrte ebenso wie der Künstler, wenn auch aus anderen Gründen, kaum offenlegt und im Allgemeinen ist der Adressat auch nicht an ihnen interessiert. Der Urheber, der dieses Material produziert, sortiert und verwaltet hat, legt es nach Vollendung des Werks *ad acta*, d. h. bestenfalls wird es archiviert und neuen Feldern zugeordnet. Der materielle Fundus der Recherchen, der nach der Vollendung eines Sachbuches übrig bleibt, zerfällt so erneut in eine Vielzahl von Bausteinen, deren Zusammenhang mit dem Produkt, in dessen Dienst sie recherchiert und strukturiert wurden, verloren geht. Anthony Grafton stellt in seinem Buch *Die tragischen Ursprünge der deutschen Fußnote* fest, „dass eine historische Arbeit ihrer Natur der Dinge wegen nie das gesamte Spektrum des Materials, auf dem sie beruhen, reproduzieren oder auch nur anführen kann, und umso weniger das gesamte Spektrum an intellektuellen Operationen, mittels derer aus einem Dokument in einem Archiv jemandes Notizen wurden und daraus wiederum dann eine Geschichte, ein Argument und eine Reihe von Anmerkungen“.<sup>30</sup> Allerdings lassen sich aus ihnen entsprechend der schon seit dem 16. Jahrhundert bekannten und geübten Praxis des „hybriden Zettelkastens“ in einer „produktiven Verschaltung“ neue Schriften generieren<sup>31</sup>. Die Netze, die Notiz, Dokument und Exzerpt mit ihrer Nutzenanwendung

verknüpften, sind jedoch im Nachhinein kaum rekonstruierbar, wohinter sich, jedenfalls im 19. Jahrhundert, durchaus eine Absicht verbarg: „Die sorgsam versammelten Vor-Schriften bleiben fortan ungenannt, um das Schreiben ins Dunkel eines produktiven Schlafs zu rücken.“<sup>32</sup> Markus Krajewski spricht von der „idiosynkratischen Gelehrtenmaschine“, worunter er individuelle Recherchesysteme versteht, die für Uneingeweihte nicht zugänglich sind. Selbst die objektivste Selektion und die skrupulöseste Auswertung des Materials und der Quellen heben die Diskrepanz zwischen dem Arbeitsmaterial und dem Endprodukt nicht auf.<sup>33</sup>

Meine Auffassung vom wissenschaftlichen Arbeiten bildete sich in einer Zeit heraus, in der der Kartei- bzw. Zettelkasten noch konkurrenzlos war, und ich gestehe, dass ich dieses flexible Medium dank seiner ubiquitären Verfügbarkeit immer noch gern benutze. Aus praktischen Gründen entschied ich mich von Anfang an für das DIN-A6-Format, da es den Vorteil hatte, lange vor dem Zeitalter der Klarsichthülle eine dynamische Kombination von Textnotiz und Foto – damals fast immer kleinformatig – oder Textnotiz und der heute fast ausgestorbenen Kunstpostkarte zu ermöglichen. Aus Gründen der Kostenersparnis und aufgrund der enormen Produktion an losen Notizen wurde die linierte oder karierte Karteikarte bald durch Zettel ersetzt, die überall und in jeder Situation greifbar waren. Das DIN-A6-Format war darüber hinaus mit dem Format kompatibel, das die besten Transportmöglichkeiten und die billigste Art der Archivierung ermöglichte, nämlich mit den in Aktentaschen gut verstaubaren eloxierten Metallkästchen italienischer Produktion mit Klappverschluss (Abb. 11), die den täglich gesammelten Ertrag aufnahmen, bevor der sodann sortierte Inhalt in den Schuhkarton wanderte (Abb. 12), der sich als universal verfügbares Speichermedium für die Unmengen von Notizzetteln bewährt hat. Damit ist ihm und seinesgleichen das Schicksal der hölzernen und genormten Karteischränke erspart geblieben, die zum unverzichtbaren Inventar jeder öffentlichen Bibliothek gehörten und heute nur noch in seltenen Fällen dort anzutreffen sind. Einst wichtigster Zugang zum bibliothekarischen Wissensreservoir, haben die Karteischränke, die überlebt haben, inzwischen eine andere Destination und Nutzung gefunden, so auch die soliden und aus massivem Holz gearbeiteten *schedari* der Bibliotheca Hertziana im Stil des Büro-Design der 1960er Jahre, denen ich so viel verdanke (Abb. 13).

In meiner umfunktionierten Schuhkartonsammlung, die schließlich in einer ehemaligen Schuhkommode ihren Platz fand (Abb. 14), versammelte sich ein buntes, aber weitgehend genormtes Sortiment von

11



12



14



13



**Abb. 11** Karteikästchen der Marke Resisto 100-32-0, ca. 1965.

**Abb. 12** Schuh/Karteikasten.

**Abb. 13** Karteschränke, ca. 1967, Privatbesitz.

**Abb. 14** Schuh/Karteikommode, Privatbesitz.



Kartonagen, das erstaunlich robust war und das viele berufsbedingte und andere Transporte überstanden hat. Ab und zu mussten sie ersetzt werden, wobei die früher üblichen gezeichneten Abbilder der Schuhe mit der Zeit den Werbeslogans, Logos und markenspezifischen Farben wichen. Die Schachteln von Timberland, „Bresson sulle strade del successo“ oder des „Schuh zum Wohlfühlen“ machten das Erscheinungsbild mit den Jahren variabler und farbiger.

In Schrift, Schreibmedium und Schriftträger transportieren alle diese Relikte ungewollt die jeweiligen Arbeitssituationen und speichern daher wesentlich mehr als den Inhalt der Notizen. Zweitverwendetes Schmier- und Altpapier jeder Qualität, zerrissene und gefaltete DIN-A4-Bögen oder linierte Blöcke, ausrangierte Karteikarten aus Bibliotheken und Instituten haben in diesem Zettelarchiv überlebt und sind damit eingefrorene Zeugen der Arbeitsweise und der Lebenszeit einer Datensammlerin (Abb. 15, 16). Mentale Parallelen zu kreativ konnotierten Sammelstrukturen, wie sie von den 1960er bis zu 1980er Jahren in der Kunst praktiziert wurden, sind trotz der kläglich ästhetischen Erscheinung meiner Elaborate nicht ganz abwegig.

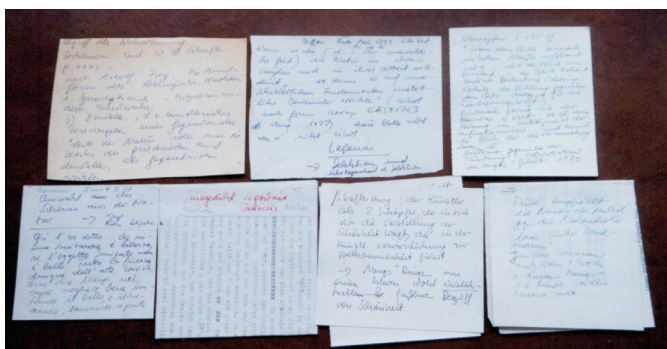
Denn letztlich handelt es sich bei dieser Art von Dokumentation um die Protokolle eines individuellen täglichen Nahkampfes, die zumindest im Hinblick auf die Manie des ununterbrochenen Schreibens ihre epochale Verwandtschaft zu den Protokollen offenbaren, wie sie Hanne Darboven von 1975 bis 1982 in ihrem Werk *Schreibzeit* in monumentaler Form produziert hat.<sup>34</sup> Abseits jeglicher Tiefgründigkeit und Kreativität, die schon früher, etwa in den Zettelkosmen eines Jean Paul, eines Arno Schmidt und eines Vladimir Nabokov zur „Apotheose der literarischen Arbeit mit Karteikarten und Zettelkästen“ geriet,<sup>35</sup> erzählt auch mein System eine für die letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts wohl typische Geschichte. Mein Ziel war zwar die geordnete Dokumentation und Synthese, aber die Rituale der täglichen

Bewältigung des Chaos der papiernen Daten und Exzerpte übten einen permanenten und durchaus eigenbezüglichen Zwang aus, ein seit dem Exzerptionsweltmeister Joachim Jungius (1585–1657) sattem bekanntes Problem.<sup>36</sup>

Die Obsession, dass aus der Zettelwirtschaft nicht einmal ein Kartenhaus, geschweige denn ein Buch entstehen würde, hat mich denn auch jahrelang verfolgt. Darin lässt sich eine gewisse Parallelität zum *Museum der Obsessionen* von Harald Szeemann konstatieren.<sup>37</sup> Ging es aber Harald Szeemann seit seinen „individuellen Mythologien“ der *Documenta 5* von 1972 darum, den „spirituellen Raum“ auszuloten, „in den ein einzelner Mann seine eigenen Zeichen und Symbole bringt, die für ihn die Welt bedeuten“ und „seine eigene Ordnung der grossen Unordnung entgegenzustellen“<sup>38</sup>, so fehlte in meinem Fall jeglicher höhere Anspruch, ging es doch um ein konkretes und handfestes Objekt, das physische Buch, für das die über Jahre gespeicherte Fülle des Materials komprimiert und vor allem transformiert werden musste. Meine Sisyphusarbeit machte mir jedoch oft genug auf unerbittliche Weise deutlich, wie sehr Realität und Anspruch auseinanderklafften, und führte zu der ungerne eingestandenen Erkenntnis, dass die von mir mit der Naivität der Jugend und dem Optimismus des Aufbruchs ins Neuland begonnene Materialschlacht mit den herkömmlichen Mitteln kaum zu bewältigen war.

Eine neue Phase der Arbeitstechnik setzte ein, als die Fotokopie die Bibliotheken und Universitäten eroberte. Zwar ging der berühmte Xerox 914 (Abb. 17) bereits 1961 in Produktion, aber bis 1980 war seine Präsenz in deutschen Bibliotheken noch keine Selbstverständlichkeit. Ich kann mich nicht genau erinnern, wann der erste Fotokopierer in einer der von mir frequentierten Bibliotheken zur Verfügung stand, aber die ältesten Fotokopien meines Archivs, deren Papier inzwischen verfärbt und meistens grauviolett geworden ist, dürften auf die

15



16

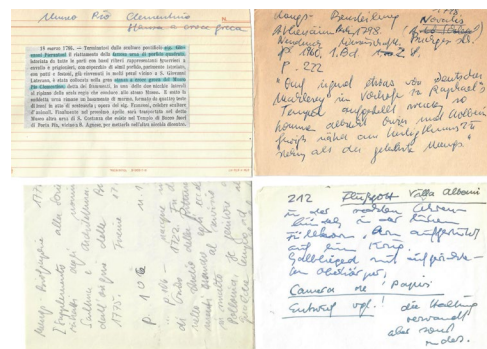


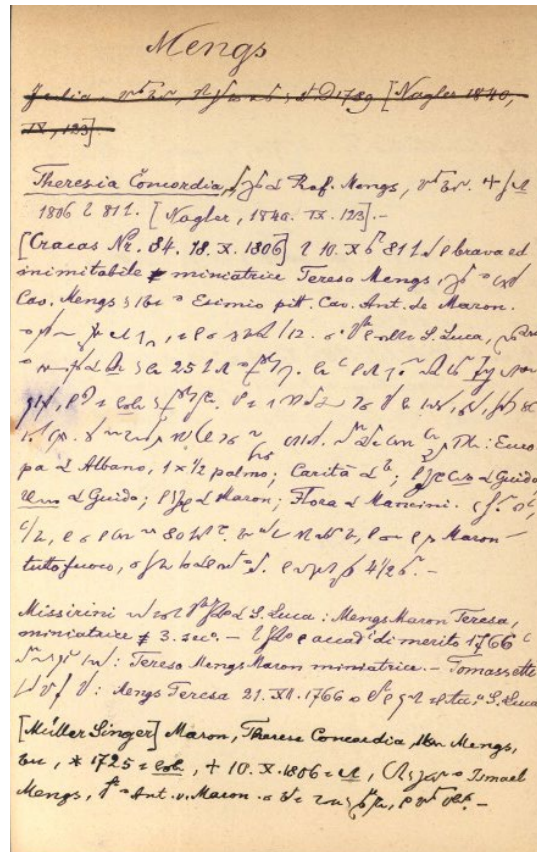
Abb. 15 und 16 Steffi Roettgen: Diverse Exzerpt-Zettel aus dem Arbeitsarchiv A. R. Mengs, Dresden, SKD.

17



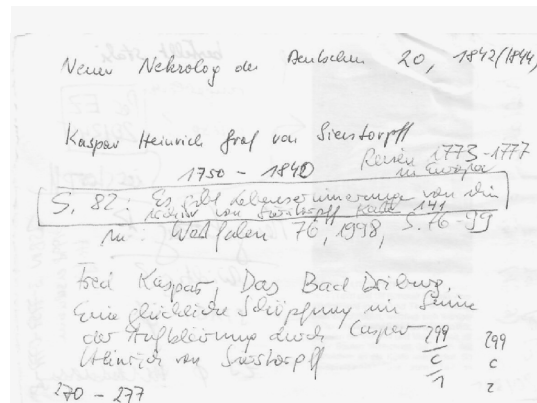
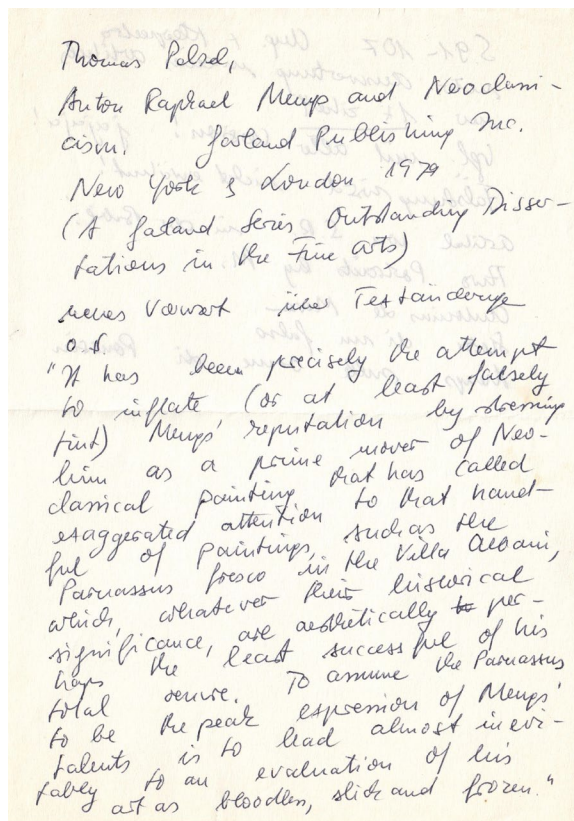
Abb. 17 Fotokopierer Xerox 914, 1961.

Abb. 18 Friedrich Noack: Scheda Mengs, Rom, Bibliotheca Hertziana.



18

19



20

Abb. 19 und 20 Steffi Roettgen: Exzerpte, Arbeitsarchiv A. R. Mengs, Dresden, SKD.

Anfangszeiten der Xeroxkopie zurückgehen. Als dann der eigentliche, zwar für Bücher und Dokumente schädliche, für mich aber hilfreiche *boom* des Fotokopierens einsetzte, kam ich in den Besitz großer Mengen von Fotokopien von Archivalien, seltenen Texten und Buchauszügen, was nicht nur Arbeitserleichterung bedeutete, sondern auch eine größere Präzision der Arbeitstechnik ermöglichte. Die handschriftlichen Exzerpte waren allerdings vor allem in den Spezialsammlungen und in den Archiven weiterhin unverzichtbar. Heute, wo man mit lichtverstärkenden Mobiltelefonen und Fotoapparaten in nahezu jedem Archiv fotografieren darf, und große Mengen von Digitalisaten alter Zeitschriften und Bücher *online* zur Verfügung stehen, kann man sich kaum mehr vorstellen, wie revolutionär dieser Ersatz für die nie ganz befriedigende Abschrift und das Exzerpt waren.

So viel zur äußeren Form der Materialsammlung und ihrer Verwahrung. Woraus aber bestand das gesammelte Material?

Verglichen mit den Karteikarten des Romforschers Friedrich Noack (Abb. 18),<sup>39</sup> die trotz ihrer Chiffrierung in Gabelsberger Kurzschrift zu meinen Vorbildern bei der Materialsammlung gehörten, waren meine Eintragungen zwar meistens lesbar, aber sie hatten ein liederliches Aussehen (Abb. 19, 20) und entsprachen damit der von Krajewski beschriebenen modernen „Gelehrtenmaschine“: „Die mit der Zeit angehäuften Materialien des Kräuterkenners, des Insiders, dürfen sich nach abweichenden, von anderen nicht entzifferbaren Systemen bilden.“<sup>40</sup> Von der flüchtigen Krakelei vor dem Objekt über die Collage mit fotokopierten Dokumenten zum DIN A4-Bogen in Kreuzfaltung, alles wurde geordnet und einsortiert (Abb. 16).

Kaum weniger praktische Probleme bereitete die Herstellung der eigenen Elaborate in Gestalt von maschinenschriftlichen Texten, d. h. dessen, was heute Fließtext genannt wird. Die sauber abgeschriebenen Seiten wurden mit Hilfe des Blaupapiers GeHa-Filmplex mit zwei leicht unscharfen Durchschlägen erstellt und die Originale sahen dann relativ professionell und ordentlich aus. Meine 1974 abgeschlossene Dissertation bestand aus einem 400 Seiten umfassenden Maschinenskript. Den Hauptteil der Abschrift hatte, nach eher kläglichen Anfängen auf meiner bestens für das Ein-Finger-Suchsystem geeigneten Kofferschreibmaschine Splendid 33 der Marke Olympia (Abb. 21), meine als Stenotypistin ausgebildete Mutter übernommen.

Andere modernere Schreibmaschinen folgten, zunächst ein elektrifiziertes und lärmendes Ungetüm, das jedes Mal, wenn der Wagen selbsttätig zurückfuhr, den Tisch erbeben ließ— heute ist die 1964 von Ettore Sottsass

entworfene Olivetti Praxis 48 ein Museumsstück (Abb. 22). Ihr folgte eine elegantere Kugelkopfmachine der Marke Brother mit Typenrad, die sogar über einen kleinen elektronischen Speicher verfügte (Abb. 23).

Die mit hohem Arbeits- und Kostenaufwand erstellte Abschrift des Textes implizierte Probleme, die damals zum Alltag eines jeden Autors und Lektors gehörten. Vor allem der Werkkatalog, schon damals ein *work in progress*, generierte Korrekturen und Ergänzungen ohne Ende, d. h., der Text musste x-mal geändert und umgestellt werden. Die Blätter wurden daher entweder mehrfach überklebt, bis sie kaum mehr in die Schreibmaschine eingeführt werden konnten oder nach genauer Abmessung der Zeilenabstände zerschnitten, um mittels Uhu aus der Tube Zwischenstücke einzufügen. Buchstaben wurden mit Tipp-Ex-Korrektur-Blättchen und ganze Zeilen mit flüssigem Tipp-Ex getilgt (Abb. 24, 25), das eines der segensvollsten Utensilien damaliger Schreibtechnik für nichtprofessionelle Schreiber war. Seine Benutzbarkeit war jedoch durch das schnelle Eindicken der klebrigen Masse sehr begrenzt und ging selten über drei Zeilen hinaus.

Bei längeren Einschüben wurde ein Streifen am Rand hinzugefügt, den man dann umklappte, wie man dies von alten Postillen zu Quellentexten kennt. Die zunächst offen gelassenen Nummernverweise im Text wurden nachträglich eingesetzt, indem man den Bogen wieder in die Maschine spannte, wobei es darauf ankam, die Zeile nicht zu verschieben, was aber meistens misslang. Da sich die ursprüngliche Seitenzählung durch die Einfügungen ständig änderte, wurden Seitenzahlen erst am Ende mit einer auch heute noch handelsüblichen Paginiermaschine eingefügt (Abb. 26, 27).

Spätestens während des mechanischen Paginierens träumte ich von einer damals für mich noch unvorstellbaren Maschine, die den umständlichen und zeitraubenden Prozess der Änderung bzw. der späteren Eingriffe in einen „sauber“ geschriebenen Text erleichtern würde.

Nach der Dissertation von 1974, die nur die ersten 15 Jahre des künstlerischen Schaffens erfasst hatte, konnte das Projekt gemäß dem Ausgangsziel einer Monografie mit Werkkatalog und dank eines DFG-Auslandstipendiums weitergeführt werden, ohne dass sich zunächst an den arbeitstechnischen Hilfsmitteln etwas änderte. Aus beruflichen und persönlichen Gründen kam es zwischen 1979 und 1985 zu einer Unterbrechung meiner Arbeit an dem Torso, dennoch ging die Sammelarbeit von Fakten, d. h. Werken, Quellen und Literatur, weiter.

1986 kam dann die große Wende, als ein Commodore 128 (Abb. 28) mein erster elektronischer Gehilfe wurde, wenn auch ein sehr mühsamer und nerviger, da



21



22



23



25



24



27



26

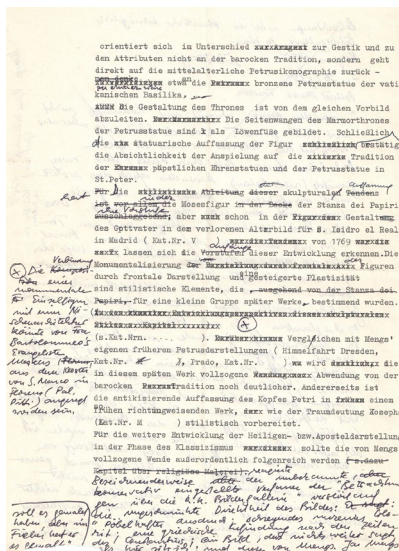


Abb. 21 Schreibmaschine Olympia, Splendid 33, ca. 1964.

Abb. 22 Elektrische Schreibmaschine Olivetti Praxis 48, ca. 1976.

Abb. 23 Elektrische Schreibmaschine mit Speicher, Brother em85, ca. 1982.

Abb. 24, 25 Uhu-Kleber, Tipp-Ex-Korrekturpapier und Tipp-Ex flüssig.

Abb. 26 Steffi Roettgen: Typoskript, Rohzustand, Arbeitsarchiv Mengs, Dresden, SKD.

Abb. 27 Paginiermaschine der Firma Reiner für fortlaufende automatische Paginierung.





**Abb. 28** Commodore 128D Personal Computer.



**Abb. 29** Mein Arbeitsplatz mit Nadeldrucker (1990).

er ständig vor sich hin summte. Die Umlaute fehlten, eine Fußnote konnte nur in komplizierten Schritten erstellt werden, aber das größte Problem war die Übermittlung an den Nadeldrucker, der nur Endlospapier akzeptierte (Abb. 29) und der die ständige Quelle von meistens nächtlichen Wutausbrüchen war. Es sah dann etwa so aus wie dieses Maskottchen (Abb. 30), auf dessen apotropäische Wirkung ich jahrelang vertraute.

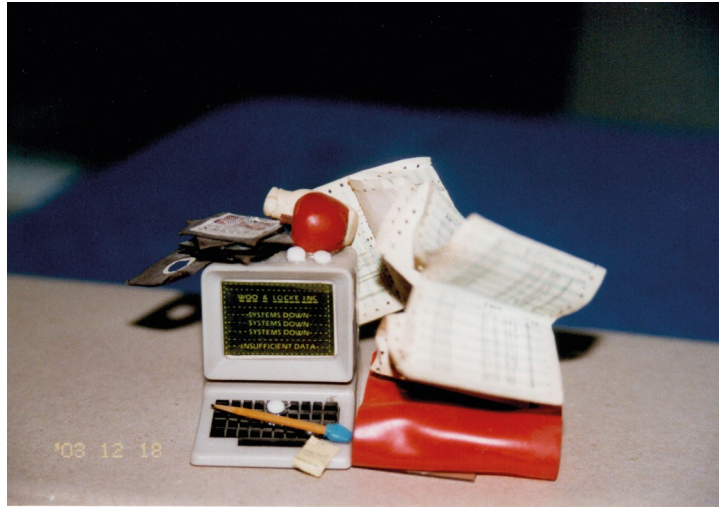
1989 gelang es mir dann schon immerhin, meinen DFG-Antrag für die abschließende Förderung der Monografie auszudrucken. Zwar klappte es noch nicht so richtig mit der Seiteneinrichtung, aber der Antrag war erfolgreich, so dass Ende 1991 das auf sechs Bände angewachsene Werk vorlag, bestehend aus Monografie und Werkkatalog. Inzwischen hatte ich einen anderen Computer und ein neues, auf MS-DOS basierendes Programm von Microsoft, das über eine automatische Fußnotenfunktion verfügte, eine Neuerung von wahrhaft revolutionärem Charakter, die dem wissenschaftlichen Schreiben auf dem PC eine neue Dimension gab. Abgesehen von einigen Korrekturen wäre so die Arbeit 1992 druckreif gewesen, aber äußere Umstände verhinderten, dass sie in diesem Zustand verstetigt wurde. Ich sammelte und recherchierte daher weiter und machte mir zunächst keine Sorgen um die technischen Seiten der zeitlichen Verzögerung. Die Dateien erschienen hinreichend gesichert, da sie regelmäßig aktualisiert wurden, vor allem, wenn eine neue *word*-Version fällig war oder ein neuer Rechner. Bis 1997 funktionierte das reibungslos. Doch dann, ausgerechnet während der Vorbereitung der Dateien zum Druck, kam das große Erschrecken. Als die *hardware* wieder einmal erneuert werden musste, waren die alten Dateien nicht mehr lesbar. Als Experte für die Konvertierung veralteter *software*-Systeme musste mein Schwager ans Werk gehen (Abb. 31) und es gelang ihm das, was man inzwischen unter dem Begriff *data migration* führt.

Finanziell schmerzhaftere Probleme ergaben sich aus dem noch mit einer konventionellen Schreibmaschine geschriebenen Teil der Arbeit, der Buchstabe für Buchstabe eingegeben werden musste, da Flachbettscanner noch in den Kinderschuhen steckten bzw. mit ihren ausgereiften Modellen für mich nicht erreichbar waren.<sup>41</sup> Nach allen Konvertierungen und Anpassungen ließen sich die Textdateien einschließlich der Verknüpfungen mit den Fußnoten im neuen Format Windows 98 bearbeiten und überstanden so alle folgenden Systemänderungen, wobei ich die weiteren Phasen der Reifung übergehe.

Aus übergeordneter Perspektive war trotz der Befriedigung über das abgeschlossene Werk (Abb. 32) die Frage unausweichlich, ob es eine Spätgeburt war, die im Kokon des Forschergehäuses überlebt hatte, oder ob es trotz der selbstverschuldeten und daher den Medienwechsel so gut illustrierenden Verzögerungen und Unterbrechungen langfristig die Erwartungen an ein leistungsfähiges Referenzwerk erfüllen konnte. Diese Frage stellt sich nicht mehr, seitdem „liquide und hybride, nach dem Wiki-Prinzip gefertigte Textkonglomerate einen strukturierten, linear gearbeiteten Text substituieren“<sup>42</sup> können.

Der erwähnte Heidelberger *workshop* im Jahr 2016 hat den aktuellen Status des Formats Werkkatalog in der Kunstgeschichte deutlich gemacht. Resümierend abgekürzt, stellte sich heraus, dass in der Liga der langfristigen Forschungsvorhaben nur das *Corpus Rubenianum*<sup>43</sup> überlebt hat, während die neueren Projekte von Werkkatalogen auf dynamische und digitale Editionen angewiesen sein werden, für deren Struktur entsprechend der Beschaffenheit des jeweiligen Corpus die Kriterien variieren und daher von Fall zu Fall erarbeitet werden müssen. Das war der Augenblick, in dem Anton Raphael Mengs ins Spiel kommen konnte, da sein Werk dank der Verzögerung

30



31

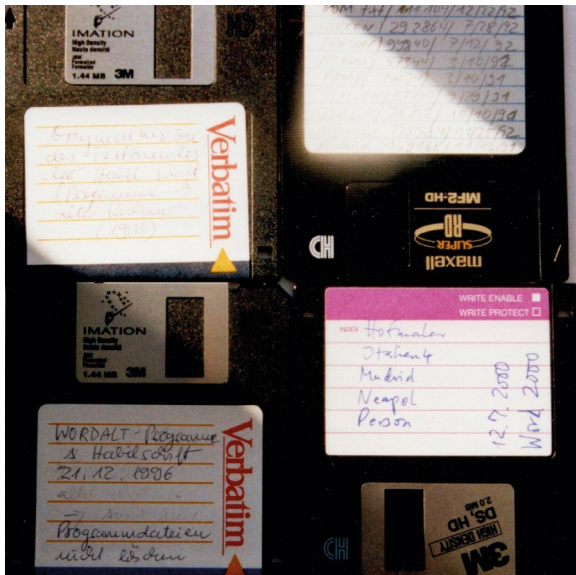
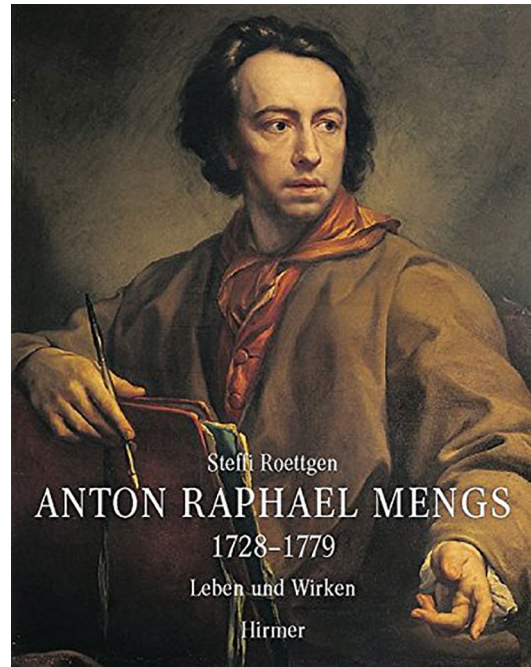


Abb. 30 PC-Maskottchen.

Abb. 31 Disketten.

Abb. 32 Cover 2003.

32



seiner Anerkennung in der Moderne nicht die früheren Stadien wissenschaftlicher Bearbeitung durchlaufen hatte. Daher fand ich nahezu Brachland vor, als ich mit meiner Arbeit begann, und konnte frei von Altlasten differenzierte Kriterien der Katalogisierung einsetzen, ohne die ein analoger oder digitaler Werkkatalog nicht

mehr auskommt. Sie erleichtern es, ein Projekt in Angriff zu nehmen, bei dem die digitale Erweiterung und Ergänzung dem physischen Buch seinen Raum und seinen Wert lassen wird, da nur hier der anschauliche Kontext von Werk und Leben erfahr- und nachvollziehbar ist und hoffentlich auch bleibt.

## Abbildungsnachweis

**Abb. 1** <<https://www.arthistoricum.net/themen/wvz/mengs/>>

**Abb. 2, 5–7, 10–16, 19–20, 24–27, 29–32** Foto: Roettgen

**Abb. 3, 4** Foto Alterocca

**Abb. 8** Foto Amministrazione Torlonia

**Abb. 9** <<http://static.dagospia.com/img/patch/01-2018/paolo-vi-con-alessandro-torlonia-e-aspreno-colonna-ultimi-assistenti-al-soglio-p-971366.jpg>>

**Abb. 17** <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/b7/Xerox\\_914.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/b7/Xerox_914.jpg)>

**Abb. 18** Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom

**Abb. 21** <<http://public.beuth-hochschule.de/hamann/typwrtr/oly33.jpg>>

**Abb. 22** <[https://thumbs.worthpoint.com/zoom/images2/1/1114/09/olivetti-praxis-48-typewriter-parts\\_1\\_f181040e9f8c82e39c4695fa8b24bdf7.jpg](https://thumbs.worthpoint.com/zoom/images2/1/1114/09/olivetti-praxis-48-typewriter-parts_1_f181040e9f8c82e39c4695fa8b24bdf7.jpg)>

**Abb. 23** <<https://writelephant.files.wordpress.com/2017/11/em-85.jpg>>

**Abb. 28** <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/z6/Commodore\\_128D-IMG\\_1726.jpg/1920px-Commodore\\_128D-IMG\\_1726.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/z6/Commodore_128D-IMG_1726.jpg/1920px-Commodore_128D-IMG_1726.jpg)>

**Alle Internetquellen zuletzt abgerufen am 23.04.2019.**

## Anmerkungen

- 1 Steffi Roettgen: *Anton Raphael Mengs 1728–1779*, Band 1: *Das male- rische und zeichnerische Werk* (München: Hirmer 1999).
- 2 Das Projekt „Werkverzeichnis Anton Raphael Mengs“ <[https:// www.arthistoricum.net/themen/wvz/mengs/](https://www.arthistoricum.net/themen/wvz/mengs/)> wird von der Hei- delberger Universitätsbibliothek unter der Ägide von Dr. Maria Effinger durch Dr. Arne Fitschen, Dr. Nadine Becker und Luisa Goeldner betreut.
- 3 Hubertus Kohle: „Die Virtualisierung des Buches“, *Kunstchronik* 58 (2005), 633–634, hier: 633.
- 4 Einer der Aspekte, den ich unter den gegebenen Umständen vernachlässigen musste, betrifft Mengs' Sammlungen von Gipsab- güssen nach vorwiegend antiken Werken. Dazu: Moritz Kiderles: *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden* (München: Biering & Brinkmann 2006); Almudena Negrete Plano: *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Ausst.-Kat. Real Academia de San Fernando, Madrid, 19.11.2013.–26.01.2014. Inzwischen hat die Dresdner Sammlung im Galeriegebäude der Alten Meister der SKD eine Präsentation gefunden, die ihrem historischen Rang ge- recht wird.
- 5 Titel laut Promotionsurkunde der Rheinischen Friedrich- Wilhelms-Universität Bonn vom 19. Juni 1974.
- 6 *The Age of Canova: an exhibition of the neoclassic*, Ausst.-Kat. Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, 6.11.– 15.12.1957; Norman R. Tillett: *Eighteenth Century Italy and the Grand Tour*, Ausst.-Kat. Castle Museum, Norwich 23.5.–20.7.1958; Henry Hawley (Hrsg.): *Neo-Classicism: Style and Motif* (Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art 1964).
- 7 Arts Council of Great Britain (Hrsg.): *The Age of Neoclassicism*, Ausst.-Kat. Royal Academy and the Victoria & Albert Museum London 9.9.–19.11.1972; Frederick den Broeder (Hrsg.): *The Acad- emy of Europe: Rome in the 18th century*, Ausst.-Kat. William Benton Museum of Art, Connecticut 13.10.–21.11.1973.
- 8 Dieter Honisch: *Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklas- sizismus* (Diss. Münster 1960, Recklinghausen: Bongers 1965).
- 9 Brieftagebuch Steffi Roettgen vom 16.7.1963: „Die Sache hat sich dahingehend verschoben, daß ich die italienischen Voraus- setzungen für den Mengs-Klassizismus und umgekehrt die Aus- wirkungen desselben auf die italienischen Maler untersuchen soll. Nur meinte von Einem, er hätte es lieber, wenn ich alle diese Probleme anhand einer Monografie über Mengs und zwar seine italienische Zeit betreffend behandle.“
- 10 Herbert von Einem: „Die Kunst der Deutschrömer“, in: Hans Geller (Hrsg.): *Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830* (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1952), 3–36.
- 11 Roland Kanz: „Herbert von Einem: Ein Gelehrtenleben zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik“, in: id. (Hrsg.): *Das Kunsthisto- rische Institut in Bonn: Geschichte und Gelehrte* (Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2018), 192–217.
- 12 „Einzelne Fehlurteile überraschen. So liest man in einem wissen- schaftlichen Buch ungern von der „jüdischen Art des Mengs“ (...). Die Legende der jüdischen Herkunft Mengs' ist ausführlich von Hermann Thiersch in seinem Freiburger Vortrag „Winckelmann und seine Bildnisse“, München 1918, zurückgewiesen worden.“ Siehe Herbert von Einem: „Alfred Kamphausen, Jacob Asmus Carstens 1941“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XII (1949), 117–124 (verfasst 1943).
- 13 Alfred Kamphausen: *Asmus Jakob Carstens* (Neumünster: Wachholtz 1941), 253.
- 14 Anthony M. Clark: „Five Roman Masters of the Settecento“, *Bulletin of the Rhode Island School of Design/Museum Notes* XLV, 4 (1959), 3–8.
- 15 Lothar Schreyer: *Ein Jahrtausend deutscher Kunst* (Berlin und Darm- stadt: Deutsche Buch-Gemeinschaft 1954), 310–311.
- 16 Schon Voss konstatierte, dass die Assoziation mit Winckelmann dem Ruhm des Künstlers eher geschadet als genützt habe, siehe Hermann Voss: *Malerei des Barock in Rom* (Berlin: Propyläen 1925), 653.
- 17 Brieftagebuch Steffi Roettgen, 28.6.1963: „Ich darf gar nicht laut von meiner Vorliebe für diese Epoche sprechen. Von Batoni ließ man noch vor 30 Jahren nur die Bildnisse gelten.“
- 18 Pascual Weitmann: „Klassik und Klassizismus bei Sedlmayr und Adorno: Konservative versus avantgardistische Ästhetik“, *Kunst- chronik* 70 (August 2017), 423–430, hier 424.
- 19 Hans Sedlmayr: „Mozarts Zeit und die Metamorphose der Künste“ (nach 1962), in id.: *Epochen und Werke: Gesammelte Werke zur Kunstgeschichte*, Band 3 (Mittenwald: Mäander 1982), 202.
- 20 Steffi Roettgen: „Reise nach Dresden“, in Marielouise Janssen- Jurreit (Hrsg.): *Lieben Sie Deutschland? Gefühle zur Lage der Nation* (München und Zürich: Piper 1985), 147.
- 21 Marco Boriosi: „Un monaco olivetano all'ombra della Cupola di San Pietro: In ricordo di Padre Cipriano Cipriani“, in Gaetano Sabatini/Simona Turriziani (Hrsg.): *L'Archivio della Fabbrica di San Pietro come fonte per la storia di Roma* (Rom: Palombi 2015), 206–216.
- 22 Boriosi: „Un Monaco olivetano“ [wie Anm. 20], 216.
- 23 Thomas Pelzel: *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism: His art, his influence and his reputation* (Diss. Princeton 1968).
- 24 Olivier Michel: *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle* (Rom: École Française de Rome 1996) [Collection de l'École Française de Rome, 217].
- 25 <<https://www.fondazionetorlonia.org/it/villa-albani-torlonia/>>.
- 26 Herbert Beck/Peter C. Bol: *Forschungen zur Villa Albani: Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung* (Berlin: Gebrüder Mann 1982).
- 27 Steffi Roettgen (Hrsg.): *Mengs: La scoperta del neoclassico*, Ausst.-Kat. Palazzo Zabarella, Padua, 3.3.–11.6.2001 (Venedig: Marsilio 2001).
- 28 Steffi Roettgen (Hrsg.): *Mengs: Die Erfindung des Klassizismus*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 23.6.–3.9.2001 (München: Hirmer 2001).
- 29 München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte.
- 30 Anthony Grafton: *Die tragischen Ursprünge der deutschen Fußnote* (München: dtv 1998), 32–33.
- 31 Markus Krajewski: *Zettelwirtschaft: Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek* (Berlin: Kadmos 2002), 20–21 (über Konrad Gessner: *Bibliotheca universalis* 1548) und 73 (über Johann Jacob Moser: *Meine Art, Materialien zu künftigen Schriften zu sammeln* 1773).
- 32 Krajewski: *Zettelwirtschaft* [wie Anm. 30], 76.
- 33 Ibid., 67.
- 34 Uwe M. Schneede: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: Von den Avantgarden bis zur Gegenwart* (München: Beck 2001), 280.
- 35 Krajewski: *Zettelwirtschaft* [wie Anm. 30], 77.
- 36 Ibid., 26.
- 37 Glenn Phillips/Phillip Kaiser/Doris Chon/Pietro Rigolo (Hrsg.): *Harald Szeemann: Museum der Obsessionen*, Ausst.-Kat. Los Angeles, Bern, Düsseldorf, Castello di Rivoli, 2018–2019 (Zürich: Scheidegger & Spiess 2018).
- 38 Doris Chon: „Harald Szeemanns Museum der Obsessionen zwi- schen Parodie und Konsekration“, in: Phillips/Kaiser/Chon/Rigolo: *Harald Szeemann* [wie Anm. 36], 88–109, hier 95.
- 39 <[http://img.biblhertz.it/thumbs/SchedeNoack/Mengs\\_ Raphael\\_001r.jpg](http://img.biblhertz.it/thumbs/SchedeNoack/Mengs_Raphael_001r.jpg)>.
- 40 Krajewski: *Zettelwirtschaft* [wie Anm. 30], 67.
- 41 Zur Entwicklung der automatischen Texterkennung in Scans vgl. <<https://de.wikipedia.org/wiki/Texterkennung>>.
- 42 Michael Hagner: *Zur Sache des Buches* (Göttingen: Wallstein 2015), 21.
- 43 Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVIde en de XVIIde eeuw (Hrsg.): *Corpus Rubenianum, an illustrated catalogue raisonné of the works of Peter Paul Rubens based on the material assem- bled by the late Ludwig Burchard* (London und New York: Phaidon, Harvey Miller, Oxford University Press 1968–2018).