Abb. 1

Zerfallen & Verschwinden

Paradoxien des Sammelns

Stephanie Sarah Lauke, Dirk Specht

Im Archiv sind Entwertung und Zerstörung notwendige Vorgänge: Akten, welche die Archonten für wertlos befinden, werden vernichtet. Das Archivwesen nennt diesen Vorgang Kassation. Kassiert, also vernichtet, wird letztlich der überwiegende Teil der Bestände, nur rund fünf Prozent verbleiben langfristig im Archiv.[1] Die Sammlung stellt ein Gegenkonzept zum Archiv dar, normalerweise sind Aussortierungen und Verluste hier schlichtweg nicht vorgesehen. Aber auch Sammlungen sind vor diesen Einwirkungen und Vorgängen nicht gefeit. Wie gehen Kunstsammlungen damit um, wenn Teile ihres Bestandes zerfallen oder sogar verloren gehen?

Leerstellen in der Sammlung

Im Jahr 2008 publizierte das Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen den ›Verlustkatalog‹ seiner Gemäldesammlung, Teil einer umfassenden Bestandsdokumentation des Museums seit 1993. Darin sind aufgrund der bisher erfolgten Nachforschungen 287 Katalognummern mit ca. 300 Gemälden in der Verlustliste des Museums verzeichnet. Das größte Kontingent entfällt hierbei auf Kriegsverluste, die in Folge der Auslagerung der Museumsbestände während des 2. Weltkrieges entstanden sind. Des Weiteren sind Beschlagnahmungen, z.B. für die diffamierende Propagandaschau *Entartete Kunst*, materielle Zerstörung, unklarer Verbleib und Diebstahl aus Ausstellungsräumen die Hauptursachen für eine Aufnahme in den Katalog.

»Verlust sind alle Stücke, von denen wir meinen, nachweisen zu können, dass sie irgendwann einmal im Bestand des Hauses waren und die wir heute nicht mehr auffinden können«[2] – diese Formulierung des Kurators Heinrich Becker deutet schon auf mögliche Probleme hin, die solchermaßen deklarierte Verluste um Begriffe wie Eigentum und Besitz entstehen lassen können (etwa im Kontext von Raub- und Beutekunst), wie sie ebenso die im Katalog erfasste Bandbreite unterschiedlichster Einzelfälle erahnen lässt. Die umfassende Dokumentation der über die Jahre entstandenen ›Leerstellen‹ zielt also zum einem auf die Verdeutlichung des kulturellen Verlustes für die öffentliche Institution des Aachener Museums, zum anderen auf den rechtlich bestehenden und zukünftig weiter aufrecht zu erhaltenden Besitzanspruch auf das Eigentum des Museums. Denn immer wieder tauchen ›verlorene Werke‹ im Kunsthandel, bei Privatpersonen oder in ausländischen Museumssammlungen auf und die angestrebten Rückgaben erweisen sich mitunter als äußerst langwierige, politisch und diplomatisch komplizierte Prozesse.[3]

Abb. 2

Anti-Aging im Museum

Mit einer anderen Form des materiellen Verlusts sah sich das Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen im Jahr 2003 konfrontiert: Aufgrund ihrer Materialität drohte die Plastik *Supermarket Lady* (1970) des amerikanischen Künstlers Duane Hanson zu zerfallen.

Abb. 3

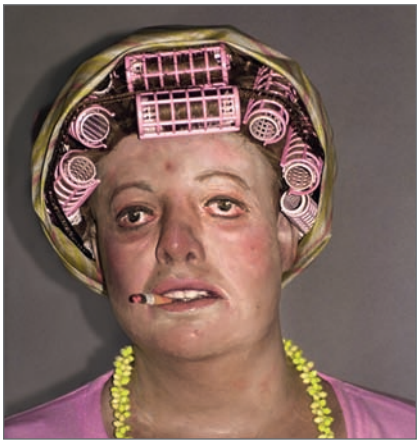


Abb. 4

Bei der *Supermarket Lady* handelt es sich um eine kräftig gebaute, ungepflegte und teilnahmslos dreinblickende Hausfrau, die einen überfüllten Einkaufswagen vor sich herschiebt (Abb. 2). Ihre Erscheinung widerspricht unserer Vorstellung einer Lady: Die Lockenwickler stecken ihr noch im Haar, eine Marlboro-Kippe hängt ihr im Mundwinkel und an den Füßen trägt sie Frottee-Slipper. *Die Supermarket Lady* gehört zu einer Figurenserie im Œuvre von Duane Hanson (1925–1996), die die Vereinsamung des Individuums in der amerikanischen Gesellschaft thematisiert.[4] Hansons hyperrealistische Figuren aus Polyesterharz bevölkern die Kunstausstellungen, was bisweilen den Effekt hatte, dass sie sich nicht von den Ausstellungsbesucher_innen unterschieden.

1970 gelangte die *Supermarket Lady* als Neuankauf in die Sammlung Ludwig. Im Jahr 1975 brach sich die Lady das rechte Bein, 1987 wurde der linke Daumen angebrochen und die Figura stürzte während eines Ausstellungsaufbaus schwer. Über die Jahre lösten sich Farbschichten am Körper und die Lockenwickler wurden brüchig. Auch im Einkaufswagen hinterließen die Zeit und verschiedene Ausstellungsreisen ihre Spuren: Unter anderem gingen ein Magazin, eine Orangensaftdose und ein Marmeladenglas verloren, sodass sich nur noch 79 Objekte im Wagen befinden.[5] Die Position der Objekte im Wagen hat sich über die Jahrzehnte mehrfach verändert, obwohl Hanson ursprünglich alle Artikel mit Klebeband fixierte.

Da nicht dokumentiert ist, welche Artikel sich ursprünglich im Wagen befanden, wurde bei der Restaurierung der *Supermarket Lady* auf eine Neubefüllung des Einkaufswagens – ein Vorschlag des Künstlers selbst – sowie eine ergänzende Befüllung verzichtet gemäß dem Motto: »Weniger ist mehr«.[6]

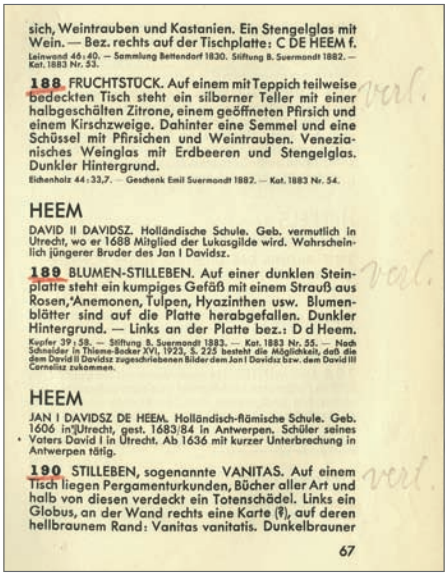
Ein aus restauratorischer Sicht besonders heikler ›Schaden‹ an der *Supermarket Lady* entstand durch Hanson selbst: Als er 1975 zur Reparatur des Beines nach Aachen kam, nahm er kleine Maßnahmen an der *Supermarket Lady* vor, um sie deutlich älter erscheinen zu lassen – schließlich alterte auch der Künstler selbst (Abb. 3–4).

Dies versetzte die Restauratorinnen allerdings in Sorge, da Hanson sich in seiner Fürsorge gegenüber seinen Figuren sowohl über das restauratorische Prinzip der Authentizität als auch das der Reversibilität hinwegsetzte: Er veränderte die materielle Identität der *Supermarket Lady*, aber kennzeichnete seine Veränderungen nicht. Zu Beginn der Restaurierung 2003 ließen sich an der *Supermarket Lady* insgesamt 26 Schadensarten wie Alterung, Vandalismus oder Unfälle identifizieren: Oberflächen waren eingestaubt, Kartonaufdrucke ausgeblichen, Materialien brüchig, gerissen, geknickt, zerkratzt oder abgelöst. Ein erster Schritt bestand nun darin, künstlerisch gewollte Schäden von alterungsbedingten zu unterscheiden, nur letztere sollten behoben werden. Diese Schäden treten nicht immer offen zutage, sondern sind das Ergebnis von Analysen und Beratungen. An der Entscheidungsfindung, welches Werk als nächstes zu erhalten ist, sind neben den Restaurator_innen auch Kurator_innen, Sammler_innen, Kunsthistoriker_innen und mitunter die Künstler_innen selbst beteiligt.

Die Beteiligten bringen unterschiedliche Kriterien und Interessen ein. Dabei spielen auch die finanziellen Mittel, die Schadensarten, der Stand der Technik und nicht zuletzt der ideelle Wert des Kunstwerks eine Rolle. Die finale Restaurierungsstrategie der *Supermarket Lady* sah schließlich die Aufrechterhaltung des »optischen Gleichgewichts zwischen Figur und Wagen«[7] vor und ist eine Interpretation des Kunstwerks durch die Beteiligten: »Es handelt sich um eine Rückkehr zur Identität des Kunstwerks, nachdem sich eine Differenz in seinem Körper gezeigt hat, die diese Identität unterminiert hat. Erst unter der Voraussetzung einer Abweichung von der ursprünglichen Identität wird das Projekt der Restauration sinnvoll und notwendig. […] Eine solche Rückkehr kann nicht anders erfolgen als durch Interpretation.«[8]

Bildersuche im Depot

Eine Standards unterlaufende, variable oder allzu individuelle Handhabung der Archivierungspraxis kann auch zu selbst generierten ›Verlusten‹ innerhalb der Sammlung führen. Als einschlägiges Beispiel hierfür zitiert Heinrich Becker den folgenden Eintrag in das Eingangsinventar des Suermondt-Ludwig Museums: »Landschaft, 18. Jahrhundert«. Mit einer solchen, unspezifischen Angabe – ohne Künstlerangabe, ohne Maßangaben, ohne Beschreibung, ohne Abbildung – ist seiner Einschätzung nach »dieses Bild […] für immer und ewig im ›Limbo‹ des Archivs verloren«. Bereits zum historischen Zeitpunkt erfüllte die in dieser Form vorgenommene Eintragung nicht die Standardanforderungen der


sich, Weintrauben und Kastanien. Ein Stengelglas mit Wein. — Bez. rechts auf der Tischplatte: C DE HEEM f.
Leinwand 46 : 40. — Sammlung Bettendorf 1830. Stiftung B. Suermondt 1882. — Kat. 1883 Nr. 53.

188 FRUCHTSTÜCK. Auf einem mit Teppich teilweise bedeckten Tisch steht ein silberner Teller mit einer halbgeschälten Zitrone, einem geöffneten Pfirsich und einem Kirschzweige. Dahinter eine Semmel und eine Schüssel mit Pfirsichen und Weintrauben. Venezianisches Weinglas mit Erdbeeren und Stengelglas. Dunkler Hintergrund.
Eichenholz 44 : 33,7. — Geschenk Emil Suermondt 1882. — Kat. 1883 Nr. 54.

HEEM

DAVID II DAVIDSZ. Holländische Schule. Geb. vermutlich in Utrecht, wo er 1688 Mitglied der Lukasgilde wird. Wahrscheinlich jüngerer Bruder des Jan I Davidsz.

189 BLUMEN-STILLEBEN. Auf einer dunklen Steinplatte steht ein kumpiges Gefäß mit einem Strauß aus Rosen, Anemonen, Tulpen, Hyazinthen usw. Blumenblätter sind auf die Platte herabgefallen. Dunkler Hintergrund. — Links an der Platte bez.: D d Heem.
Kupfer 39 : 58. — Stiftung B. Suermondt 1883. — Kat. 1883 Nr. 55. — Nach Schneider in Thieme-Becker XVI, 1923, S. 225 besteht die Möglichkeit, daß die dem David II Davidsz zugeschriebenen Bilder dem Jan I Davidsz bzw. dem David III Cornelisz zukommen.

HEEM

JAN I DAVIDSZ DE HEEM. Holländisch-flämische Schule. Geb. 1606 in Utrecht, gest. 1683/84 in Antwerpen. Schüler seines Vaters David I in Utrecht. Ab 1636 mit kurzer Unterbrechung in Antwerpen tätig.

190 STILLEBEN, sogenannte VANITAS. Auf einem Tisch liegen Pergamenturkunden, Bücher aller Art und halb von diesen verdeckt ein Totenschädel. Links ein Globus, an der Wand rechts eine Karte (?), auf deren hellbraunem Rand: Vanitas vanitatis. Dunkelbrauner

67

Abb. 5

Inventarisierung. Die durch ein derartiges Versäumnis bedingte ›Unauffindbarkeit‹ des Werkes kann als eine Sonderform des sog. »Verwahrensvergessens«[9] betrachtet werden. Durch Vernachlässigung, Missgeschick, Fehler oder Aussortierung können Artefakte und Archivalien an marginalisierte Speicherorte oder in entlegene Depots gelangen. Sie können falsch oder ohne zugehörige Inventarkennung abgelegt werden und geraten durch ihr folgliches, scheinbares ›Verschwinden‹ ins Vergessen, während sie gleichzeitig materiell und wohl verwahrt im Archiv oder der Sammlung noch vorhanden sind.[10] Das Aachener Museumsteam war bei seiner damaligen Bestandserschließung für das Schattengalerie-Projekt mit einigen weiteren Inventareinträgen konfrontiert, die keine bzw. nur äußerst unklare Zuordnungen zu Stücken des Bestandes ermöglichten. Aufgrund der vorhandenen, umfangreichen Fotodokumentation der Sammlung auf Glasplattennegativen (Abb. 6) und Ektachromen war es zwar möglich, dass zur Aufarbeitung des ›verlorenen‹ Bestandes nicht nur das Eingangsinventar, ältere Bestandskataloge (Abb. 5), zeitgenössische Presseartikel, Karteikarten und Dossiers (Beschreibungen, Korrespondenz, Zeitzeugenberichte), sondern auch aussagekräftige Bildmaterialien herangezogen werden konnten. Aber längst nicht alle Bestandslücken ließen sich mittels dieses Recherchematerials aufklären.

Im Verlauf der Nachforschungen wurde aber immer wieder auch Unerwartetes entdeckt, wie beispielsweise zwischenzeitliche Neuinventarisierungen bereits katalogisierter Werke oder der aus den frühen 1960er Jahren stammende Fall eines Bildes, »[…] das als nicht mehr identifizierbarer Leinlappen in einem mit Spinnweb überzogenen toten Winkel hinter der Galerie gefunden wurde […]«[11]. Dieses Gemälde war ursprünglich im Gemäldekatalog als eine im 19. Jahrhundert angefertigte Kopie eines Porträts der Heiligen Familie aufgeführt. Nach der Restaurierung stellte sich aber heraus, dass die wiedergefundene Leinwand »[…] eine authentische Arbeit eines italienischen Meisters des Seicento […]«[12] darstellte.

»Vieles von dem, was vergessen wurde, ist also nicht für immer verloren, sondern uns […] nur zeitweise unzugänglich geworden.«[13]

Abb. 6

Totalschaden

Ein Sonderfall ist der sogenannte Totalschaden. Von einem solchen wird gesprochen, wenn ein Kunstwerk nicht mehr zu retten ist. Das ist Definitionssache und abhängig von den Methoden und Techniken der Restaurierung: Was heute ein Totalschaden ist, könne in 15 Jahren vielleicht restauriert werden, wenn sich die dafür verwendeten Materialien und Techniken weiterentwickelt haben, sagen die Aachener Restauratorinnen Julia Rief und Christina Sodermanns. In ihrer Restaurierungswerkstatt am Ludwig Forum wird aus diesem Grund alles aufgehoben: »Wir werfen nie etwas weg, weil wir immer der Meinung sind, es wird sich nochmal irgendwann ein Weg finden. Entweder wir finden Mitstreiter oder es gibt einen Fokus, dass man doch noch Geld organisieren kann; was man vorher nie hätte machen können. Deswegen werfen wir nie etwas weg. Selbst Totalschäden behalten wir.«[14]

Ein Kunstwerk das aktuell wie ein Totalschaden anmutet, ist das *Paleo-Indian Cave Painting* der amerikanischen Künstlerin Nancy Graves (1940–1995) aus dem Jahr 1971 (Abb. 7). Es handelt sich dabei um eine filigrane, dreiteilige und bewegliche Plastik, die einem Wandstück aus den Höhlen des französischen Lascaux nachempfunden ist, aber dem vollständigen Titel nach aus dem südwestlichen Arizona stammt und als Faksimile bezeichnet werden kann. Aufgrund seines Substanzzerfalls kann das *Cave Painting* heute nicht mehr so präsentiert werden wie von der Künstlerin einst intendiert. In der aktuellen Nancy-Graves-Retrospektive am Ludwig Forum ist das *Cave Painting* daher in seinen fragmenthaften Bestandteilen ausgestellt.[15] Zurzeit sucht das Ludwig Forum nach einer Finanzierung für die Restaurierung. Aber auch wenn diese gefunden ist, wird sich erst während der Restaurierung herausstellen, ob diese gelingt. Stattdessen ein solches Kunstwerk der Versicherung gegenüber als Totalschaden zu deklarieren, erweist sich für Museen als nicht besonders attraktiv.

Abb. 7

Denn erstens muss gewährleistet sein, dass das Kunstwerk weder heute noch zu einem künftigen Zeitpunkt restaurierbar ist. Zweitens muss in einem solchen Fall das Werk an die Versicherung abgetreten werden, die es dann zu vernichten hat – aus kunsthistorischer Sicht ein undenkbares Szenario. Drittens lässt sich mit der von der Versicherung ausgezahlten Summe meist kein zweites Exemplar (falls ein solches überhaupt vorhanden ist) erwerben, weil der Versicherungswert meist unter dem tatsächlichen Wert liegt. In der Hoffnung, sie eines Tages doch noch restaurieren zu können, ziehen die Museen es vor, diese Werke zu behalten.

Die Schattengalerie

Anhand des erstellten Verlustkataloges *Schattengalerie – Die verlorenen Werke der Gemäldesammlung*[16] wagte sich das Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen 2008 an das Paradoxon, die Verluste der eigenen Sammlung in Form einer Ausstellung[17] zu präsentieren. 80 Werke der Gemäldesammlung, die im gegenwärtigen Bestand des Museums nicht mehr auffindbar sind, wurden als schwarzweiße, fotografische Reproduktionen in Originalgröße gezeigt[18] und markierten stellvertretend den gesamten Fehlbestand an verschollenen Werken der Museumssammlung (Abb. 8). Die für das Schattengalerie-Projekt auf Grundlage der vorhandenen Dokumentationsfotografien (Glasnegative) angefertigten »1:1-Reproduktionen«[19] – lediglich »zu Demonstrationszwecken«[20], wie Heinrich Becker betont – erhalten in der Ausstellung durch die Form der Hängung und Inszenierung jedoch deutliche Aspekte von ›Surrogaten‹. Die augenscheinliche Distanz zu den Originalwerken erzeugt beim Betrachter mangels Farbe, fehlender Textur und Tiefe eine Distanz sowie einen Eindruck befremdlicher Künstlichkeit, während zugleich die innerhalb des Ausstellungsraums ermöglichte imaginäre Begegnung mit den im eigentlichen Sinne abwesenden Werken geradezu unheimlich ›konkret‹ erscheint. Materialität und Nebeneffekte der fotografischen Dokumentationsform (wie Lichtreflexionen auf den Gemälden, Bildbeschneidungen, Abklebungen, Beschädigungen der Glasnegative und dergleichen) überlagern und verbinden sich mit den in den Abbildungen sichtbaren Strukturen und Beschädigungen der Original-Leinwände (Risse, Dellen, Verwellungen, Ablösen der Farbschichten usw.). So entstehen bemerkenswert hybride Stellvertreterbilder.

Abb. 8

Diese ›Surrogat‹-Bilder sind nach dem Ende der Ausstellung im Depot des Museums aktuell weiterhin vorhanden, wenn auch lediglich als nicht inventarisierte Stücke. Es könnte interessant sein, zu verfolgen, ob sie zukünftig ihren Status als rein instrumentell aufgefasste Artefakte noch längerfristig beibehalten

oder ob diese ›hybriden Bilder‹ irgendwann eigene Kennungen im Sammlungsinventar erhalten werden.

Gleichwohl ist es oftmals ebenso zutreffend, dass aktives ›Erinnern‹ – beispielsweise in Form von Artefaktpräsentationen in Ausstellungen – die physische Materialität der Artefakte stark schädigen kann (durch einwirkende UV-Strahlung, ungeeignete Luftfeuchtigkeit, mechanische Überbeanspruchung usw., Abb. 9), wenn nicht entsprechend konservatorisch angepasste Bedingungen oder Vorkehrungen geschaffen werden (Abb. 10). Aus konservatorischen Gründen steht Hansons Lady daher heute leicht erhöht auf dem Sockelboden ihrer Koje und raucht die letzte von Hanson autorisierte Zigarette.

Ob das *Cave Painting* von Nancy Graves ähnlich wie die *Supermarket Lady* eines Tages restauriert werden kann, müssen die nächsten Jahre zeigen. »Im Fall dieses Werkes bewegen wir uns an einer Grenzlinie entlang«, so Julia Rief. »Wie viel Erhaltung ist möglich, inwieweit zerstört die Restaurierung das Werk und greift in die künstlerische Wirkung der Arbeit ein?« – Fragen, die die Restauratorinnen jeden Tag aufs Neue zu beantworten haben.

Wir danken Julia Rief, Christina Sodermanns, Dr. Brigitte Franzen und Dr. Heinrich Becker, die uns einen umfassenden Einblick in die Sammlungen und Sammlungsgeschichten der beiden Häuser gegeben haben.

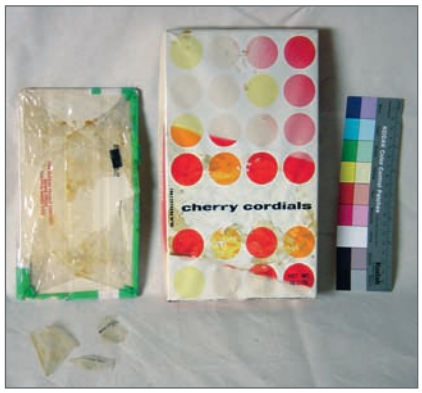


Abb. 9

Abb. 10

Abb. 1 Archivalienschrank im Suermondt-Ludwig-Museum, Fotograf: Heinrich Becker.

Abb. 2 Supermarket Lady, 1972, Neue Galerie Aachen, entnommen dem Katalog »Der Bestand '72. Neue Galerie der Stadt Aachen«, hrsg. von Wolfgang Becker, Köln, 1972.

Abb. 3 Supermarket Lady, Detail, 1972, Neue Galerie Aachen.

Abb. 4 Supermarket Lady, Detail, 1975 (nach Hansons Neufassung), Neue Galerie Aachen, Fotograf: Truus Joosten, 1995, Ludwig Forum für Internationale Kunst.

Abb. 5 Bestandskatalog des Suermondt-Ludwig-Museums von 1932, Bildausschnitt, Fotograf: Heinrich Becker.

Abb. 6 Glasplattennegative aus dem Suermondt-Ludwig-Museum, Fotograf: Heinrich Becker.

Abb. 7 Paleo-Indian Cave Painting, Detail, 1971, entnommen dem Katalog: Der Bestand '72. Neue Galerie der Stadt Aachen, hrsg. von Wolfgang Becker, Köln, 1972.

Abb. 8 Ausstellungsansicht Schattengalerie, Detail, Fotograf: Heinrich Becker.

Abb. 9 Gegenstände aus dem Einkaufswagen der Supermarket Lady, Zustand vor der Restaurierung, Fotografen: Julia Rief und Christina Sodermanns.

Abb. 10 Restaurierte Stücke, Zustand nach der Restaurierung, Fotografen: Julia Rief und Christina Sodermanns.

1 Vgl. Winfried Schulze: Wieviel Überlieferung braucht die Geschichte? Überlegungen zur Ordnung des Bewahrens, in Andreas Metzing (Hrsg.): Digitale Archive –Ein neues Paradigma? Marburg, 2000, S. 15–25, hier S. 22.

2 Dr. Heinrich Becker im Gespräch mit den Autoren am 15.04.2013.

3 Vgl. hierzu die Beiträge, insbesondere Peter van den Brink: Simferopol – Moskau – Genf – New York, in: Heinrich Becker (Hrsg.): Schattengalerie – Symposium zur Beutekunst. Forschung, Recht und Praxis; 29.–31. Januar 2009; Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, 2010, S. 116–125.

4 Vgl. Annette Lagler: Die Rolle der Antihelden. Zur Supermarket Lady von Duane Hanson, in: Ludwig Forum für Internationale Kunst (Hrsg.): Die Supermarket Lady von Duane Hanson. Ein Restaurierungsprojekt, Aachen, 2005, S. 4–10, hier S. 9.

5 Vgl. Julia Rief und Christina Sodermanns: Die Supermarket Lady und ihre Lebensgeschichte, in: Ludwig Forum für Internationale Kunst (Hrsg.): Die Supermarket Lady von Duane Hanson. Ein Restaurierungsprojekt, Aachen 2005, S. 12–18, hier S. 14 und im selben Band von den gleichen Autor_innen: Fragen rund um die Restaurierung, S. 20–27, hier S. 22.

6 Julia Rief im Gespräch mit den Autoren am 17.06.2013.

7 Rief/Sodermanns (2005), S. 26.

8 Boris Groys: Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters. Hanser, München (u.a.), 1997, S. 199.

9 Vgl. Friedrich Georg Jünger: Gedächtnis und Erinnerung, Frankfurt a.M. 1957 – zitiert in: Aleida Assmann: Archive im Wandel der Mediengeschichte, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hrsg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin, 2009, S.165–175, hier S. 168.

10 Der Begriff Verwahrensvergessen bezieht sich originär vor allem auf geschlossene Speicherorte, d.h., er findet in Bezug auf die Bestände solchermaßen nicht öffentlicher Archive Verwendung. Diese Institutionen sind gewöhnlich nicht aktiv an öffentlichen Erinnerungsprozessen beteiligt und stellen somit lt. Aleida Assmann einen passiven Pol des kulturellen Gedächtnisses dar (vgl. Assmann, a.a.O. S. 169–170).

11 Nach Mitteilung des ehem. Museumsdirektors Hans Feldbusch, in: Hans Feldbusch: Beantwortung des Fragenkatalogs vom 25.09.1962, S. 2, Archiv SLM – zitiert in: Dirk Tölke: Kunstgut auf langen Reisen, in: Peter van den Brink (Hrsg.): Schattengalerie. Die verlorenen Werke der Gemäldesammlung. Aachen/München, 2008, S. 22–63, hier S. 23.

12 Ebd.

13 Aleida Assmann, a.a.O. S. 169–170.

14 Siehe Fußnote 6.

15 Nancy Graves Project & Special Guests, Ausstellung vom 13.10.2013 bis 16.02.2014 im Ludwig Forum für International Kunst, Aachen.

16 Peter van den Brink (Hg): Schattengalerie – Die verlorenen Werke der Gemäldesammlung. Aachen, 2008. Schattengalerie online: http://www.suermondt-ludwig-museum. de/projekte/verluste/verlustgemaelde_dt_neu/index.html

17 06.09.2008 bis 08.02.2009; Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen.

18 Zum Teil in den noch vorhandenen, originalen Rahmen der fehlenden Sammlungsstücke.

19 Dr. Heinrich Becker im Gespräch mit den Autoren am 15.04.2013.

20 Ebd.