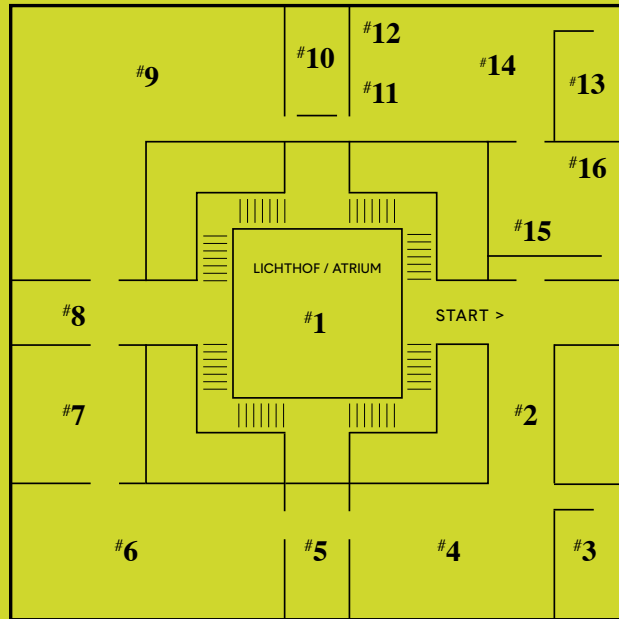


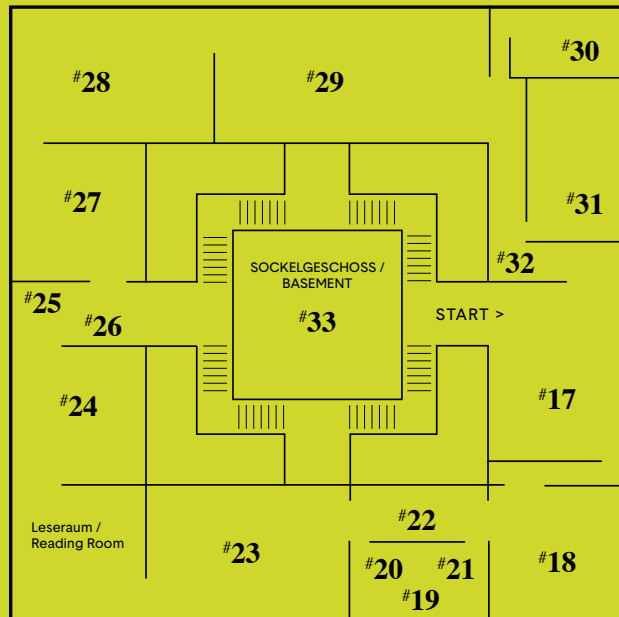
TRAUERN
Von Verlust und Veränderung

MOURNING
On Loss and Change

3. OG / 3RD FLOOR



1. OG / 1ST FLOOR



TRAUERN

Von Verlust und Veränderung

MOURNING

On Loss and Change

Bas Jan Ader
 Kudjoe Affutu
 Khaled Barakeh
 Christian Boltanski
 Helen Cammock
 Anne Collier
 Johannes Esper
 Sibylle Fendt
 Seiichi Furuya
 Paul Fusco
 Felix Gonzalez-Torres
 Aslan Goisum
 Ragnar Kjartansson
 Maria Lassnig
 Jennifer Loeber
 Ataa Oko
 Adrian Paci
 Philippe Parreno
 Susan Philipsz
 Greta Rauer
 Willem de Rooij
 Michael Sailstorfer
 Thomas Schütte
 Dread Scott
 Rein Jelle Terpstra
 Rosemarie Trockel
 Tilman Walther
 Andy Warhol

TRAUERN

Von Verlust und Veränderung /

MOURNING

On Loss and Change

BRIGITTE KÖLLE

Der Begriff *Trauer* bezeichnet eine durch einen Verlust verursachte Gemütsstimmung und deren Kundgebung nach außen, so heißt es in Meyers Großem Konversations-Lexikon von 1909. Zentral ist hier also die Erfahrung von Verlust, die emotionale Reaktion darauf sowie deren Äußerung. Doch wie können Erfahrungen von Verlust, Trauer und Wandel, die ein zutiefst verstörendes Potenzial in sich tragen, in Worte und Bilder gefasst werden?

Die Ausstellung „Trauern. Von Verlust und Veränderung“ umfasst rund 30 zeitgenössische künstlerische Positionen aus knapp 15 Ländern, die sich dieser Herausforderung stellen. In Gemälden, Skulpturen, Videos, Fotografien, Rauminstallationen, Dia-Projektionen und Sound Pieces beschäftigen sie sich mit dem Thema Verlust als einer existenziellen, schmerzhaften Verunsicherung und der daraus resultierenden Unterbrechung des üblichen Gangs der Dinge in einem auf Effizienz und Funktionalität ausgerichteten Tages- und Lebensablauf.

Welche Bilder finden Künstler*innen heute für Abschied, Trauer, Verlust und Wandel? Welche Bedeutung kommt überlieferten Pathosformeln zu? Und was vermag der Umgang mit Trauer über unsere Gegenwart zu erzählen? Dies sind nur einige der vielen Fragen, die die Ausstellung aufwirft. In Kapiteln wie »Melancholie und Trauer«, »Trauer und Geschlecht«, »Kollektive Trauer«, »Trauer und Protest«, »Formen des Abschieds«, »Die Unfähigkeit zu trauern« und anderen wird die Vielschichtigkeit des Themas anschaulich.

Wir alle machen in unserem Leben leidvolle Erfahrungen von Enttäuschung, Schei-

The term “mourning” describes the actions or expressions of those who have suffered bereavement, including conventional manifestations of sorrow at someone’s death. Closely related is the word “grief”, referring to the deep mental anguish occasioned by a loss. But how do people put their experiences of loss, grief and change – all of which harbour the potential for profound disruption – into words and pictures?

The exhibition “Mourning. On Loss and Change” features works by around 30 contemporary artists from nearly 15 countries that take on this challenge. In paintings, sculptures, videos, photographs, installations, slide projections and sound pieces, they engage with the theme of loss as a painful experience of existential uncertainty and the resulting disruption of daily lives geared toward efficiency and seamless functioning.

How do artists today picture leave-taking, bereavement, loss and change? What role is played by traditional pathos formulas? And what can the way we mourn tell us about our present-day world? These are just a few of the many questions raised by the exhibition. The complexity of the theme is demonstrated by chapters such as “Melancholy and Mourning”, “Grief and Gender”, “Collective Mourning”, “Mourning and Protest”, “Forms of Leave-taking”, and “The Inability to Mourn”.

We all have to grapple at some point in our lives with anguishing experiences of disappointment, failure and irreversible change. Whether it is the loss of a loved one through separation or death, departing from cherished

tern und Unwiederbringlichkeit. Ob es sich um den Verlust eines geliebten Menschen durch Trennung oder Tod handelt, den Abschied von Idealen und Visionen, den Verlust von Heimat und Vertrautheit – jeder Mensch hat eine Vorstellung davon, was es heißt, jemanden oder etwas verloren zu haben. Obwohl diese Verlusterfahrungen uns persönlich und individuell anzugehen scheinen, ist die Art und Weise unseres Umgangs mit ihnen, ihrer Darstellung und ihrer Wertung abhängig von unserem kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Umfeld. Trauer ist politisch bedeutsam und lässt Rückschlüsse auf gesellschaftliche Miss- und Zustände zu. Das aktuelle Diagnose-Manual für psychische Störungen der Amerikanischen Psychiatrischen Vereinigung (DSM-5, 2013), das der Trauer nur noch 2 Wochen zugesteht bevor sie als pathologisch eingestuft wird, ist hierfür ein deutlicher Indikator. Kollektive Trauerbekundungen nehmen zu, die gesellschaftliche Erwartung jedoch verdrängt die Trauer mehr und mehr ins Private. Auch religions- und kulturhistorisch überlieferte Trauerrituale und -abläufe, die gemeinschaftsstiftend wirken, werden immer weniger abgerufen.

Wenn wir bestimmte Menschen verlieren oder wenn uns ein Ort oder eine Gemeinschaft genommen wird, so enthüllt die Trauer, die wir durchleben, etwas von dem, wer wir sind. Sie beschreibt die Bindungen, die uns ausmachen. Wir spüren, dass wir durch den Verlust verändert werden — möglicherweise für immer. Wir nehmen uns selbst und andere als verletzte Wesen wahr. Gerade hierin liegt, wie es die amerikanische Philosophin Judith Butler dargelegt hat, das politische Potential der Trauer in Hinblick auf uns als soziale Wesen und Teile einer Gemeinschaft. Angesichts der ab- und ausgrenzenden Verteilung öffentlicher Trauer macht sich jedoch eine Hierarchie bemerkbar. Und so stellt Butler 2004 in ihrem Buch *Precarious Life. The Politics of Mourning and Violence* die entscheidenden Fragen: Wer gilt als Mensch? Wessen Leben zählt als Leben? Und schließlich: Was macht ein betrauernswertes Leben aus?

ideals and visions, or being deprived of one’s home and familiar surroundings – every human being knows what it means to lose someone or something. Although these experiences of loss affect each of us differently, the way we deal with, describe and assess them also depends on our cultural, social and political environment. Mourning is politically significant and allows conclusions to be drawn about social conditions and inadequacies. The current “Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders” published by the American Psychiatric Association (DSM-5, 2013) makes this very clear by granting a period of only two weeks before grief is classified as pathological. Collective manifestations of mourning are on the rise, and yet societal expectations are confining mourning more and more to the private sphere. At the same time, less room is being made for rituals and processes of mourning that have been handed down through centuries of religious and cultural history and which have a community-building effect.

*When we lose certain people or when a place or a community is taken from us, the sorrow we experience reveals something about who we are. It shows the bonds that hold us together. We feel that we are being changed by the loss – possibly forever. We begin to perceive ourselves and others as vulnerable. This is precisely where the political potential of mourning lies with regard to people as social beings living in a community, as the American philosopher Judith Butler has pointed out. Public mourning separates and excludes people, demonstrating that there is a certain hierarchy. Butler thus asks in her 2004 book *Precarious Life: The Politics of Mourning and Violence* the crucial questions: Who is normatively human? What counts as a livable life? And finally: What makes for a grievable death?*

Susan Philipsz

Ungewohnte Klänge erfüllen den Lichthof. Die für die Ausstellung und den Ort entstandene Klanginstallation *Four Part Harmony* (2020) lässt die heidnisch-keltische Tradition des Wehklagens wiederaufleben als einen Akt der öffentlichen, ritualisierten Totenklage von Klageweibern. Die Bildhauerin Susan Philipsz ist international bekannt für ihre Sound Pieces und deren skulpturale Qualität und mannigfaltige Bezüge. Dieses Werk basiert auf dem alten irischen Lied *Keen for a Dead Child* (Wehklage für ein totes Kind) in einer Fassung der Folk-Sängerin Kitty Gallagher. Musik ist seit jeher und in vielen Kulturen ein wichtiges Ausdrucksmedium von Trauer und Abschied. Philipsz beschreibt: „Die Wehklage erinnerte mich an ein Mantra, bei dem ein- und dieselben Töne permanent wiederholt werden. Ich habe die Musik bis auf die Grundelemente freigelegt und mich auf den Klang der einzelnen Töne konzentriert. Ich habe sie mit meiner eigenen Stimme gesungen und aufgenommen und in auf- und absteigenden Bögen arrangiert. Der Klang kommt aus vier verschiedenen Raumhöhen des Lichthofs und steigt und fällt in rhythmischen Mustern.“



Unusual sounds fill the atrium of the Gallery of Contemporary Art. The sound installation Four Part Harmony (2020), created specifically for the site and the exhibition, revives the pagan Celtic tradition known as keening. This public act of ritualised and lyrical lamentation by female mourners is thought to guide the spirit of the deceased into the hereafter. The sculptor Susan Philipsz is known internationally for sound pieces that exhibit sculptural qualities and resonate with manifold references. The work featured in the show is based on the old Irish song Keen for a Dead Child, in a version by folk singer Kitty Gallagher. In numerous cultures, music serves as a means for expressing grief and bidding a final farewell to the deceased. Philipsz says of her work: "The keen reminded me of a mantra, with the same tones being repeated over and over. I have stripped the music down to its barest elements and concentrated on the sounds of the individual tones. I have recorded them in my own voice and arranged them in ascending and descending scales. The sound emerges from four different levels of the atrium, rising and falling in rhythmic patterns."

Andy Warhol

Am 22. November 1963 wurde der amerikanische Präsident John F. Kennedy erschossen. Sein Tod war ein omnipräsentes Medienereignis. Andy Warhol fokussiert in seinem Bild *Jackie* (1964) das Gesicht der gefassten, jedoch von schwermütiger Trauer gezeichneten Präsidentenwitwe wie unter einem Brennglas. Der Pop Art-Künstler verarbeitete in einer Serie von Werken ein Covermotiv des *Life Magazine*, das Jacqueline und ihre Kinder bei der Trauerfeier am Fuße des Kapitols in Washington zeigte. Mittels der Siebdrucktechnik sowie des Schwarz-Weiß-Kontrasts wird die mediale Präsenz der zugrundeliegenden Fotografie aufgegriffen und künstlerisch umgeformt. Durch den silberfarbenen Glanz und den gewählten Ausschnitt steht trotz des Soldaten im Hintergrund alleine Jackie im Zentrum des Interesses – sie wird zur Ikone der disziplinierten Trauer, zum personifizierten Symbol eines persönlichen wie auch nationalen Verlusts.

On 22 November 1963, US President John F. Kennedy was assassinated. His death was an omnipresent media event. In his picture Jackie (1964), Andy Warhol focuses as if through a magnifying glass on the face of the president's widow, which looks composed and yet is marked by deep sorrow. The Pop artist used for this series a cover image from Life Magazine showing Jacqueline Kennedy and her children at the funeral service held at the foot of the Capitol in Washington, DC. By using the silk-screen technique and contrasting black-and-white, Warhol takes up the media presence of the photograph and transforms it into art. Despite the soldier in the background, Jackie alone is made the centre of interest here through the picture's silver sheen and the chosen excerpt. She becomes a veritable icon of disciplined mourning, an incarnation of personal as well as national loss.



Adrian Paci

Der Film *Interregnum* (2017) zeigt unzählige trauernde Menschen – in einem Moment als kollektive Masse aus der Vogelperspektive, im nächsten als individuelle Personen in Nahaufnahme. Unterlegt mit eindringlicher Musik weinen die aufgereihten und in Schlangen verharrenden Menschen stumm oder erstarren zu Stein, bäumen sich auf vor Leid oder krümmen sich vor Zorn.

Der albanische Film- und Performancekünstler Adrian Paci collagierte in diesem Werk Found footage zahlreicher Trauerfestzüge des 20. Jahrhunderts aus staatlichen Fernseharchiven kommunistischer Diktaturen – von Europa bis Asien, von der Trauerfeier Stalins bis Maos. Der Titel *Interregnum* verweist darauf, dass eine Ära zu Ende gegangen, aber die Neue noch nicht angebrochen ist. Doch was ist hier authentische Empfindung und was ist politische Manipulation oder staatlich angeordnete Bekundung?

The film Interregnum (2017) shows countless people mourning – both seen from above as a collective mass and in close-up as individuals. Accompanied by haunting music, the people lined up in rows and standing in queues either weep or maintain a stony silence, rise up in grief or writhe in anger.

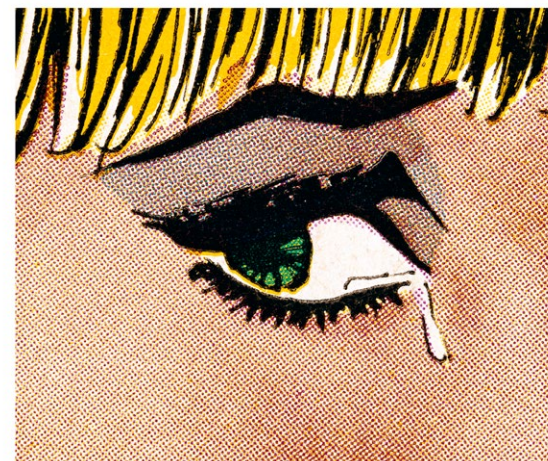
In this work, the Albanian film and performance artist Adrian Paci has edited together found footage from a number of twentieth-century funeral processions culled from the state television archives of communist dictatorships – from Europe to Asia, from Stalin's funeral service to Mao's. The title Interregnum indicates that one era has come to an end and the new one has not yet begun. But how can we distinguish here between authentic emotion versus political manipulation or state-ordained manifestations of grief?



Anne Collier

Die Werkserien *Woman Crying* (2016–18) und *Woman Crying Comic* (2018–19) überwältigen uns durch ihre Monumentalität. Anne Collier arbeitet mit Werbebildern, Plattencovern, Buchumschlägen oder Magazinen, deren präzise gewählte Ausschnitte sie in starker Vergrößerung fotografiert. Ab Mitte des 20. Jahrhunderts wurden in den USA sogenannte „Romance-Comics“ publiziert, die sich an adoleszente Leserinnen richteten und das Weiblichkeitsklischee schöner, unterwürfiger Frauen manifestierten. Collier verwendet Ausschnitte ebendieser Comics und hinterfragt die makellos trauernden Frauenstereotypen. Sie demaskiert die geschlechtsspezifischen, kühlen Konventionen der Medien-Images, indem sie die Bilder gänzlich ihrem Kontext entzieht. Zudem legt die Vergrößerung das Gemachte des Druckverfahrens offen. So wird auch die Träne als Pathosformel schlechthin in Colliers Werk zur gerasterten Oberfläche einer medialisierten, künstlichen Darstellung (*Tear*, 2018).

*The series Woman Crying (2016–18) and Woman Crying Comic (2018–19) overwhelm us with their monumentality. Anne Collier works with advertising images, record covers, book covers and magazines, carefully selecting excerpts and photographing them in high magnification. Starting in the mid-twentieth century, so-called “Romance Comics” were published in the USA, targeting adolescent readers and promoting the cliché of the beautiful, submissive woman. Collier uses details from these comics to call into question this stereotype of immaculately, and attractively, grieving womanhood. In the process, she unmasks the cool-minded gender-specific conventions followed by these media images by completely divorcing them from their original context. The extreme magnification additionally reveals the mechanisms of the printing process. The tear as ultimate symbol of pathos thus becomes in Collier's work a mere field of halftone dots in an artificial media representation (*Tear*, 2018).*



Bas Jan Ader

Der Film *I'm too sad to tell you* (1970-71) thematisiert die Unmöglichkeit, eine hinlängliche Sprache für das Gefühl der Traurigkeit zu finden. Bas Jan Ader weint vor der Kamera, erst in ruhiger Benommenheit, dann schluchzend – der Schmerz scheint seinen ganzen Körper zu erfassen. Dieser Gefühlssturm, dessen Ursache nicht erläutert wird, kann als Tabubruch und Affront gegen tradierte Männlichkeitsbilder aufgefasst werden. Die unmissverständlichen Gesten des Künstlers zeigen Benommenheit und Kontrollverlust. Durch die zur Schau gestellten Emotionen werden Themen wie Privatheit und Öffentlichkeit, Konventionen und Peinlichkeit auf den Plan gerufen. Doch ist die Szene authentisch oder gespielt? Handelt es sich um einen tiefen Kummer aufgrund eines spezifischen Verlusts oder um einen Zustand der Ekstase? Oder wird hier die Grundstimmung der nicht enden wollenden Melancholie vorgeführt?



The film I'm too sad to tell you (1970-71) deals with how hard it is to find the right words to express sorrow. Bas Jan Ader weeps before the camera, first in a dazed state of numbness, then sobbing until his feelings of anguish seem to wrack his whole body. This storm of emotion, the cause of which is not explained, can be understood as a breach of the taboo against men crying and an affront to traditional images of masculinity. The artist's unmistakable gestures demonstrate feelings of despair and loss of control. This showcasing of emotions calls to mind themes such as private versus public, conventions and embarrassment. But is the scene authentic or played? Is the artist feeling deep sorrow due to a specific loss, or is he in a state of ecstasy? Or is the fundamental mood being conveyed here perhaps one of infinite melancholy?

Ragnar Kjartansson

Die theatralische Rauminszenierung *God* (2007) zeigt den elegant gekleideten, singenden Ragnar Kjartansson in einem pinkfarbenen ausgestatteten Bühnenraum, begleitet von einem mehrköpfigen Orchester. Der isländische Künstler schlüpft in die Rolle eines Showmans à la Frank Sinatra. Wie in einer nicht enden wollenden Dauerschleife wiederholt er in stets wechselnder Intensität und Intonation über 30 Minuten lang den Satz „Sorrow conquers happiness“ („Der Kummer besiegt das Glück“). Die Stimmung wechselt fortlaufend zwischen authentischem Gefühl und überzogener Theatralik, Drama und Lächerlichkeit, Aufrichtigkeit und Affektiertheit, Melancholie und befreiender Heiterkeit. Trotz der offensichtlichen Künstlichkeit der Szenerie zieht der Film das Publikum in seinen Bann – hier schwingt viel Pathos, aber auch ein ironisches Augenzwinkern mit.

God (2007), a video of a theatrical performance, shows the elegantly dressed Ragnar Kjartansson singing on a hot-pink stage, accompanied by an orchestra. The Icelandic artist assumes the role of a showman like Frank Sinatra. As if in a never-ending loop, he repeats the sentence “Sorrow conquers happiness” for over 30 minutes in changing intensities and intonations. The mood oscillates back and forth between authentic emotion and exaggerated theatricality, drama and ridicule, sincerity and affectation, melancholy and cheerful release. Despite the obvious artificiality of the scene, the film still manages to hold the audience in its thrall – for it resonates with a great deal of pathos along with its tongue-in-cheek irony.



#7

#8

#9

BLICKWECHSEL DER TRAUER
A CHANGE OF PERSPECTIVE ON MOURNING

Paul Fusco Rein Jelle Terpstra Philippe Parreno

Am 6. Juni 1968 wurde Robert F. Kennedy, genannt Bob, Bobby oder RFK, erschossen. Der Bruder des fünf Jahre zuvor ermordeten John F. Kennedy galt als progressiver Präsidentschaftskandidat, der zu Zeiten des Vietnamkriegs für Aufbruchsstimmung und eine gerechte Gesellschaft ohne Diskriminierung stand. Zusammen mit der Ermordung von Martin Luther King Jr. am 4. April desselben Jahres sorgte RFKs Tod für eine Welle der Hoffnungslosigkeit in den USA. Das Ableben der Männer wurde zum Sinnbild eines Abgesangs auf eine soziale Vision. Der Leichnam Kennedys wurde am 8. Juni mit einem Zug von New York City zur Bestattung nach Washington, D.C. transportiert. An den Gleisen warteten schätzungsweise eine Millionen Menschen, um Abschied zu nehmen und letzten Respekt zu zollen. Die drei hier

On the 6th of June 1968, Robert F. Kennedy, known as Bob, Bobby or RFK, was murdered. The brother of John F. Kennedy, who had been assassinated five years earlier, was a progressive presidential candidate who, in the days of the Vietnam War, stood for a spirit of optimism and a just society without discrimination. RFK's death, following on the heels of Martin Luther King Jr.'s murder on the 4th of April, unleashed a wave of hopelessness in the USA. The loss of the two men signified the death knell of the vision of a better society. On the 8th of June, Robert Kennedy's body was transported by train from New York City to Washington, D.C. About one million people lined the tracks to bid farewell and pay their last respects. The three works exhibited here each bring back this moment in history in a different way.

ausgestellten Werke lassen diesen Zeitpunkt der Geschichte in ihrer eigenen Art und Weise erneut vorüberziehen.

Fotojournalist **Paul Fusco** fuhr selbst auf dem *RFK Funeral Train* (1968) mit und fing im Vorüberfahren die am Gleisbett verharrenden Menschen in Hunderten von Bildern ein. Junge wie alte, arme wie reiche, People of Color wie weiße Menschen schienen in ihrer Trauer und Anteilnahme miteinander verbunden. **Rein Jelle Terpstra** sucht bis heute diejenigen Personen auf, die an den Gleisen warteten, Kameras bei sich trugen und folglich selbst den Zug fotografierten oder filmten. Im Werk *The People's View* (2014-18) wird eine Auswahl subjektiver Aufnahmen der Zeitzeug*innen mit persönlichen Erinnerungsstücken, einem digitalisierten 8mm-Film sowie Dokumentationsmaterialien kombiniert. **Philippe Parreno** stellt in seinem filmischen Reenactment der Zugfahrt *June 8, 1968* (2009) die Frage, welche Elemente dieses bedeutenden Ereignisses bis in die Gegenwart hineinreichen. In seinem Werk nimmt das Publikum die Sicht des Toten ein und fährt an den in Lebensgröße gezeigten Personen am Gleisbett vorüber. Der Blick auf die wartenden Menschen wirkt traumähnlich und melancholisch – ihre Trauer erscheint wie eingefroren.

Photojournalist **Paul Fusco** rode on the *RFK Funeral Train* (1968) and took hundreds of pictures of the people standing along the tracks. Young and old, rich and poor, whites and people of color seemed to be united in their sorrow and sympathy. **Rein Jelle Terpstra** set out on a search that still continues today for those people who stood along the tracks and have photographed or filmed the funeral train. In his work *The People's View* (2014-18), a selection of the subjective eyewitness photographs he has collected thus far are combined with personal memories, a digitized 8mm film, and documentary material. **Philippe Parreno** asks in his cinematic re-enactment of the train journey, *June 8, 1968* (2009), what elements of this momentous event still reverberate in our present day. In his work, the viewer sees everything as though through the eyes of the deceased, riding past life-size figures flanking the tracks. The view of the waiting people has a dreamlike and melancholy quality – their expressions of grief seemingly frozen in place.



#7 Paul Fusco



#8 Rein Jelle Terpstra



#9 Philippe Parreno

Thomas Schütte

Thomas Schüttes *Roter Kopf* (1997) geht auf das traditionelle Motiv des aufgebahrten Leichnams zurück. Nahestehende können so persönlich von einer verstorbenen Person Abschied nehmen. Schütte fertigte den Kopf, nachdem er einen geliebten Freund am Totenbett besucht hatte. Die Keramik zeichnet sich durch die eindringliche Sprache des Materials aus: Die glatt gearbeitete Kinnbinde kontrastiert mit dem partiell rot-orange glasierten Gesicht, die Ruhe der geschlossenen Augen und Lippen bilden einen Gegenpart zu den aufwühlenden Farben und der kantigen Form. Es scheint, als habe der Künstler seine privaten Gefühle in das Material gelegt, die nun für die Betrachtenden spürbar werden. Gegenübergestellt mit vier Selbstbildnissen Schüttes in Aquarellform entsteht ein Memento Mori, das uns die eigene Sterblichkeit vor Augen führt. Wir befinden uns in einem intimen Raum der Stille und des Zwiegesprächs.

Thomas Schütte's Roter Kopf (Red Head, 1997) draws on the traditional motif of the dead body laid out so that family and friends can personally bid farewell. Schütte made the head after visiting a beloved friend on his deathbed. The ceramic piece derives its expressive force from the vivid language spoken by the material: The smoothly worked chinstrap contrasts with a face partially glazed in red-orange, and the tranquil closed eyes and lips form a counterpart to the arresting colours and angular shape. It seems as if the artist has invested the material with his own private emotions, thus rendering them tangible to the viewer. In conjunction with four watercolour self-portraits by Schütte, the death mask creates a memento mori, a compelling reminder of our own mortality. We find ourselves here in an intimate space of silent dialogue.

Adrian Paci
Rosemarie Trockel

Die beiden Filme zeigen Situationen, in denen sich Menschen spielerisch mit dem eigenen Tod konfrontieren und ihn gleichsam erproben. **Adrian Paci** engagierte eine professionelle *Vajtocja* (2002) – ein sogenanntes „Klageweib“, das in der Balkanregion aufgebahrte Leichname besingt und betrauert. Es ist der Künstler selbst, der sich hier einige Minuten beklagen lässt, um danach wie erfrischt aufzustehen und sich dankend von dem Klageweib zu verabschieden. Diese Inszenierung des eigenen Todes zeigt einen humorvollen Umgang mit Traditionen aus Pacis Heimat Albanien, aber auch ein ernsthaftes Interesse an der Reflexion des Todes und seiner ästhetisch-ergreifenden Dimension. *Manus Spleen 1* (2000) von **Rosemarie Trockel** begleitet drei junge Menschen bei einem Spaziergang über einen Friedhof, darunter die titelgebende Künstlerin Manu Burghart. Sie legt sich lässig und emotionslos neben eine Leiche in ein frisch ausgehobenes Grab und verharnt dort einige Minuten, wie um den Zustand des eigenen Todes zu antizipieren.

*The two films show situations in which people playfully confront their own death and try it on for size, so to speak. **Adrian Paci** hired a professional Vajtocja (2002), a “lamenting woman” who is traditionally enlisted in the Balkans to sing dirges over the body of the deceased. The artist arranged to have himself lamented for a few minutes in this way, only to then stand up again, refreshed, and bid a grateful farewell to the paid mourner. This staging of his own death humorously addresses traditions from Paci’s homeland of Albania but also displays an earnest interest in reflecting on death and its emotionally moving aesthetic dimension. Manus’s Spleen 1 (2000) by **Rosemarie Trockel** accompanies three young people on a walk through a cemetery, among them the eponymous artist Manu Burghart. She lies down casually and without emotion next to a corpse in a freshly dug grave and remains there for a few minutes, as if to try to anticipate what her own death might feel like.*



#11 Adrian Paci



#12 Rosemarie Trockel

Adrian Paci

The Guardians (2015) beginnt ruhig, bis ein Klopfen und späteres Knacken langsam die Szenerie beleben. Auf einem Friedhof säubert eine große Gruppe emsigere Kinder Grabsteine. Der Film wurde in Adrian Pacis Heimatstadt Shkodra in Nordalbanien gedreht. Während der Kindheit des Künstlers galt der stillgelegte Friedhof als einer der wenigen Orte, an der trotz der kommunistischen Antireligionsstrategie mit ihrem Symbolverbot religiöse Zeichen überdauern konnten. In den 1990er Jahren nahmen sich einige Kinder dieses Ortes an und begannen, die Grabsteine von den über Jahre gewucherten Pflanzen zu befreien. Im November 1990 wurden der Friedhof und die zugehörige Kirche mit der ersten Messe seit 1967 wiedereröffnet. *The Guardians* verknüpft an diesem symbolträchtigen Ort Aspekte von Kindheit und Tod, Verspieltheit und Schmerz sowie den respektvollen Umgang mit Vergangenheit und Zukunft.

The Guardians (2015) starts out quietly, until a knocking and later a crackling sound slowly enliven the scene. At a cemetery, a large group of children are diligently cleaning gravestones. The film was shot in Adrian Paci's hometown of Shkodra in northern Albania. When the artist was a child, the abandoned cemetery was one of the few places where religious symbols survived despite their prohibition by the communist regime. In the 1990s some children started taking care of this place, freeing the gravestones from the plants that had grown over the years. In November 1990, the cemetery and its chapel were reopened with the first mass since 1967. The Guardians links aspects of childhood and death, playfulness and pain, and a respectful approach to the past and future in this symbolic place.



Greta Rauer

Die Werkgruppe *Fragmente* (2019) thematisiert den Beginn und das Ende eines Trauer- und Gedächtnisprozesses. Greta Rauer's kleinformatige Gemälde geben ausschnittshaft Pathosformeln einer deutschen Trauerfeier wieder, in denen die bleierne Schwermut und der Schmerz des Abschiednehmens spürbar werden. Die auf dem Boden verstreuten, zerbrochenen Grabplatten berühren ihrerseits durch die zerstörten Namen und Inschriften. Sie führen uns vor Augen, wie in Deutschland mit aufgelösten Gräbern verfahren wird, sobald die Grabpacht ausgelaufen ist oder keine Angehörigen mehr aufzufinden sind: Die Grabsteine werden zerkleinert und entsorgt oder als Baumaterial beispielsweise für Friedhofswege wiederverwendet. Das Andenken an eine verstorbene Person findet nicht nur ein persönliches, sondern auch ein behördlich geregeltes Ende.

The work group Fragmente (Fragments, 2019) deals with the beginning and end of a process of grieving and remembering. Greta Rauer's small-format paintings depict excerpts of the pathos formulas to be found at a German funeral service, in which leaden melancholy and the pain of leave-taking can be felt. The broken gravestones scattered on the ground with their destroyed names and inscriptions are a touching reminder of how graves are dissolved in Germany as soon as the lease has expired or no relatives can be found. The tombstones are simply crushed and disposed of or reused as building material, for example for cemetery paths. The memory of a deceased person thus not only fades in the minds of the living but is brought to an official and abrupt end.



Ataa Oko Kudjoe Affutu

Die Kunstwerke von Ataa Oko und Kudjoe Affutu führen vor Augen, wie farbenfroh und prächtig in Ghana Abschied von Verstorbenen genommen wird. Mitte des 20. Jahrhunderts wurde vor allem in der Bevölkerungsgruppe der Ga der Trend geprägt, Leichname in figürlichen Särgen zu beerdigen. Diese Särgen nehmen Bezug auf den Charakter, den Beruf oder eine persönliche Vorliebe der verstorbenen Person. Dem traditionellen Glauben der Ga zufolge werden die Ahnen durch aufwendige, oft tagelange und von Musik sowie Tanz getragene Begräbnisfeiern gnädig gestimmt.

From the artworks of Ataa Oko and Kudjoe Affutu we discover how people in Ghana pay their last respects to their loved ones – with a great deal of vivid colour and splendour. The mid-twentieth century saw the start of a popular trend, particularly among the Ga people, to use coffins shaped and painted with figural motifs. The images refer to the character, profession or personal passions of the deceased. In the traditional faith of the Ga, ancestors are propitiated through elaborate burial ceremonies, often lasting several days and accompanied by music as well as dance.



#15 Ataa Oko

Ataa Oko gilt als Pionier der figürlichen Särgen und widmete sich intensiv dem künstlerischen Sargbau. Im Rahmen von Gesprächen mit der Ethnologin Regula Tschumi begann er im Alter von 84 Jahren aus den Erinnerungen seines Lebens Zeichnungen anzufertigen. Diese Bilder können als autodidaktische L'Art Brut eingeordnet werden. Die hier ausgewählten 80 Zeichnungen (2004-07) zeigen Särgen voller Farben und Fantasie.

Kudjoe Affutu ist ein zeitgenössischer, junger Sargkünstler, der die Tradition der figürlichen Särgen weiterführt. Seine kuriosen und vielgestaltigen hölzernen Minisärgen (2005-19) geben ebenfalls eine Vorstellung davon, wie lebendig und individuell die letzte Ruhestätte sein kann – von Reissäcken und Tieren über Autos bis hin zu Schuhen wird beinahe jede Sargform denkbar.

Ataa Oko, a pioneer of figurative coffins, devoted himself intensively to artistic coffin design. In the course of talks with the ethnologist Regula Tschumi, he began at the age of 84 to make drawings of his memories. These images can be classified as autodidactic outsider art. The 80 drawings selected here (2004–07) show colourful coffins with imaginative designs.

***Kudjoe Affutu** is a contemporary young coffin artist who is carrying on the tradition of figurative coffins. His curious and multiform wooden mini-coffins (2005–19) likewise give an impression of how vibrant and individual a person's final resting place can be – from rice sacks and animals to cars and shoes, these coffins take every conceivable shape.*



#16 Kudjoe Affutu

Maria Lassnig

Die bis dato wenig bekannten, aber umso eindringlicheren Beweinungsbilder Maria Lassnigs drücken tiefe Trauer über den Verlust ihrer Mutter aus. In abstrahierter Malweise, aber emotionaler Direktheit verhandeln die Gemälde eine innige und dennoch ambivalente Mutter-Tochter-Beziehung. Im Gemälde *Balken im Auge / Trauernde Hände* (1964) porträtierte Lassnig sich selbst abseits vom aufgebahrten Leichnam. Auch wenn sie der Toten den Rücken zuwendet, verbindet die Farbgebung Mutter und Tochter: Die fast ins Schwarze reichenden Lilatöne verweisen auf die Trauer, die bleichen Leichenhände spiegeln sich in Lassnigs eigenen blutleeren Händen wider. Ein Auge der Porträtierten wird von einem hellen Farbbalken durchstoßen – womöglich handelt es sich um ein Brett des mütterlichen Sargs oder eine bildgewordene Blindheit durch den unsäglichen Schmerz. Die wichtigsten Instrumente der Malerin, Augen und Hände, scheinen nicht mehr richtig zu funktionieren. Trotz der Verunsicherung und der Infragestellung der eigenen künstlerischen Schaffenskraft entstanden im Todesjahr der Mutter beeindruckende Bilder. In Momenten intensivster Konzentration verarbeitete Lassnig mit der Farbe auf der Leinwand, welche Körperteile sie spürte und wo Schmerz und Gefühl saßen. Durch dieses Konzept der „Body Awareness“ entwickelte die Künstlerin eine Bildsprache des physischen Empfindens. Innere und äußere Realität, beobachteter Körper und gefühlter Leib treffen aufeinander. Zudem kombinierte Lassnig traditionelle Mythologien und Ikonografien mit eigenen

Maria Lassnig's Beweinungsbilder (Lamentation Pictures), little known and hence all the more haunting, express her deeply felt grief at the loss of her mother. In an abstracted style that nonetheless appeals directly to the emotions, the paintings negotiate an intimate and yet ambivalent mother-daughter relationship. In the painting Balken im Auge / Trauernde Hände (Beam in the Eye / Mourning Hands, 1964), Lassnig portrayed herself with her back turned to her mother's laid-out body. But even though she does not look upon the deceased, the colouration still connects mother and daughter: Deep purple tones verging almost on black indicate mourning, while the pale hands of the corpse are mirrored by Lassnig's own bloodless hands. One of her eyes is pierced by a pale beam – perhaps a board in the mother's coffin or the visualisation of a blindness caused by unspeakable pain. The painter's chief tools, her eyes and hands, seem to no longer be functioning properly here. And yet, despite her feelings of uncertainty and her questioning of her continued ability to make art, Lassnig managed to produce arresting images the year her mother died. In moments of utmost concentration, she explored with paint on canvas which body parts she felt, trying to pinpoint the location of her pain and emotions. Through this concept of body awareness, the artist developed a pictorial language of physical sensation. Inner and outer reality, observed body and felt body coincide here. Lassnig moreover conjoined traditional mythologies and iconographies with her own pictorial inventions, so

Bildfindungen, so klingt in dieser Serie besonders das christliche Thema der Beweinung an. Während der daliegende Leichnam der Mutter auf dem Bild *Beweinung* (1964) wie versteinert scheint, verkörpert die aufgewühlte Farbkomposition von Lassnigs Körper Traurigkeit, Unruhe, Wut und Zwiegespräch. Im Bild *Die tote Mutter / Hyazinthen* (1964) wird der Leichnam zum Nährboden blühender Hyazinthen, die in der griechischen Mythologie als zu Blumen gewordene Tränen gelten.

that this series also alludes to the Christian theme of lamentation. While the mother's corpse seems to be petrified in the painting Beweinung (Lamentation, 1964), the agitated colours composing Lassnig's body bespeak sadness, restlessness, anger and inner dialogue. In Die tote Mutter / Hyazinthen (The Dead Mother / Hyacinths, 1964), the corpse becomes fertile soil for blooming hyacinths, which in Greek mythology were regarded as tears transformed into flowers.



Seiichi Furuya

Es ist das Wesen des Mediums Fotografie Momente festzuhalten, die schon längst Vergangenheit sind. Auch *Mémoires* (2012) zeigt Bilder einer vergangenen Zeit aus dem Leben von Seiichi Furuya und Christine Furuya-Gössler. Die alltäglichen Momentaufnahmen der jungen Familie sowie ihres Umfelds erscheinen in einem sich stets neu formierenden Zusammenspiel. Zugleich zeigen sie den Abgesang auf die DDR, in der Seiichi Furuya von 1984 bis 1987 lebte. Die Eigendynamik des Bildflusses lässt das Werk über einen rein biografischen Fokus hinausgehen, vielmehr werden auch Themenkomplexe wie räumliche oder kulturelle Grenzen angesprochen. Über Jahre stellte Furuya das Material immer wieder neu zusammen, arrangierte Publikationen und inszenierte Dia-Installationen. Der Künstler sucht so immer wieder nach einer neuen Form für eine Erzählung, die kaum zu begreifen ist. Künstlerisches Schaffen und tiefgründige Trauerarbeit sind dabei eng verbunden. 1985 starb Christine nach langer Krankheit durch Selbstmord.

It is in the nature of the medium of photography to preserve moments that are long past. Mémoires (2012) shows images of a bygone time in the life of Seiichi Furuya and Christine Furuya-Gössler. The artist arranges portraits of Christine and snapshots of the young family's everyday life as well as their surroundings in constantly changing constellations. They tell at the same time of the final days of the GDR, where Seiichi Furuya lived from 1984 to 1987. The sequence of images develops its own dynamic, taking the work beyond a purely biographical focus so that it also addresses broader themes such as spatial or cultural boundaries. Furuya has repeatedly reassembled the material over the years for publications and slide installations. He thus continues to search for new ways to tell a story that is difficult to come to terms with. Artistic practice and profound grief are closely intertwined here. In 1985 Christine Furuya-Gössler died by suicide after a long illness.



Sibylle Fendt

Elke und Lothar Gärtner führen 2008 ein letztes Mal mit ihrem Wohnwagen in den Urlaub. Ein Leben lang waren sie zusammen unterwegs gewesen. Elke hatte zwei Jahre zuvor die Diagnose Demenz erhalten. Die Fotografin Sibylle Fendt begleitete das Paar. Entstanden sind gefühlvolle und intime Bilder, die – wie die Künstlerin selbst beschreibt – Symbole einer Reise in unbekanntes Terrain sind. Wir sehen liebevolle Berührungen und strahlenden Sonnenschein, aber auch Kontrollverlust und Entfremdung. Während alles zu zerrinnen scheint, versucht Elkes Körpergedächtnis durch unbewusste, sich als hohl entlarvende Gesten und Handlungen das Leben aufrecht zu erhalten. Ihr Geist entschwindet – von sich selbst, aber auch von Lothar und allem um sie herum. Die Bilder lassen den Verlust durch die Krankheit spürbar werden, die mit Trauerarbeit und einem Abschied zu Lebzeiten, aber auch einem Hineinwachsen in die Situation einhergeht.

After spending their lives together on the road, Elke and Lothar Gärtner went on holiday with their caravan one last time in 2008. Elke had been diagnosed with dementia two years before. The photographer Sibylle Fendt accompanied the couple, creating compassionate and intimate images that – as the artist herself puts it – symbolise a journey into unknown terrain. We are witness here to loving caresses and radiant sunshine but also to a loss of control and a feeling of alienation. With everything seeming to be dissolving, Elke's body memory tries to sustain the life she has always known through unconscious actions that turn out to be empty gestures. Her mind slips away – from herself, but also from Lothar and everything around her. The pictures render the loss brought by the illness tangible, a loss that is accompanied by grief and taking leave while a loved one is still alive, but also by a process of somehow coming to terms with the situation.



Jennifer Loeber Tilman Walther

Die fotografische Serie *Left Behind* (2014) von **Jennifer Loeber** und der Film *Haben und Wollen* (2018) von **Tilman Walther** zeugen von dem Wunsch, Erinnerungen und Vergangenes anhand von Objekten zu fixieren.

Aus den Fotografien Loebers erfahren wir, dass ihre Mutter Elizabeth Ann Loeber an Krebs starb. Die kleinformatigen, persönlichen Bilder dokumentieren jeweils einen Moment aus dem Leben der Familie, der mit einem Alltagsgegenstand der Verstorbenen kombiniert wird. In den einfachen Dingen wie einer Haarbürste, einem Lippenstift oder einem Schal kristallisieren sich die Erinnerungen an einen geliebten Menschen. Über die Zeitspanne zwischen den Alltagssituationen und den posthum abfotografierten Objekten wird ein engmaschiges Netz aus Momenten und Anekdoten um die Verstorbene gewebt.



The photo series Left Behind (2014) by Jennifer Loeber and the film Haben und Wollen (To Have and To Want, 2018) by Tilman Walther attest to the desire to hold fast to memories and the past by way of objects.

From Loeber's photographs we learn that her mother, Elizabeth Ann Loeber, died of cancer. Each small-format, personal image documenting a moment in the life of the family is juxtaposed with an everyday object belonging to the deceased. Simple things like a hairbrush, a lipstick or a scarf prove able to crystallise memories of a loved one. A close-knit web of moments and anecdotes is spun here to bridge the span of time between the everyday situations pictured and the posthumously photographed objects. The sequence of images combines family photo-



Die Bilderfolge vereint dabei Familienfotografien mit Stilleben und archivarischem Charakter. So entsteht ein Tribut auf das Leben der Mutter und zugleich ein Weg, mit der eigenen Trauer, dem Verlust und der Angst umzugehen.

Haben und Wollen basiert auf einer Dating-Sendung des Österreichischen Rundfunks. Die Sequenzen sind von Tilman Walther so gewählt, dass sie Verlusterfahrungen in Liebesbeziehungen und Trennungssituationen kondensieren. Statt der interviewten Menschen, deren Stimmen wir aus dem Off hören, werden ihre persönlichen Gegenstände wie Alltagsobjekte, Erinnerungs- und Dekorationsstücke in den Fokus gerückt. Es wird deutlich, dass die gesprochenen Aussagen kaum persönliche Indikatoren enthalten. In den Beschreibungen aus Angst, Schmerz, Verleumdung, Selbsthass, aber auch Selbstbefreiung kristallisiert sich vielmehr ein Trauerschema heraus, das sich immer um ähnliche Fragen dreht: Wann höre ich auf, nur zu funktionieren, und beginne, wirklich zu leben? Was macht mich glücklich, was traurig? Und wie nehme ich Abschied?

graphs with still lifes, evoking an archival character. The result is both a tribute to the artist's mother's life and her way of dealing with her grief, loss and fear.

Haben und Wollen is based on a dating show by the Österreichischer Rundfunk (Austrian Broadcasting Corporation). The sequences are chosen by Tilman Walther to condense experiences of loss in love relationships and separation situations. Rather than watching the people interviewed, we only hear their voices from offstage and see instead their personal everyday objects, memorabilia and decorative items. It gradually becomes evident in this way that what they are saying provides hardly any clues to their personal lives. As the respondents describe feelings of anxiety, pain, being slandered and self-hatred but also a sense of liberation, a pattern of mourning emerges that always revolves around similar questions: When do I stop merely functioning and really begin to live? What makes me happy, and what makes me sad? And how do I say goodbye?



Johannes Esper

Der *Trauerrand* (2014) besteht aus einem schwarzen Rechteck, das sich als Rahmen um eine weiße Fläche zieht. Die minimalistische, konzeptuelle Malerei ruft unmittelbar die Assoziation einer Traueranzeige hervor. Steril, zurückgenommen und gesellschaftlich codiert wird innerhalb solcher Trauerränder in Zeitungen über Todesfälle informiert. Die monumentale, abstrakte Wandarbeit nimmt so die normierte, massenmediale Sprache der Trauer auf. Der persönliche Anteil – der teilweise mit Bildern oder Symbolen begleitete Text – fehlt jedoch in diesem Werk. Die englische Sprache weist eine Unterscheidung zwischen dem sozialen, kulturell geprägten Ausdruck von Trauer („mourning“) und der emotionalen, persönlichen Gefühlswelt der Trauer („grief“) auf. Als Betrachtende von Johannes Espers überdimensionalem *Trauerrand* werden wir selbst von diesem eingefasst und innerlich mit der normierten, jedoch durch persönliche Worte aufzufüllenden Trauerbekundung konfrontiert.

The Trauerrand (Mourning Border, 2014) consists of a black rectangular frame around a white surface. The minimalist, conceptual painting instantly evokes associations with a death notice. Sterile, reserved and socially coded, this kind of “mourning border” is commonly placed around obituaries published in newspapers. The monumental, abstract wall piece thus addresses the standardised language of mourning in the mass media. What is missing here, however, is the personal part – the text, which is sometimes accompanied by pictures or symbols. The English language distinguishes between the social, cultural expression of “mourning” and the personal emotional state of “grief”. Beholding Johannes Esper’s oversized Trauerrand, we ourselves are framed by it in our own inner confrontation with this standardised expression of mourning just waiting to be filled with our own personal sentiments.



Willem de Rooij

Index: Riots, Protest, Mourning and Commemoration (as presented in newspapers, January 2000– July 2002) aus dem Jahr 2003 besteht aus 18 Bildtafeln, die Menschen bei politischen Unruhen, Protesten und Trauerkundgebungen zeigen. Willem de Rooij trug die Bilder aus der internationalen Tagespresse zusammen. Die kleinen, auf den Tafeln unkommentiert gelassenen Ausschnitte fordern zur genauen Betrachtung auf: In Nahaufnahmen sehr wir beispielsweise Personen, die weinen, sich bei den Händen nehmen oder wütend schreien. Wiederkehrende Pathosformeln werden uns vor Augen geführt – die Abgebildeten scheinen sich stets ähnlich zu verhalten, aber auch ihre mediale Repräsentation gleicht sich in hohem Maße. Erst im beiliegenden Index wird ersichtlich, aus welchem Kontext die Bilder stammen. Studienhaft wird so die menschliche Körpersprache bei sozialen Aufständen und kollektiven Kundgebungen kartografiert, die sich tief in unser Bildgedächtnis einschreibt.

Index: Riots, Protest, Mourning and Commemoration (as presented in newspapers, January 2000– July 2002) from 2003 consists of 18 panels showing people taking part in political uprisings, protests and mass mourning. Willem de Rooij compiled the images from daily newspapers worldwide. The small clippings, arranged on the panels without commentary, invite us to take a closer look. In the close-ups, for example, we can see people weeping, holding hands or shouting out in anger. Recurring pathos formulas come to the fore – the persons depicted seem to invariably behave in a similar way, and the way they are portrayed in the media is also highly uniform. Only by consulting the index accompanying the pictures can we determine their original context. The work thus constitutes a kind of study mapping human body language during social uprisings and collective demonstrations, a language that deeply inscribes itself in our visual memory.



Helen Cammock

Die farbintensiven Siebdrucke der Serie *Shouting in Whispers* (2017) sprechen uns in Kommentaren und Fragen direkt an. Der Satz „crying is never enough“ auf petrolfarbenem Grund bezieht sich auf die aktuelle politische Lage und die Klimakrise – Bestürzung alleine führt nicht zu Veränderung. Ein anderer Siebdruck geht zurück auf Roland Barthes: „Punctum: a) A small distinct point b) The opening of a tear duct“. Der Philosoph beschrieb jene Besonderheit der Fotografie, eine individuelle und emotionale Bindung zu einem Bild hervorrufen zu können. Helen Cammock verknüpft diese Idee mit der im Englischen ebenfalls als „Punctum“ bezeichneten „Tränenrüse“: dasselbe Wort, aber mit anderen, dennoch eng verbundenen Bedeutungen. Das Zitat „EVOCATION IS A MUTUAL EMOTION“ hingegen stammt von der Schriftstellerin und politischen Aktivistin Claudia Jones und bezieht sich auf die Vorstellung, dass alles zusammenhängt, in einem immerwährenden Dialog. Die Werkserie entfaltet ihre Wirkung durch die poetische Qualität von Sprache als Referenz, Stimme und sozialem Instrument. Die teilweise recht provokativen Aussagen fordern uns auf, achtsam zu sein: zu lesen, innezuhalten – und auch zu handeln.

The richly coloured screen prints Shouting in Whispers (2017) address us directly with both comment and questions. The words “Crying is never enough” on a teal background refer to the current climate and political crises, suggesting that dismay alone will not lead to change. Another print, “Punctum: a) A small distinct point b) The opening of a tear duct” references Roland Barthes. The philosopher described how a photograph is uniquely able to elicit an individual and emotional attachment to the image. Cammock ties this idea to the word tear duct – the same word with a different yet somehow inextricably linked meaning. The quote “EVOCATION IS A MUTUAL EMOTION” comes in turn from the writer and political activist Claudia Jones and proposes the notion that everything is both relational and dialogical. The poetic quality and potential of language as reference, voice and social tool becomes the action of this series. Through these propositions and perhaps provocations we are asked to pay attention; to read, pause and take action.

Dread Scott
Anonym / Anonymous

2015 ging ein Handyvideo viral um die Welt: Der Schwarze* Walter Scott wurde wegen eines Verkehrsdelikts von der Polizei angehalten und erschossen, als er wegrennen wollte. Die Flagge „A MAN WAS LYNCHED BY POLICE YESTERDAY“ von **Dread Scott** ist eine Reaktion auf diese rassistische Tat. Mit weißer Schrift auf schwarzem Grund greift der Künstler die Flaggen der NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) aus den 1920er und 1930er Jahren auf – einer US-Kampagne gegen die Lynchmorde an Schwarzen. Auch die anonyme Fotografie der Trauerfeier von Emmett Till öffnet unsere Augen für rassistische Mordtaten. 1955 wurde der 14-Jährige Opfer eines Lynchmordes. Emmetts Mutter bestand darauf, die Tat sichtbar zu machen und den geschändeten Leichnam ihres Sohnes öffentlich aufzubahren. Ein Körper, der unter anderen Umständen im Kreis der Angehörigen betrauert worden wäre, wurde so zu einem Beweisstück in einem öffentlichen Prozess um Gerechtigkeit und Diskriminierung.

In 2015 a mobile phone video went viral worldwide: The Black man Walter Scott was stopped by the police for a traffic offence and shot dead when he tried to run away. The artist **Dread Scott** made his flag bearing the words “A MAN WAS LYNCHED BY POLICE YESTERDAY” in reaction to this racist act. With white lettering on a black ground, the flag echoes those used by the US organisation NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) in the 1920s and 30s in a campaign to stop the lynching of blacks. The image of the funeral service for Emmett Till by an anonymous photographer likewise opens up our eyes to racist murders. In 1955, the 14-year-old Till was the victim of a lynching. Emmett's mother insisted that the crime be made visible by having her son's desecrated body laid out publicly for all to see. A body that under other circumstances would have been mourned privately by the circle of family and friends thus became a piece of evidence in a public trial exposing discrimination and pleading for justice.*

*Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD): „Schwarz wird großgeschrieben, um zu verdeutlichen, dass es sich um ein konstruiertes Zuordnungsmuster handelt, und keine reelle ‚Eigenschaft‘, die auf die Farbe der Haut zurückzuführen ist. So bedeutet Schwarz-sein in diesem Kontext nicht nur, pauschal einer ‚ethnischen Gruppe‘ zugeordnet zu werden, sondern ist auch mit der Erfahrung verbunden, auf eine bestimmte Art und Weise wahrgenommen zu werden.“



*Initiative of Black People in Germany (ISD): “Black is capitalised to make it clear that it is a constructed classification and not a genuine ‘attribute’ based on the colour of one’s skin. In this context, Black-ness not only means being categorised as part of an ‘ethnic group’ but is also associated with the experience of being perceived in a certain way.”

Felix Gonzalez-Torres

Atmosphärisch filtern die halbtransparenten Vorhänge von *“Untitled” (Loverboy)* (1989) das Licht. Sie grenzen innen und außen voneinander ab, lassen uns aber doch einen Blick auf die Welt vor dem Museum erhaschen. Die Berührung der beiden Stoffbahnen und ihr sanftes Aufliegen auf dem Boden evozieren einen Hauch Erotik. Zugleich weckt das Werk eine melancholische Grundstimmung und könnte an sogenannte Fürhangtücher erinnern. Diese Totenfahnen wurden bis ins 19. Jahrhundert aufgehängt, wenn ein Haus Trauer trug. Betrachtende des Werks *“Untitled” (Lover Boys)* (1991) dürfen einen Bonbon verzehren und Anteil an der Kunst nehmen. Das Einverleiben kann als Verweis auf die christliche Eucharistie sowie den Lebenskreislauf aus Geburt, Tod und möglicher Auferstehung verstanden werden. Zudem fungiert das Werk als sich auflösendes Memento Mori, das erst durch die Partizipation des Publikums vollendet wird. Dieser Gedanke lässt sich auf *“Untitled”* (1988) übertragen, einen Stapel bedruckter Papiere, welcher dazu einlädt, ein Blatt mitzunehmen. In beiden Werken ist jedoch eine mögliche Erneuerung angelegt – sowohl die Bonbons als auch die bedruckten Papiere können jederzeit wieder aufgefüllt werden.

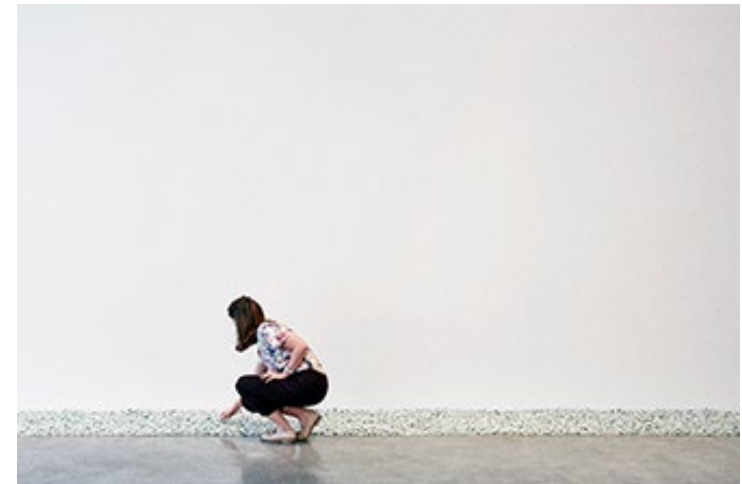
Felix Gonzalez-Torres starb 1996 an den Folgen von AIDS, sein Geliebter Ross Laycock war fünf Jahre zuvor verstorben. Die Krankheit und die damit einhergehenden soziopolitischen Umstände der Zeit spiegeln sich im Œuvre Felix Gonzalez-Torres wider. Zwei Textzeilen sind auf jedes einzelne Blatt von *“Untitled”*, 1988, gedruckt. „Helms Amendment 1987“ bezieht sich auf ein vom

The semi-transparent curtains in “Untitled” (Loverboy) from 1989 atmospherically filter the light. They separate indoors from outdoors and yet let us catch a glimpse of the world outside the museum. The way the two lengths of fabric touch and their gentle contact with the floor evoke a hint of eroticism. At the same time, the work elicits a melancholy mood and may call to mind so-called Fürhangtücher, banners for the dead that were traditionally hung on a house in mourning until well into the nineteenth century. In a later work, “Untitled” (Lover Boys) from 1991, viewers may choose to eat a sweet and thus physically partake in the art. The act of consumption can be understood as a reference to the Christian Eucharist and the cycle of birth, death and possible resurrection. The work also functions as a dissolving memento mori, completed only by the participation of the audience. This idea recurs in “Untitled”, 1988, a stack of printed sheets of paper from which viewers may choose to take individual sheets home with them. However, the possibility for renewal is embedded in each of these works; both the candies and the sheets of printed paper can be replenished at any time.

Felix Gonzalez-Torres died from AIDS-related illnesses in 1996, his lover Ross Laycock having passed away 5 years earlier; the disease and the charged socio-political circumstances of the time figure in the artist's oeuvre. Two lines of text are printed on each of the individual sheets that comprise “Untitled”, 1988; “Helms Amendment 1987” refers to a law passed by US Senator Jesse Helms to censor AIDS prevention materials and thus counteract their alleged promotion

US-Senator Jesse Helms veranlasstes Gesetz, AIDS-Präventionsmaterialien zu zensieren, um einer angeblichen Förderung von Homosexualität entgegenzuwirken. Die Sängerin Anita Bryant veranlasste 1977, dass ein US-Menschenrechtsgesetz gegen sexuelle Diskriminierung aufgehoben wurde. „Bavaria 1986“ rekurriert auf Pläne des Bayerischen Politikers Peter Gauweiler zur Internierung HIV-positiver Menschen. Mit der Auflistung dieser Daten, die uns für Diskriminierung sensibilisieren und ein politisches Aufbegehren in Gang setzen, erschafft Gonzalez-Torres Momente der De- und Rekonstruktion, der Mobilität wie auch Zirkulation. Sein Werk lässt Privatheit und Öffentlichkeit, kühlen Minimalismus und große Intimität sowie konzeptuelle Intention und sinnliches Erleben miteinander in Berührung treten.

of homosexuality. The singer Anita Bryant campaigned successfully in 1977 to have a US human rights law against sexual discrimination repealed. “Bavaria 1986” alludes to plans made by the Bavarian politician Peter Gauweiler to imprison people who were HIV-positive. Enumerating all these various points in time thereby sensitises us to systematic discrimination and sets in motion a political response. Gonzalez-Torres creates moments of deconstruction and reconstruction, of mobility as well as circulation. His body of work conjoins the private with the public, cool minimalism with great intimacy, conceptual intention with sensual experience.



Susan Philipsz

In *Lowlands* (2008) singt die Künstlerin selbst drei unterschiedliche Versionen einer gleichnamigen schottischen Ballade aus dem 16. Jahrhundert. Das traurige Seemannslied handelt von einem Ertrunkenen und seiner verlorenen Liebe:

*'I'm drowned in the lowland seas,'
he said,
Lowlands, lowlands, away my John,
'Never kiss you more – for I am dead,'
My lowlands away*

Simultan abgespielt aus drei Lautsprechern weichen die leicht unterschiedlichen Liedversionen wellenförmig voneinander ab und überlappen sich stellenweise. Am Ende ist nur noch eine der Stimmen zu hören. Mit Blick aus dem Museumsfenster zur Binnenalster umfängt und verzaubert uns dieses Sound Piece, in dem Susan Philipsz zarte, melodiose Stimme klingt, als würde sie ganz intim zu sich selbst singen.

In Lowlands (2008), the artist herself sings three different versions of the eponymous sixteenth-century Scottish ballad. The melancholy sailor shanty is about a drowned man and his lost love:

*'I'm drowned in the lowland seas,'
he said,
Lowlands, lowlands, away my John,
'Never kiss you more – for I am dead,'
My lowlands away*

Playing simultaneously from three speakers, the slightly different versions of the song deviate in a wave-like fashion, overlapping in places. In the end only one voice is left. This sound piece surrounds and transfixes us as we look out the window of the museum onto the Binnenalster lake and listen to the gentle and melodious voice of Susan Philipsz singing quietly as if to herself.



Christian Boltanski

Christian Boltanskis Œuvre zeichnet sich durch konzeptuelle Werke aus, die Erinnerungen thematisieren. *Gymnasium Chases* (1991) beruht auf einem Klassenfoto des jüdischen Gymnasiums in Wien von 1931. Wer die Jugendlichen sind und was aus ihnen geworden ist, bleibt offen. Die vergrößerten Gesichter werden durch erhöhte Kontraste künstlerisch umgeformt und abstrahiert. Sie wirken wie Totenschädel, die nicht nur die Sterblichkeit an sich, sondern auch ein persönliches, jedoch unbekanntes Schicksal verkörpern. Die Verdrängung der NS-Geschichte verbindet sich mit der Unfähigkeit, das Geschehene angemessen betrauern zu können. Die Porträt-sammlung *Les Suisses Morts* (1990) besteht aus 364 Fotografien aus Todesanzeigen. Durch ihre bildlich fixierte Vitalität lassen sich diese anonymen Schweizer*innen jedoch kaum mit dem Gedanken der Sterblichkeit vereinbaren. Die Metallcontainer erinnern an ein Archiv und wecken Assoziationen zur systematischen Vernichtung jüdischer Menschen in der NS-Zeit. Zugleich entsteht ein Gedächtnisraum.

Christian Boltanski's oeuvre is distinguished by conceptual works revolving around memories. Gymnasium Chases (1991) is based on a 1931 class photo from the Jewish Gymnasium (secondary school) in Vienna. Who these young people are and what became of them are open questions. By heightening the contrast, Boltanski has artistically transformed and abstracted the enlarged faces. They end up looking like skulls, embodying not only mortality itself but also each individual's unknown fate. The suppression of Nazi history is conjoined here with our inability to adequately mourn what happened. Boltanski's portrait gallery Les Suisses Morts (1990) consists of 364 photographs taken from obituaries. Confronted with the enduring vitality of these photographic likenesses, it is difficult for us to come to terms with the mortality of these anonymous Swiss men and women. The metal containers are reminiscent of an archive and evoke associations with the systematic annihilation of Jews during the Nazi era. At the same time, the work creates a place of commemoration.



Susan Philipsz

Am 15. Januar 1919 wurden Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, die Gründungsmitglieder der Kommunistischen Partei Deutschlands und des Spartakusbundes, von der Preußischen Armee ermordet. Der Film *Returning* (2004) zeigt aus einer einzigen Kameraperspektive das Karl Liebknecht-Denkmal im Berliner Tiergarten an einem sonnigen Januarmorgen. Einige Vorübergehende unterbrechen ihren Spaziergang, halten inne und lesen die Inschrift, andere gehen achtlos weiter. Wie der Werktitel andeutet, kehrt Susan Philipsz mit ihrer Kamera nicht nur an den Tatort zurück, sondern bezieht sich auch auf die Tatzeit und ihre gesellschaftlichen wie politischen Umstände. Der Film bildet zudem einen Rückgriff auf das Sound Piece *Lowlands*, das Philipsz in der Galerie Isabella Bortolozzi mit Blick auf den Landwehrkanal ausstellte – jenem Kanal, aus dem Rosa Luxemburg tot geborgen wurde und an dem heute ihr Denkmal installiert ist.

On the 15th of January 1919, Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg, the founding members of the Communist Party of Germany and the Spartacus League, were murdered by the Prussian Army. The film Returning (2004) shows from a fixed camera angle the Karl Liebknecht monument in Berlin's Tiergarten on a sunny January morning. Some passers-by interrupt their walk to stop and read the inscription while others heedlessly stroll past. As the work's title suggests, Susan Philipsz not only returns to the scene of the crime with her camera but also harks back to the social and political circumstances at the time the murder was committed. The film is also related to the sound piece Lowlands, which Philipsz exhibited at Galerie Isabella Bortolozzi with its view of the Landwehrkanal – the canal from which Rosa Luxemburg's corpse was recovered and where a monument to her is now installed.



Aslan Goisum

Die Videoarbeit *People of No Consequence* (2016) setzt sich auf besondere Art und Weise mit der Vermittlung von Erinnerungen und Verlusterfahrungen auseinander. Während des Zweiten Weltkriegs organisierten und führten sowjetische Behörden die Zwangsumsiedlung ganzer Bevölkerungsgruppen innerhalb der UdSSR durch, darunter auch mehrere Nationen des Nordkaukasus und der Krim. Zu Beginn des Videos betrachten wir das Innere einer Stadthalle in Grosny, die mit leeren Stühlen gefüllt ist. Das Video dauert acht Minuten und vierunddreißig Sekunden, so lange brauchen 119 ältere tschetschenische Überlebende der Deportation im Alter von 73 bis 105 Jahren, um den Raum zu betreten und Platz zu nehmen. Die Gruppe schaut in die Kamera, aber sie spricht nicht zu uns.

The video work People of No Consequence (2016) considers the carriage of memory and loss in a different way. During the Second World War, Soviet authorities organized and carried out the forced resettlement of entire populations within the USSR, including several nations from the North Caucasus and Crimea. At the video's outset, we regard the interior of a municipal hall in Grozny filled with empty chairs. The video lasts eight minutes and thirty-four seconds, the length of time it takes for 119 elderly Chechen survivors of the deportation, ranging from 73 to 105 years of age, to enter the room and take their seats. The group faces the camera, but they do not speak to us.



Khaled Barakeh

Die Serie *The Untitled Images* (2014) arbeitet mit Fotografien, die der syrische Künstler Khaled Barakeh im Internet gefunden hat. Sie dokumentieren Szenen des Syrienkriegs: Erwachsene tragen kleine, erschlaffte Körper von Kindern. Mit dem Skalpell trägt der Künstler die Opfer des Krieges von der Bildoberfläche ab. Er verletzt so in fast operativer Weise das Papier und schützt zugleich die Toten durch ihre Anonymität. Es entstehen Leerstellen mit einer delikaten, rauen Oberfläche. Sie verdeutlichen den großen, nicht ersetzbaren Verlust und können gleichzeitig als Kritik am Voyeurismus der Bildmedien verstanden werden. Die expressive Trauer durch Mimik und Gestik der Erwachsenen ruft zudem Assoziationen zur Ikonografie der Pietà hervor. In Barakehs Werk wird diese lange Bildtradition mit einem brisanten Gegenwartsbezug verknüpft.

The series The Untitled Images (2014) is based on photographs that the Syrian artist Khaled Barakeh found on the internet. They document scenes from the Syrian war, showing adults carrying the small, limp corpses of children. The artist used a scalpel to excise the victims of the war out of each picture. He thus almost surgically violates the paper and at the same time protects the dead by preserving their anonymity. His operation results in voids with a delicate, rough surface. They vividly bring home the profound, irreplaceable loss of these children and can at the same time be understood as a critique of the voyeurism of the visual media. The grief written on the faces of the adults and conveyed through their gestures evokes associations with the iconography of the Pietà. In Barakeh's work, this age-old pictorial tradition is echoed in volatile images of our present-day world.



Michael Sailstorfer

Der Film *Tränen* (2015) dokumentiert den Abriss eines Hauses. Abrissbirnen fallen in Form blauer Tränen vom Himmel herab. Spätestens durch den Klang und die zunehmende Zerstörung des Gebäudes erkennen wir, dass es sich um ein reales Szenario handelt. Dennoch entsteht durch die immer wieder verschwindenden und erneut vom Himmel fallenden Tränen das Gefühl einer inszenierten, vielleicht sogar animierten Situation. Die blauen Tropfen haben dabei einerseits eine große zerstörerische Kraft, andererseits fallen sie langsam und reißen jeweils nur kleine Teile des Hauses mit sich. Beinahe erleichternd ist es, wenn endlich große Teile fallen, das Dach beseitigt ist, die tragenden Balken brechen, die Wände einstürzen und zuletzt nur ein Haufen Schutt zurückbleibt. Es handelt sich um eine Form der Trauerarbeit – sie ist erst beendet, sobald etwas Neues entstehen kann.

The film Tränen (Tears, 2015) documents the demolition of a house. Wrecking balls in the form of blue tears fall from the sky. At the latest through the sound and the increasing destruction of the building, we realise that this is a real scenario. And yet the repeated disappearance and reappearance of the tears falling from the sky creates the feeling of a staged scene, perhaps even an animation. The blue tears evidently have great destructive power, but they fall slowly and each time take only small parts of the house with them. It almost comes as a relief when large sections finally fall to the ground, the roof is removed, the support beams break, the walls collapse and in the end only a pile of rubble remains. This is about a kind of grieving – which can only come to an end once something new can emerge.



WERKLISTE / CHECKLIST

#1 Susan Philipsz (*1965 in Glasgow, GB, lebt/lives in Berlin, DE)	<i>Woman Crying (Comic) #7</i> 2019 C-print 206 × 150 cm Privatsammlung, New York	#8 Rein Jelle Terpstra (*1960 in Leeuwarden, NL, lebt/lives in Amsterdam, NL)
<i>Four Part Harmony</i> 2020 4-Kanal-Klanginstallation / 4-channel sound installation Duration variable Courtesy the artist, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin and Tanya Bonakdar Gallery, New York	<i>Woman Crying #17</i> 2018 C-Print 137 × 86 cm Sammlung Schmitz-Morkramer, Hamburg	<i>The People's View</i> 2014-18 Multimedia Installation: Chromogen- Prints, Silbergelatine-Prints, Farbdia- Reproduktionen und Super 8 Film, digitalisiert / Multimedia installation: Chromogenic prints, gelatin silver prints, color slides reproduction and Super 8 films transferred to HD video Courtesy of the artist
#2 Andy Warhol (*1928 in Pittsburgh, US, † 1987 in New York, US)	<i>Woman Crying #2</i> 2016 C-print 135 × 90 cm Galerie Neu, Berlin	#9 Philippe Parreno (*1964 in Oran, DZ, lebt/lives in Paris, FR)
<i>Jackie</i> 1964 Siebdrucktinte auf Leinen / Silkscreen ink on linen 51 × 41 cm Wolverhampton Arts & Culture	#5 Bas Jan Ader (*1942 in Winschoten, NL, verschollen/missing in 1975)	<i>8th June 1968</i> 2009 1-Kanal-Projektion / 1-channel projection Video, Farbe, Ton, 7:11 Min. / Video, color, sound, 7'11'' Courtesy of the artist and Esther Schipper, Berlin
#3 Adrian Paci (*1969 in Shkodra, AL, lebt/lives in Mailand/Milan, IT)	<i>I'm too sad to tell you</i> 1970-71 1-Kanal-Projektion / 1-channel projection Video, Schwarz-weiß, kein Ton, 3:37 Min. / Video, black and white, no sound, 3'37'' 16 mm, digitalisiert / 16 mm, digitized Courtesy of The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen and Meliksetian I Briggs, Los Angeles	#10 Thomas Schütte (*1954 in Oldenburg, DE, lebt/lives in Düsseldorf/Dusseldorf, DE)
<i>Interregnum</i> 2017 1-Kanal-Projektion / 1-channel projection Video, Farbe, Ton, 17:28 Min. / Video, color, sound, 17'28'' Courtesy the artist, kaufmann repetto, Milano, New York, Galerie Peter Kilchmann, Zürich	#6 Ragnar Kjartansson (*1976 in Reykjavík, lebt/lives in Reykjavík, IS)	<i>Roter Kopf</i> 1997 Rote Totenmaske, Sockel, vier gerahmte Aquarelle / Red mask, pedestal, four framed watercolors Kopf/Head 46 × 83 × 46 cm, Sockel/ Pedestal 120 × 69 × 48 cm, Aquarelle/ watercolors je/each 52 × 42 × 2,7 cm Hamburger Kunsthalle
#4 Anne Collier (*1970 in Los Angeles, US, lebt/lives in New York, US)	<i>God</i> 2007 1-Kanal-Projektion, pinke Vorhänge / 1-channel projection, pink curtains Video, Farbe, Ton, 30 Min. / Video, color, sound, 30'00'' Courtesy of the artist, Luhning Augustine, New York and i8 Gallery, Reykjavik. Commissioned by Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien / Vienna und / and The Living Art Museum, Reykjavik	#11 Adrian Paci (*1969 in Shkodra, AL, lebt/lives in Mailand/Milan, IT)
<i>Woman Crying (Comic) #8</i> 2019 C-print 126 × 150 cm Sammlung Schmitz-Morkramer, Hamburg	#7 Paul Fusco (*1953 in New Haven, US, lebt/lives in New York, US)	<i>Vajtojca</i> 2002 Video, Farbe, Ton, 9:00 Min. / Video, color, sound, 9'00'' Courtesy the artist, kaufmann repetto, Milano, New York, Galerie Peter Kilchmann, Zurich
<i>Tear (Comic) #2</i> 2018 C-Print 186 × 126 cm Galerie Neu, Berlin	<i>RFK Funeral Train</i> 1968/2019 12 C-prints Je/each 41 × 61 cm Courtesy of Danziger Gallery New York	

#12 Rosemarie Trockel (*1952 in Schwerte, DE, lebt/lives in Köln/Cologne, DE)	<i>Fisch (gross)</i> 2005 Hartholz, bemalt / Hardwood, painted 88 × 37 × 30 cm Courtesy Regula Tschumi	<i>Beweinung</i> 1964 Öl auf Leinwand / Oil on canvas 82,1 × 101,3 cm (Rahmen / frame) Maria Lassnig Stiftung / Foundation, Wien
<i>Manus Spleen I</i> 2000 Video, Farbe, Ton, 7:20 Min. / Video, color, sound, 7'20'' Courtesy Sprüth Magers	<i>Hummer Auto</i> 2011 Hartholz, bemalt / Hardwood, painted 45 × 23 × 21 cm Courtesy Regula Tschumi	<i>Kind mit toter Mutter / Trauerndes Kind</i> 1965 Öl auf Leinwand / Oil on canvas 73 × 92,1 cm Maria Lassnig Stiftung / Foundation, Wien
#13 Adrian Paci (*1969 in Shkodra, AL, lebt/lives in Mailand/Milan, IT)	<i>Zebra auf Gras</i> 2018 Hartholz, bemalt / Hardwood, painted 49 × 34 × 30 cm Courtesy Regula Tschumi	<i>Die tote Mutter / Hyazinthen</i> 1966 Öl auf Leinwand / Oil on canvas 91 × 72,7 cm Maria Lassnig Stiftung / Foundation, Wien
<i>The Guardians</i> 2015 1-Kanal-Projektion / 1-channel projection Video, Farbe, Sound, 6:22 Min. / Video, color, sound, 6'22'' Courtesy the artist, kaufmann repetto, Milano, New York, Galerie Peter Kilchmann, Zurich	<i>Flaschen</i> 2008-2012 Hartholz, bemalt / Hardwood, painted 16 Stück/pieces Je/each ca. 30 × 10 cm Courtesy Regula Tschumi	#18 Seiichi Furuya (*1950 in Izu, JP, lebt/lives in Wien/Vienna, AT)
#14 Greta Rauer (*1995 in Hamburg, lebt/lives in Hamburg, DE)	<i>Reissack</i> 2010 Hartholz, bemalt / Hardwood, painted 30 × 42 × 11 cm Courtesy Regula Tschumi	<i>Mémoires</i> 2012 Dia-Installation, 4 Projektionen mit je 80 Einzelbildern / Slide installation, 4 projections, each with 80 individual images Courtesy Seiichi Furuya and Galerie Thomas Fischer
<i>Fragmente</i> 2019 Pastellstifte und Acrylfarbe auf Leinwand, Grabsteine / Pastel-chalks and acrylic on canvas, gravestones Verschiedene Maße / various sizes Courtesy Greta Rauer	<i>Reissack</i> 2010 Hartholz, bemalt / Hardwood, painted 30 × 42 × 11 cm Courtesy Regula Tschumi	#19 Sibylle Fendt (*1974 in Karlsruhe, DE, lebt/lives in Berlin, DE)
#15 Ataa Oko (*um 1919 in La, † 2012 in La, GH)	<i>Sportschuh Kudjoe</i> 2018 Hartholz, bemalt / Hardwood, painted 30 × 42 × 11 cm Courtesy Regula Tschumi	<i>Gärtners Reise</i> 2008/2019 16 C-prints Je/each 32 × 26 cm Courtesy Sibylle Fendt
<i>80 Zeichnungen</i> 2004-2007 Bunt- und Bleistift auf Papier / Crayon and pencil on paper Je/each 14,8 × 21 cm Courtesy Regula Tschumi	<i>Damenschuh Kudjoe Nr. 1-9</i> 2018 Hartholz, bemalt / Hardwood, painted Je/each ca. 28 × 12 × 10 cm Courtesy Regula Tschumi	#20 Jennifer Loeber (*1973 in New York, lebt/lives in New York, US)
#16 Kudjoe Affutu (*1985 in Awutu Bawyiase, lebt/lives in Awutu Bawyiase, GH)	#17 Maria Lassnig (*1919 in Kappel am Krappfeld, AT, † 2014 in Wien/ Vienna, AT)	<i>Left Behind</i> 2014 21 Archival Ink Jet Prints Je/each 22 × 28 cm Courtesy the artist
<i>Tiger</i> 2006 Hartholz, bemalt / Hardwood, painted 37 × 26 × 17 cm Courtesy Regula Tschumi	<i>Balken im Auge / Trauernde Hände</i> 1964 Öl auf Leinwand / Oil on canvas 77 × 115 cm Maria Lassnig Stiftung / Foundation, Wien	#21 Tilman Walther (*1985 in Braunschweig/Brunswick, DE, lebt/lives in Hamburg, DE)
<i>Adler</i> 2009 Hartholz, bemalt, Federn / Hardwood, painted, feathers 50 × 35 × 30 cm Courtesy Regula Tschumi		<i>Haben und Wollen</i> 2018 Video, schwarz-weiß, Ton, 18:47 Min. / Video, black and white, sound, 18'47'' Courtesy Tilman Walther

#22

Johannes Esper (*1971 in Cochem an der Mosel, DE)

Trauerrand

2004
Wandarbeit, Maße variabel /
Wallpainting, dimensions vary with
installation
Sammlung Lafrenz

#23

Willem de Rooij (*1969 in Beverwijk, NL, lebt/lives in Frankfurt/Berlin, DE)

Index. Riots, Protest, Mourning and Commemoration (as represented in newspapers, January 2000- July 2002)
2003

18 große Tafelbilder, Zeitungsausschnitte auf Papier / 18 large panels, newspaper clippings on paper
Je/each 185 × 141 cm
Privatsammlung Frankfurt

#24

Helen Cammock (*1970 in Staffordshire, GB, lebt/lives in London, GB)

Shouting in Whispers

2017
5 Siebdrucke auf Papier / 5 screenprints on paper
Je 102 × 72 cm
Courtesy the artist and Kate McGarry, London

Crying is Never Enough

2019
Siebdruck auf Papier / Screenprint on paper
201 × 72 cm
Courtesy the artist and Kate McGarry, London

#25

Anonym / Anonymous

Emmett Till

1955
C-print
Chicago Tribune Out. Sept. 6, 1955
file photo
picture alliance/AP images

#26

Dread Scott (*1965 in Chicago, US, lebt/lives in New York, US)

A Man Was Lynched by Police Yesterday
2015
Nylon
214,6 × 133,4 cm
Courtesy of the artist

#27

Felix Gonzalez-Torres (*1957 in Guáimaro, CU, † 1996 in Miami, US)

“Untitled”

1988
Holzsockel und Fotokopie auf Papier, unbegrenzte Auflage / Wooden Pedestal and photocopy on paper, endless copies
Stapel: 15,24 cm bei idealer Höhe × 27,94 × 21,59 cm (original Papiergröße) / Stack: 6 inches at ideal height × 11 × 8 ½ inches (original paper size)
Sockel: 76,2 × 31,75 × 22,86 cm / Pedestal: 30 inches × 12 ½ × 9 ½ inches
Private collection

“Untitled” (Lover Boys)

1991
Blau-weiße Bonbons in durchsichtiger Folie, unbegrenzte Auflage / Blue-and-white spiral candies in clear wrappers, endless supply
Maße variable / Overall dimensions vary with installation
Ideales Gewicht: 161,025 kg / Ideal weight: 355 lb.
Glenstone Museum, Potomac, Maryland

“Untitled” (Loverboy)

1989
Blauer Vorhangstoff, Metallschiene / Blue curtain, hanging device
Maße variable / dimensions vary with installation
Hamburger Kunsthalle

#28

Susan Philipsz (*1965 in Glasgow, GB, lebt/lives in Berlin, DE)

Lowlands

2008
3-Kanal-Klanginstallation / 3-channel sound installation
8:30 Min. / 8'30"
Courtesy the artist, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin and Tanya Bonakdar Gallery, New York

#29

Christian Boltanski (*1944 in Paris, lebt/lives in Paris, FR)

Réserve: Les Suisses Morts

1990
1168 Blechdosen, 36
Stahlschirm Lampen, Schwarz/Weiß-Fotografien, Kabel / 1168 tin cans, 36 shade lamps made of steel, black and white photographs, cables
Erworben 1991. Dauerleihgabe der
Stiftung Hamburger Kunstsammlungen

Gymnasium Chases

1991
Folge von 23 Heliogravuren und 1
Titelblatt in Kassette aus Zinkblech /
Series of 23 heliogravures and 1 title
page in a zinc sheet case
Je/each 59 × 42 cm
Hamburger Kunsthalle,
Kupferstichkabinett

#30

Susan Philipsz (*1965 in Glasgow, GB, lebt/lives in Berlin, DE)

Returning

2004
16 mm, Loop, 11:40 Min. / 16 mm, loop, 11'40"
Courtesy the artist, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin and Tanya Bonakdar Gallery, New York

#31

Aslan Goisum (*1991 in Grozny, Chechnya, lebt/lives in Amsterdam, NL)

People of No Consequence

2016
1-Kanal-Projektion / 1-channel
projection
Video, Farbe, Ton, 8:34 Min. / Video, color, sound, 8'34"
Hamburger Kunsthalle

#32

Khaled Barakeh (*1976 in Damaskus, SY, lebt/lives in Berlin, DE)

The Untitled Images

2014
5 C-prints
Je/each 21 × 30 cm
Courtesy the artist, original photos by
Manu Brabo, Bassam Al Hakeem, Baraa
AL Halabi, Abd Doumany

#33

Michael Sailstorfer (*1979 in Velden (Vils), DE, lebt/lives in Berlin, DE)

Tränen

2015
1-Kanal-Projektion / 1-channel
projection
Video, Farbe, Ton, 8:33 Min. / Video, color, sound, 8'33"
Courtesy the Artist and KÖNIG
GALERIE, Berlin

Dieses Booklet erscheint anlässlich der
Ausstellung / *This booklet is published
in conjunction with the exhibition*

TRAUERN.

Von Verlust und Veränderung

MOURNING.

On Loss and Change

Hamburger Kunsthalle
7. Februar – 14. Juni 2020 /
February 7 – June 14, 2020

Kuratorin der Ausstellung /
Curator of the exhibition
Brigitte Kölle

Assistenz / *Assistant*
Jan Steinke

Texte / *Texts*
Inga Dreesen

Redaktion / *Editors*
Brigitte Kölle, Jan Steinke,
Inga Dreesen

Übersetzungen / *Translations*
Jennifer Taylor

Grafik / *Graphic Design*
Adeline Morlon

Druck / *Print*
reka print+

Die Ausstellung wurde ermöglicht
durch / *The exhibition is made
possible by*



Hamburger Kunsthalle
Glockengießerwall 5, 20095 Hamburg
Tel. / Phone +49-(0)40-428131-200
www.hamburger-kunsthalle.de

ISBN 978-3-938002-60-5

IMPRESSUM / IMPRINT

Umschlag / Cover

Anne Collier, *Woman Crying (Comic)*
#8, 2019 (detail).
Courtesy of the artist; Anton Kern
Gallery, New York; Galerie Neu, Berlin;
Gladstone Gallery, Brussels; and The
Modern Institute/ Toby Webster Ltd.,
Glasgow © Anne Collier

Abbildungen / Images

Susan Philipsz, Courtesy the artist,
Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin and
Tanya Bonakdar Gallery, New York //
Andy Warhol, Jackie, 1964,
© 2019 The Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts, Inc. / Licensed
by the Artist Rights Society (ARS),
New York, Source image: photograph
Henri Dauman, 1963 // Adrian Paci,
Interregnum, 2017, Courtesy the artist,
kaufmann repetto, Milano, New York,
Galerie Peter Kilchmann, Zurich //
Anne Collier, *Woman Crying (Comic)*
#8, 2019, Courtesy of the artist; Anton
Kern Gallery, New York; Galerie Neu,
Berlin; Gladstone Gallery, Brussels; and
The Modern Institute / Toby Webster
Ltd., Glasgow © Anne Collier // Bas Jan
Ader, I'm too sad to tell you, 1970-71,
© The Estate of Bas Jan Ader /
Mary Sue Ader Andersen, 2019 / The
Artist Rights Society (ARS), New
York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019.
Courtesy of Meliksetian I Briggs, Los
Angeles // Ragnar Kjartansson, God,
2007, Courtesy of the artist, Luhring
Augustine, New York and i8 Gallery,
Reykjavik. Photo credit: Rafael
Pinhoary, Wien / Vienna und / and The
Living Art Museum, Reykjavik // Paul
Fusco, RFK Funeral Train, 1968/2019,
© Magnum Photos. Courtesy Danziger
Gallery New York // Rein Jelle Terpstra,
The People's View, 2014-18, Courtesy
David Jack // Philippe Parreno, 8th
June 1968, 2009, Courtesy of the
artist and Esther Schipper, Berlin //
Thomas Schütte, Roter Kopf, 1997, ©
VG Bild-Kunst, Bonn 2019, Foto: Nic
Tenwiggenhorn // Adrian Paci, Vajtojca,
2002, Courtesy the artist, kaufmann
repetto, Milano, New York, Galerie Peter
Kilchmann, Zurich // Rosemarie Trockel,
Manus Spleen 1, 2000, © Rosemarie
Trockel und VG Bild-Kunst, Bonn 2019,
Courtesy Sprüth Magers // Adrian Paci,
The Guardians, 2015, Courtesy the
artist, kaufmann repetto, Milano, New
York, Galerie Peter Kilchmann, Zurich //
Greta Rauer, Fragmente, 2019, © Greta
Rauer, Foto: Klaus Becker //

Ataa Oko, Ohne Titel, 2004-2007,
Courtesy Regula Tschumi // Kudjoe
Affutu, Tiger, 2009, Courtesy Regula
Tschumi // Maria Lassnig, Balken im
Auge / Trauernde Hände, 1964, © Maria
Lassnig Stiftung / VG Bild-Kunst, Bonn
2019 // Seichi Furuya, Mémoires:
Venice 1985, © Seichi Furuya, Courtesy
Galerie Thomas Fischer // Sibylle
Fendt, Gärtners Reise, 2008/2019, ©
Sibylle Fendt / OSTKREUZ // Jennifer
Loeber, Left Behind: Mom and I in
a Polaroid from 1976, 1976, Mom's
most recent lipstick in her favorite red-
orange shade, 2014, Courtesy Jennifer
Loeber // Tilman Walther, Haben und
Wollen, 2018, © Tilman Walther //
Johannes Esper, Trauerrand, 2004, VG
Bild-Kunst, Bonn 2019 // Willem de
Rooij, Index. Riots, Protest, Mourning
and Commemoration (as represented
in newspapers, January 2000- July
2002), 2003, Foto: Max McClure //
Helen Cammock, Shouting in Whispers:
Untitled, (If You Won't Be Touched),
2017, © Helen Cammock, Courtesy the
artist and Kate McGarry, London //
Dread Scott, A Man Was Lynched by
Police Yesterday, 2015, Courtesy of
the artist // Felix Gonzalez-Torres,
“Untitled” (Lover Boys), 1991,
installation view: Metropolitan Arts
Centre, Belfast, 2015/16 © Felix
Gonzalez-Torres, Courtesy of The Felix
Gonzalez-Torres Foundation //
Susan Philipsz, Lowlands, 2008,
Installation view Glasgow International,
Clydeside Walkway, Glasgow, 2010,
Courtesy the artist, Galerie Isabella
Bortolozzi, Berlin and Tanya Bonakdar
Gallery, New York, photograph: Eoghan
McTigue // Christian Boltanski, Réserve:
Les Suisses Morts, 1990, © VG Bild-
Kunst, Bonn 2019, Photo: Elke
Walford // Susan Philipsz, Returning,
2004, Filmstill, Courtesy the artist,
Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin
and Tanya Bonakdar Gallery, New
York // Aslan Goisum, People of No
Consequence, 2016, Courtesy of the
artist // Khaled Barakeh, The Untitled
Images, 2014, Artwork courtesy the
artist. Original photo by Manu Brabo //
Michael Sailstorfer, Tränen, 2015,
Filmstill, Courtesy the Artist and KÖNIG
GALERIE, VG Bild-Kunst, Bonn 2019

RAHMENPROGRAMM

Eröffnung der Ausstellung

DO, 6. Februar 2020, 19 Uhr

ab 22 Uhr: **Party mit Depri Disko.**

Wolfgang Depri & Sad Damon legen auf

Foyer der Galerie der Gegenwart, Eintritt frei

*Führung mit Künstler*innen der Ausstellung*

Moderiert von Brigitte Kölle und Jan Steinke

FR, 7. Februar 2020, 16 Uhr

Treffpunkt Lichthof *

Künstlergespräch mit Aslan Goisum

Moderiert von Brigitte Kölle

In englischer Sprache

DO, 20. Februar 2020, 19 Uhr

Treffpunkt Lichthof *

Kuratorinnenführung

Mit Dr. Brigitte Kölle

DO, 27. Februar 2020, 19 Uhr

Treffpunkt Lichthof *

Kunst im interreligiösen Dialog: Abschied und Trauer in Kulturen und Religionen

Referent*innen: Elisabeth Kühn, Ev.-luth. Pastorin,

St. Georg-Borgfelde; Abu Ahmed Yakobi, Islamischer

Theologe, FIS; Nils Clausen, Vors. der Deutschen

Buddhistischen Union; Moderation: Marion Koch,

Kunstvermittlerin, Hamburger Kunsthalle

DO, 5. März 2020, 19 Uhr

Treffpunkt Foyer *

Trauern und AIDS-Protest

Vortrag von Corinna Gekeler

(Politikwissenschaftlerin und Publizistin, Berlin)

In Kooperation mit dem Hamburg Leuchtf Feuer

Lotsenhaus

DO, 19. März 2020, 19 Uhr

Treffpunkt Veranstaltungsraum *

Trauern zwischen individueller Erfahrung und kollektiver Erwartung

Vortrag von Dr. Inga Anderson

(Kulturwissenschaftlerin, Bonn)

In Kooperation mit den Freunden der Kunsthalle

DO, 26. März 2020, 19 Uhr

Treffpunkt Werner-Otto-Saal *

Künstlergespräch mit Khaled Barakeh

Moderiert von Brigitte Kölle

In englischer Sprache

DO, 2. April 2020, 18 Uhr

Treffpunkt Lichthof *

Trauern, zwischen Tabus und Verpflichtungen

Führung von Peggy Steinhäuser (Trauerbegleiterin

und Lotsenhaus, Hamburg) In Kooperation mit dem

Hamburg Leuchtf Feuer Lotsenhaus

DO, 23. April 2020, 19 Uhr

Treffpunkt Lichthof *

Laufen (2019)

Lesung von der Autorin Isabel Bogdan

aus ihrem gleichnamigen Buch

In Kooperation mit dem Hamburg Leuchtf Feuer

Lotsenhaus

DO, 30. April 2020, 19 Uhr

Treffpunkt im Foyer der Galerie der Gegenwart *

Verzeichnis einiger Verluste (2018)

Lesung von der Autorin Judith Schalansky aus

ihrem gleichnamigen Buch

In Kooperation mit dem Hamburg Leuchtf Feuer

Lotsenhaus

DO, 7. Mai 2020, 19 Uhr

Treffpunkt: Veranstaltungsraum *

Leidenschaft, Lamento und Ostinato

Ein Abend mit Barockmusik von

Michael Glasmeier (DJ)

DO, 14. Mai 2020, 18 Uhr, 240 min

Treffpunkt: Werner-Otto-Saal, Teilnahme 7 € / 5 € erm.

Trauer, Erinnerung und Transformation in Ghana.

Zum Werk der ghanaischen Künstler Ataa Oko und

Kudjoe Affutu

Vortrag und Book Launch von Dr. Regula Tschumi

(Ethnologin, Bern)

DO, 28. Mai 2020, 19 Uhr

Treffpunkt Lichthof *

Letzte Worte

Judith Grümmer (Journalistin, Audiobiografin)

und Michaela Hesse (Klinik für Palliativmedizin

des Universitätsklinikums Bonn) berichten über

das audiobiografische Projekt der letzten Worte.

Moderation: Doris Kreinhöfer (Körper-Stiftung)

DO, 4. Juni 2020, 19 Uhr

Eine Veranstaltung der Körper-Stiftung

Treffpunkt: Veranstaltungsraum *

Künstlergespräch mit Susan Philipsz

Moderiert von Brigitte Kölle

In englischer Sprache

DO, 11. Juni 2020, 19 Uhr

Treffpunkt Lichthof *

Familienzeit: Philosophieren über Traurigkeit

Mit den Kinderphilosophinnen Dr. Kristina Calvert

und Mona Harry

Weinen die Wolken, wenn es regnet? Wie geht es

der Welt ohne mich? Gibt es im Himmel Sahneeis?

Existenzielle Fragen beschäftigen Kinder genauso wie

Erwachsene. Das Sprechen darüber fällt ihnen aber oft

noch leichter. Vor der Kunst kommen alle gemeinsam

ins Gespräch.

SA 29. Februar 2020 11 – 12:30 Uhr

SA 21. März 2020 11 – 12:30 Uhr

SA 18. April 2020 11 – 12:30 Uhr

Teilnahme 1 € pro Person zzgl. Eintritt für Erwachsene.

Geeignet für Kinder ab 5 Jahren und ihre Familie,

auf 20 Personen begrenzt.

