

N O M I N E E S

Bewerber*innen für das Arbeitsstipendium für Bildende Kunst der Freien und Hansestadt Hamburg 2022 |

Hamburg Grants for Contemporary Art 2022

zu Gast im | *hosted by* Kunsthaus Hamburg

Florian Braunlich, Florian Deeg, Asana Fujikawa, Steffen Goldkamp,
Willy Hans, Hien Hoang, Stephanie Rachel Jacobs, Jil Lahr,
Clara Lena Langenbach, Jessica Leinen, Lulu MacDonald, Julia Malgut,
Gulzat Matisakova, Anna Mieves, Mitko Mitkov, Matthew Muir,
Leo Rottmann, Mika Sperling, Gesa Troch, Seda Yildiz, Miriam Zaidl,
Laura Sophia Ziegler

Florian Bräunlich

Safe Crash, 2020 – 2021

Porzellan, Holzpodest, Lack, Schlagzeug-Becken, Beckenständer, Standtrommel, Scheinwerfer
Installation mit einer Performance von Sven-Åke Johansson



Foto: Hayo Heye



Foto: Claudia Hoehne

Für seine Performance hat sich der Künstler **FLORIAN BRÄUNLICH** (1989, Erfurt) mit dem schwedischen Musikperformer Sven-Åke Johansson zusammengetan, der sich in seinem kompositorischen Werk dem Klang der Dinge widmet. Ob Telefonbücher, Gurken, Feuerlöscher oder Traktoren – alles klingt, alles birgt konstruktivistisches Potential in sich. Dabei ist Johansson nicht nur allein das Akustische wichtig, sondern auch der visuelle Teil der Performance. Auch Bräunlich geht es in *Safe Crash*, 2020 – 21 um eine Verquickung von Wahrnehmungserfahrungen. So beginnt seine Performance bereits bevor der erste Ton „gespielt wird“, nämlich schon, wenn Johansson das Podest betritt, sich die Porzellan-Trommelstöcke aus den bereitgestellten Behältern nimmt, sich zu dem Schlagzeug begibt – die Schritte, das Klackern, die Geräusche aus dem Publikum. Vor allem sind es aber die Sounds der zerberstenden und nach allen Seiten fliegenden Sticks und ihrer Partikel, die das Klangerlebnis ausmachen. Das leise, kaum hörbare Zerbröseln, das geräuschvolle Zerschlagen, das Klängen von Stückchen in den umgedrehten Becken, das dumpfe Geräusch beim Auftreffen der Sticks auf dem Bühnenelement, das plötzlich selbst zum Klangkörper wird. Es geht Bräunlich um die Herausarbeitung aller Aspekte materieller Klanglichkeit, auch das „Nicht-Klingen“, aber vor allem um das Zusammenspiel von Bildhauerei und Sound, das Überführen von Materie und Klang. So wurden die Sticks in unterschiedlichen Temperaturen gebrannt. Die niedrig gebrannten klingen dumpfer – die hoch gebrannten geben einen helleren Ton von sich, zerbrechen dafür weniger schnell. Andere wiederum sind gar nicht gebrannt, sondern nur getrocknet. Sie zerfallen leicht zu Pulver. Was am Ende übrig bleibt, ist eine versprengte Skulptur, der alle Töne als imaginiertes Klang immanent sind.

Florian Deeg

Fußboden, 2021

Rauminstallation: Gebrauchtes Laminat, Buche, Schiffsboden, Dreistab

Automat, 2021

Interaktive 3D Animation | Lampenständer, Tablet, AI basierte Software

Fernseher, 2021

Ölfarbe auf Leinwand

Kontakte, 2021

Endlosanimation kollidierender Namen, Display, Einplatinencomputer, Wandhalterung, alle Namen aus dem Telefonbuch von Deutschland im Herbst 2016



Fotos: Hayo Heye

Ausgehend von der Frage nach der Beziehung des Publikums zu einem Werk und seiner Affinität für technische Prozesse hat **FLORIAN DEEG** (*1990, Tübingen) über Jahre sein installatives Werk weiterentwickelt, welches Rezipient*innen in einem von ihm determinierten Setting zum Teil seiner Arbeit werden lässt. Technische Werkzeuge, Geräte und die erforderliche Software werden spezifisch dahingehend entwickelt. Aus einem an der Fassade der Hochschule montierten Lautsprecher ertönt ein fragendes „Hallo?“. Passanten bleiben stehen und blicken sich suchend nach dem Adressanten um. Die Stimmen gehören zu zufällig angewählten Telefonanschlüssen. Für Deeg sind Menschen und ihr Verhalten eine wichtige Komponente seiner Arbeit. Offen und spielerisch tritt er mit seinem Publikum in einen Dialog, macht Kommunikationsangebote oder fordert zur Teilnahme auf. Dabei lässt er bestimmte Erwartungen ins Leere laufen, stößt moralische Fragen an und richtet den Blick auf Konsum und Aufmerksamkeitsökonomien. Sein *Automat*, 2021 ist eine interaktive 3D-Animation, die auf einem Tablet abläuft. Dieses ist mit dem Ständer einer Stehlampe verbunden. Auf dem Bildschirm erblickt man die Abfüllstation eines Kaffeeautomaten. Dann erscheint der Becher, Kaffee wird eingefüllt. Eine KI-Software erfasst die Farbe der Kleidung und passt die Becherfarbe entsprechend an. Was hier auf die Spitze getrieben wird, beeinflusst uns inzwischen tagtäglich: Ein über Bildschirme angebotenes, auf den persönlichen Geschmack ausgerichtetes Konsum- und Unterhaltungsüberangebot. Unsichtbar bleiben die geheimen, millionenfach durchgeführten Rechenschritte einer Künstlichen Intelligenz.

Asana Fujikawa

Eine Installation aus drei kleinen Geschichten (*Apothekerin*, 2014 – 2021, *Metamorphose – Waldmenschen*, 2016 – 2021, *Schriftstellerin*, 2021), 2021

Keramik, Radierung auf Papier; Architektur: Florian Stirnemann (raumlabor berlin) für die Ausstellung im George Kolbe Museum, Berlin 2019



Foto: Hayo Heye

Unwirkliche Welten und darin: hybride Wesen, halb Mensch, halb Wald. Die märchenhaften Geschichten, denen **ASANA FUJIKAWAS** (*1981, Tokio) Tonfiguren entstammen, hat die Künstlerin selbst verfasst. Inspiriert haben sie sowohl die griechischen Sagen als auch japanischen Shintō-Mythen. Aberglaube, Religion, Angst, Begehren, Transformation spielen eine Rolle – vor allem im Hinblick auf den Einfluss des Waldes oder der Natur auf den Menschen. Als eher bedrohlich und expansiv erobern Pflanzen und Bäume in den Geschichten *Metamorphose*, 2016 – 2021 und *Apothekerin*, 2014 – 2021 den menschlichen Körper, so als wollten sie sich zurückholen, was eigentlich in ihre Sphäre gehöre. Fujikawas Œuvre setzt sich zusammen aus Text, Keramiken und Zeichnungen bzw. Radierungen – dabei fügen sich alle Komponenten, ohne feste Chronologie, organisch ineinander. So entspinnt sich der Text manchmal erst im Verlauf der gestalterischen Arbeit. Es handelt sich weder um abgeschlossene Geschichten, noch stehen die Erzählungen für sich – alles entstammt einem zusammenhängenden Kosmos; gleiche Orte und Figuren wie Waldmenschen oder Seelenbehälter tauchen immer wieder auf. Die Widersprüche menschlicher Existenz in all ihren Stadien, das Wachsen und Vergehen spiegelt sich auch im Umgang Fujikawas mit ihrem bevorzugten Material, Ton, wider. Fein herausgearbeitete und farblich ausdifferenzierte Elemente treffen kontrastierend auf roh belassene, rissig oder löchrige Formen. Dem Schönen und dem Abgründigen – beidem lässt die Künstlerin gleichberechtigt Raum.

Steffen Goldkamp

Nach zwei Stunden waren zehn Minuten vergangen, 2019

35mm Print, 18:22 min., Loop



Foto: Hayo Heye

An den Knöcheln fallen aufgeplatzte Stellen auf. Hände puhlen den Rand eines Plastikdeckels von einer Colaflasche. Später sieht man ihn darauf herumkauen. Schlafen, Warten, Langeweile, ab und zu Telefonate nach draußen. Draußen, das heißt: die normale Welt, drinnen: das Gefängnis. Der Film *Nach zwei Stunden waren zehn Minuten vergangen, 2019* zeigt Insassen des Jugendknasts auf der Hamburger Elbinsel Hahnöfersand. Zeit – das bekommt man auch als Zuschauer*in deutlich zu spüren – fühlt sich hier langsamer an. Straffällig gewordene Körper werden verwahrt, verharren in einer Art Standby. Atmen, Gehen, Sitzen, Liegen – ansonsten passiert nichts. Die Räume sind klein, Privatheit gibt es nicht. Geschenke werden von Vollzugsbeamten geöffnet und notdürftig wieder zusammengeklebt. Gänge werden gewischt. Eine entflohene Schildkröte wuchtet sich mühevoll über eine Türschwelle. Die Gesichter der jungen Männer durfte STEFFEN GOLDKAMP (*1988, Damme) nicht filmen. Ästhetisch tut dies keinen Abbruch – im Gegenteil, es verleiht den Bildern eine ganz besonders intime Aura. Ausschnitte, Teil-Gesichter und Körper im Halbdunkel oder von hinten zeigen den Menschen als fragmentiertes Subjekt, das physisch zwar anwesend, jedoch losgelöst von individueller Persönlichkeit ist. Ein seltsames Zwitterwesen aus Prä- und Absenz. Auch die Präsentationsform der Arbeit im Kunsthaus Hamburg verweist auf den Aspekt von (gefühlter) Zeit innerhalb eines repressiven Systems. Als analoger Print auf 35mm wird der Filmstreifen auf verschlungenen Wegen immer wieder zurück in den Projektor geleitet, wodurch er langsam zerkratzt. Die Jugendlichen – viele von Ihnen werden kurz nach der Haftentlassung erneut straffällig – werden hier also buchstäblich durch einen Apparat „geprägt“, permanent und immer wieder aufs Neue.

Willy Hans

Was wahrscheinlich passiert wäre, wäre ich nicht zuhause geblieben, 2020

16mm HD-Video, Farbe, 4:3, Stereo, 21 min.

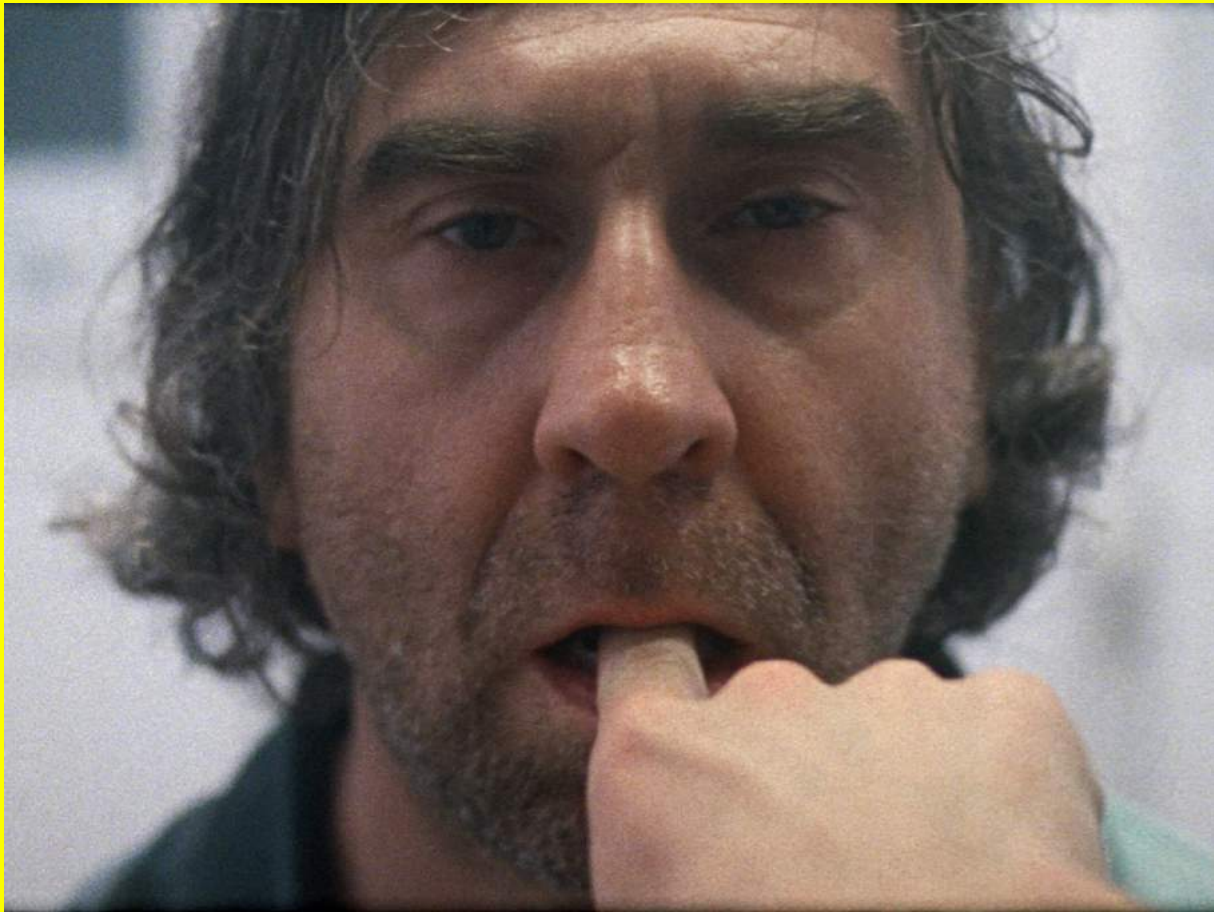


Foto: Willy Hans, *Was wahrscheinlich passiert wäre, wäre ich nicht zuhause geblieben*, 2020, Videostill

Gleich zu Beginn von *Was wahrscheinlich passiert wäre, wäre ich nicht zuhause geblieben*, 2021, demoliert eine Gruppe Männer vor einem Haus einen Kleinwagen. Parallel entspinnt sich im Innenraum ein zivilisierteres Miteinander. So scheint es jedenfalls. Eine Gruppe junger bis mittelalter, akademisch gebildeter Menschen hat sich in einem Wohnzimmer zusammengefunden. Anne forscht zu antiviralen Wirkstoffen. Judith und Peter heiraten, aber nicht alle der Anwesenden sind eingeladen. Die Verwahrlosung von Baltimore ist ein Skandal. Man arbeitet an einem Film über die generative Weitervererbung von Schuld. Diskussionsangebote gibt es genug und doch versickern viele davon im Nichts. Stattdessen – peinliches Schweigen, auf Hände gestützte Köpfe, unsichere Blicke. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass sich die Protagonist*innen hier nicht wirklich mögen. Gehässigkeiten und Lästereien machen die Konversation unangenehm. Klaustrophobisch enge Bildausschnitte betonen die Vereinzelung der Subjekte und ihre Losgelöstheit von der Gruppe. Dazwischen hat **WILLY HANS** (*1982, Freiburg) jedoch Anker der Hoffnung verpflanzt: Ein Sessel als „Safe Space“, eine Zimmerpflanze als formales Gegengewicht zum Agieren der Figuren. In nahezu stillstehenden Tableaux werden Dinge im Raum für einige Sekunden eingefangen, während eine Frauenstimme beruhigend stärkende Worte flüstert. ASMR für die Seele. Am Ende tanzen alle in einem Wohnzimmer, von dem man nicht weiß, ob es von Zigaretten, dem langsam anbrennenden Essen in der Küche oder dem in Brand gesteckten Auto so verqualmt ist.

Hien Hoang

Asia Bistro – Made in Rice, 2021

Mixed-Media Installation

Fotografien, 3 Kanal Performance Video, 19 min.



Foto: Hayo Heye

Alles begann mit einer Speisekarte aus einem kleinen Asia-Bistro in Berlin. HIEN HOANG (*1990, Quang Ninh/Vietnam) war verblüfft über die Vielzahl der Gerichte, die aus Thailand, China und Vietnam stammten. Dies war der Auslöser, über Klischees der Deutschen gegenüber asiatischen Kulturen nachzudenken und künstlerisch dazu zu forschen. Hoang experimentiert mit Arrangement, Inszenierung und Installation – und fügt durch die Neukontextualisierung alltäglicher Gegenstände und Gewohnheiten Bedeutungsebenen hinzu. Die Auseinandersetzung mit den fremden Blicken auf Asien verändert auch die Wahrnehmung der eigenen Identität. Seit 2018 arbeitet Hoang an ihrer Werkreihe *Asia Bistro*, welche fotografische Arbeiten, Performance und Video verbindet und je nach Ort in andere Installationszusammenhänge gebracht werden kann. Oft sind als typisch asiatisch gelabelte Speisen Teil ihres Werks. Ob Nudeln, roher Lachs, Tofu und Kokosnussmilch – denn nichts ist so sehr mit Identität und Heimat verknüpft, wie bestimmte lokale Gerichte und Zutaten. Prall, glänzend und saftig – einfach sinnlich – werden sie oftmals in Kombination mit samtigen oder schillernden Stoffen, gemusterten Vasen und anderen spannend texturierten Requisiten inszeniert. Im Zentrum steht jedoch der Körper. Er wird mit eingeweichem Reisapapier bedeckt, er wandelt auf gekochten Nudeln – wie in ihrem multimedialen Performanceprojekt *Made in Reis*, 2021, mit dem sie visuell und performativ den Ursachen der Ressentiments gegenüber Asiat*innen auf den Grund gehen möchte.

Stephanie Racel Jacobs

Kings and Clowns Share the Same Horoscope, 2021
Glasierte Fliesen, Öl, Gouache auf gefundenem Holz

Who's Afraid of the Spirit with Blues for Bones, 2020
Glasierte Fliesen, gefundenes Holz im Stahlrahmen

Soft Hug in Dark Woods, 2021
Wasserfarbe, Acryl, Pastellfarbe auf Leinwand

Marginal Oddities During Fire Season, 2021
Glasierte Fliesen

A Free Bearing, 2020
Öl und Acryl auf Leinwand



Foto: Hayo Heye

STEPHANIE RACHEL JACOBS (*1988, Ontario/Kanada) erzählt uns in ihren Bildern von rätselhaften Nachtwelten, Giftpflanzen und Körpern in Not. Zugang hierzu eröffnet sie uns durch ihre Malereien auf Leinwand oder auf Keramiken. Sie untersucht die Wirkmacht des Symbolismus und dessen Effekt auf die Rezeption der Betrachtenden. Zunächst nähert sie sich ihren Fragen auf theoretischer Ebene an. So beeinflussen kulturwissenschaftliche und anthroposophische Texte, wie Anna Tsing's *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, Rabelais und seine Welt von Mikhail Bakhtin oder Silvia Federicis *Caliban und die Hexe*, aber auch Werke und Motive aus Popkultur und Kunst Jacobs Œuvre. Auch die Renaissancemaler Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel zeigen sich bei der Künstlerin. Inhaltlich nimmt sie Bezug auf feministische und ökologische Diskurse. Jacobs, die selbst 10 Jahre als Baumpflanzerin arbeitete, u.a. in ihrer kanadischen Heimat, sind Fragen zum Umgang des Menschen mit der Natur elementar. Wie schreibt sich Kapitalismus in die Natur und somit auch in unsere Körper ein? Welche Spuren hinterlassen wir, wenn unsere Zivilisation endet? Ihre Keramikarbeit *Marginal Oddities during Fire Season*, 2021, steht unter dem Einfluss der katastrophalen Waldbrände in Nordamerika, die sie vor Ort erlebte. Flammen züngeln auf der linken Seite des Objekts empor, während sich ein Fossil am unteren Rand klar vom gelben Untergrund abhebt. Weiter oben, ein Löwenzahnpflanze mit zwei Blütenköpfen. Eine seltsame Anomalie, die als Stör-Reiz mit unserer Vorstellungswelt kollidiert.

Jil Lahr

Originalgetreue Wiedergabe einer Vorlage, 2021

Folie auf Leuchtkasten

Zwischenstand oder: Kabuff, 2021

Diverse Materialien

Nachdenklicher Stein auf Bank, 2021

Bank, Leinwand, Keramik, Becher

In another dimension, 2020

Öl und Acryl auf Leinwand



Fotos: Hayo Heye

Aus sieben Wunderlampen aus Keramik blubbert Nebel in den Ausstellungsraum. Sie scheinen zu schweben, befinden sich aber auf rollenden Sockeln. "Glück kommt zurück, wir sind noch nicht am Ziel" ist auf einer der Lampen zu lesen. In ihrer Ausstellung *Cymbalum Mundi*, Galerie Oel-Früh, tauchen die Gefäße erneut auf: Diesmal in Acryl- und Öl gemalt, wie in *Palotin*, 2020 oder *Tatane*, 2020. **JIL LAHRS** (*1991, Luxemburg) Interesse an Pataphysik und Übernatürlichem aber auch am Phänomen des Sammelns hat sie zu diesen Formen geführt. Als Raum-im-Raum dient das Gefäß dazu einen bestimmten Inhalt zu halten und zu bewahren – im Fall der Wunderlampen sind das Wünsche, Hoffnungen und Sehnsüchte. Inspiriert dazu hat Lahr das Buch *Vom Sammeln* von Manfred Sommer, worin er festhält: „In Flaschen ließen sich sogar Geister sammeln. Wenn man nur wüsste, wie man sie hineinbekäme“. Für ihre Bachelorarbeit 2017 stellte sie ein riesiges Regal aus, auf dem alle angesammelten Objekte aus ihrem Atelier in einer Art Wunderkammer präsentiert werden. Darunter allerlei Plüsch- und Plastikspielzeug, Skurriles und Banales. Temporäre Begleiter eines spezifischen Lebensabschnitts. Ganz im Sinne des absurdistischen Denkkonzepts Alfred Jarrys sind eben alle Dinge von gleichem Wert – alltägliche Relikte in Form von Zivilisationsmüll genauso, wie gefundene Muscheln und Pfirsichkerne. Oder auch Zigaretten, denen Lahr vielfach und auf humorvolle Weise Platz in ihrem Werk einräumt, sei es in ihrer *Aschenbecherskulptur*, 2016 oder in der Malerei *Entropy of an Ashtray*, 2017. Für die Künstlerin stellen sie Überbleibsel eines Moments dar, den es zu konservieren gilt.

Clara Lena Langenbach

Made-To-Measure, 2018 – 2021

Stumme Diener, diverse Stoffe



Foto: Hayo Heye

In ihren aus Objekten bestehenden Installationen beschäftigt sich CLARA LENA LANGENBACH (*1987, Hamburg) mit Transformationsprozessen, die mit Zweifeln an dualistischen Entitäten einhergehen. Aluflachprofile drehen sich an der Decke hängend im Raum. Die sonst so ordentlich parallel angeordneten Bahnen der Konstruktion werden durch zwei „Ausreißer“ gestört. Sie tanzen förmlich aus der Reihe. In dynamischen Kurven gebogen und viel länger als ihre „Kollegen“, scheinen sie sich nicht dem Diktat der Gleichförmigkeit beugen zu wollen. *Of fence*, ein Wortspiel aus „Verstoß“ und „Zaun“, heißt passenderweise ihre Arbeit, die 2019 im Kunsthaus Hamburg ausgestellt war. Auch die aktuell versammelten Werke, allesamt *Made-to-Measure*, 2018 – 2021 sind gekommen, um zu bleiben und zu irritieren. Hinter der Bezeichnung „Stumme Diener“ oder auch „Herrendiener“ verbergen sich Konstruktionen aus Holz oder Metall, zumeist in Hotels zu finden, die Hemden oder Anzüge von Geschäftsmännern knitterfrei halten sollen. Sie sind am Ende nichts anderes als Körper, hergestellt, um menschliche Kleidung für kurze Zeit tragen zu dürfen. Langenbach gibt ihnen nun ihre Würde zurück, indem sie sie je nach individueller Beschaffenheit in maßgeschneiderter Kleidung präsentiert. Übersetzungsfragen werden evoziert, die um Mode, Konfektionsgrößen aber auch die Verfügbarkeit von Kleidung kreisen. Etwa: Wenn Kleider nicht passen, sind dann die Kleider falsch? Oder die Körper? Wer hat überhaupt Kleidung – und wer nicht? Auch die Tatsache, dass die Römer griechische Bronzeskulpturen aus Marmor nachbauten, was aufgrund der Materialeigenschaften nicht optimal gelang – floss als Beobachtung in die Arbeit mit ein.

Jessica Leinen

PALAZZO GREZZO, 2020

Porzellan teilweise glasiert, Sanitär-Gummimuffen, Bauschaum, Motoren und Glühbirnen



Foto: Hayo Heye

Auf einem Raster sind dunkle und helle Rohre angeordnet. Sie sind aus Porzellan gefertigt. Manche führen u-förmig vom Boden kommend in den Boden zurück, andere, teilweise ineinandergesteckt, enden in vertikaler Ausrichtung im Nichts. Dazwischen Bauschaumwolken auf Rohren an der Wand hängend. Manche von ihnen drehen sich kaum merklich. Palazzo Grezzo, 2020 hat JESSICA LEINEN (*1987, Berlin) diese Installation genannt, eine Bezeichnung, die sie in einer italienischen Immobilienanzeige fand. Ein Grundstückbesitzer pries darin seinen „rohen Palast“ an, ein großräumiges Areal mit stattlicher Bauruine. Im Titel ist das Sehnsuchts-potenzial schon angelegt, mit der die Künstlerin spielt: der Traum einer Möglichkeit, einer immer währenden sichtbaren Präsenz. Für Leinen steht diese Arbeit für gerade noch Erinnerung, fast schon Vergessenes und eben noch Gewusstes. Ihr sich in der Auflösung befindlicher Palast ist die Visualisierung eines Gedankengebäudes, in welchem manche Informationen klar und deutlich greifbar, andere kaum oder nicht mehr zu fassen sind. Sogenannte Eselsbrücken können dabei helfen Wissenswertes festzuhalten. Auf den Rohren sind mittels Unterglasurstiften kleine Zeichnungen aufgetragen worden. Eine Schlange, Kringellinien, ein gebogener Schwanenhals – Merkformeln als verzweifelter Versuch Wissen zu konservieren. Strategien dazu kamen auch von Mnemotechnikern wie Giordano Bruno und Robert Fludd, die entsprechende Ordnungssysteme erdachten. Der Gelehrte Giulio Camillo ließ solche „Gedächtnistheater“ sogar tatsächlich bauen. Auch Leinens Installation ist der Versuch, dem Gedächtnis eine architektonische Form zu geben. Es beschreibt ein zwischen Erkenntnis und Vergessen mäanderndes Dazwischen aus Inseln klaren Bewusstseins, Denkfehlern, Beurteilungen und vermeintlichen Gewissheiten.

Lulu MacDonald

The Marrow Of My Bones, 2021

Geschirr, Metall

Base, Body, Dressing and Garnish, 2021

Metall, Tadelakt



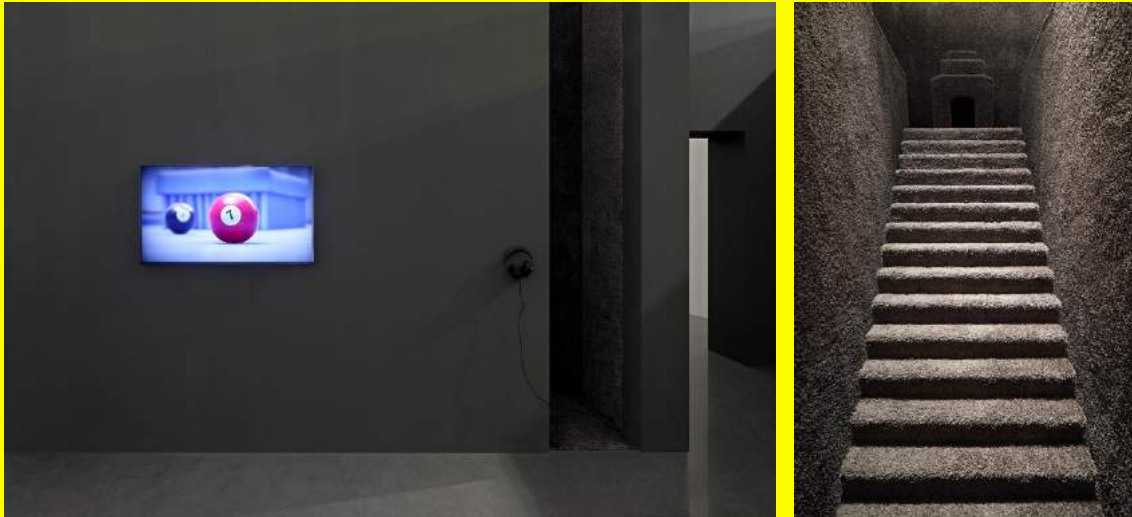
Foto: Hayo Heye

LULU MACDONALD (*1991, Norwich/England) beleuchtet in ihren Arbeiten die toxische Beziehung zwischen Mensch und Natur. Formal ist sie an Übergängen interessiert, wie etwa an dem Zwischenstadium vom zweidimensionalen Bild zur dritten Dimension der Skulptur. Die Welt, die Dinge um uns herum sprechen mit uns – und wir – müssten einfach nur zuhören. MacDonald wuchs auf der Kanalinsel Jersey auf und war schon immer Teil einer reizvollen Naturlandschaft, welche ihr künstlerisches Werk nachhaltig prägt. Im Kunsthaus Hamburg zeigt sie eine Art „Gemüsebaum“, *The Marrow of my Bones*, 2021 der als wurmartige Kreatur aus der Wand in den Ausstellungsraum hineinkriecht. Er besteht in Gänze aus gesammelten Tassen, Schalen und Tellern in Form von Gemüsesorten, u.a. Salatblättern, Maiskolben oder Tomaten. Ihre Sammlung begann sie im Alter von 15 Jahren, als ihr das spezielle Geschirr überall in Jersey und später in ganz Europa auffiel. Es wurde in den 1970er Jahren von Landarbeitern aus Madeira auf die Insel gebracht. MacDonald faszinierte die Tatsache, dass die Erntehelfer sich Teller von eben jenem Gemüse auf den Tisch stellten, welches sie den ganzen Tag über aus der Erde gezogen hatten und die gleichzeitig als nostalgische Artefakte mit deren Heimat verknüpft waren. Es sind Widersprüche wie diese, die für die Künstlerin im Zentrum eines sich ewig drehenden Strudels multipler Krisen rotieren. Sie fände es wichtig, dass die Menschen nicht einfach nur am Rand stehen, als stille Beobachter*innen, sondern wirklich Teil der natürlichen Welt werden, um mit ihr eine gesunde, liebevolle Verbindung einzugehen.

Julia Malgut

Pool of Tears - Every Tear from Every Eye Becomes a Babe in Eternity II, 2021
Mixed Media Installation (Ausschnitt)

Pool of Tears - Every Tear from Every Eye Becomes a Babe in Eternity I, 2021
Animation | 2:09 min.



Fotos: Hayo Heye

JULIA MALGUT (*1985, Halle a. d. Saale) entwickelt begehbare Räume, die sie Besucher*innen häufig vereinzelt zugänglich macht und die nur in einem zeitlich begrenzten Rahmen existieren. Oftmals eng und verwinkelt hat das Individuum Mühe sich durch die klaustrophobische Architektur mit ihren Gängen und Schleusen zu manövrieren. Die Beschränktheit des Körpers lässt einen die Dimensionen nicht in Gänze erfassen, nicht alle Winkel sind zu erfühlen oder mit dem Blick erkundbar. Spuren geben hin und wieder Rückschlüsse auf Aktionen oder Bewegungen einer menschlichen Existenz. Uneindeutig bleibt mitunter, ob aus einer Luke oder Öffnung etwas oder jemand hereinkommen könnte. Sind andere Personen anwesend, handelt es sich um Performer, die, wie in *Alea II*, 2015 und *Alea III*, 2016, als Barman bzw. Tischnachbarn durch ihre bloße Anwesenheit Handlungsangebote in Aussicht stellen, oder, wie in der Masterarbeit *Out of Range*, 2019 als Hände, die in den Raum hineinragend agieren und in einer Endlosschleife gefangen bleiben. In der von Foucault beschriebenen Gefängnisarchitektur bewirkt ein rundumblickendes Zentralauge eine totale Überwachung. Da der Gefangene um die Beobachtung weiß, beginnt er sich permanent selbst zu kontrollieren. Malgut interessieren gesellschaftliche Hierarchiestrukturen, das Habituelle und Fragen nach einem phänomenologischen Erleben. Wie disziplinieren uns Räume und wie determinieren wir sie? Malguts Interesse gilt hierbei dem „gelebten“ Raum; ihre Installationen beschäftigen sich mit unserer elementaren Beziehung zu kulturell geprägten sozialen Räumen und deren symbolischem Charakter. Thematiken, die auch ihrer Arbeit *Pool of Tears – Every Tear from Every Eye Becomes a Babe in Eternity*, 2021 zugrunde liegen. Die im Kunsthause Hamburg gezeigte Arbeit stellt hierbei einen Ausschnitt dieser raumgreifenden Mixed Media Installation dar.

Gulzat Matisakova

My mother's wound, 2021

HD Video, 9 Min.



Foto: Hayo Heye

Frauen, Töchter und ihre gemeinsamen Traumata sind ein wiederkehrendes Thema in den Filmprojekten der kirgisischen Filmemacherin GULZAT MATISKOVA (*1989, Osh/Kirgisistan). *Bizim Hikaye Unsere Geschichte*, 2020, gefördert über das Stipendiat*innenprogramm für geflüchtete Kunstschaffende und Künstler*innen im Exil (INTRO), ist eine Dokumentation über türkische Frauen und ihre traumatischen Migrationserfahrungen. Eine von ihnen ist Zeynep Esen, die ihre sechs Kinder zurücklassen muss. Als sogenannte Gastarbeiterin plant sie nur einige Jahre in Deutschland zu bleiben. Während dieser Zeit stirbt ihr geliebter Sohn Hasan in der Türkei bei einem Busunglück. Die zweite Geschichte der Dokumentation wird aus der Perspektive eines zurückgelassenen Mädchens erzählt, das nach Jahren der Trennung endlich zu ihren Eltern nach Hamburg kommen darf. Ergänzt werden die Geschichten durch Animationen, manchmal durch performative Elemente, Musik und Tanz. Die Filmemacherin interessiert sich vor allem für weibliche Perspektiven auf das Leben, ihre alltäglichen Kämpfe, Vorstellungen und Hoffnungen. Ihre Arbeiten sind politisch, denn „jede Kunst ist politisch“, sagt sie. In *Poem by Sidar Kurt*, 2020 wiederum kommt der in Hamburg lebende Dichter Sidar Kurt zu Wort. Matisakova begleitet ihn durch seine Wohnung, aus dem Off hört man ihn ein Gedicht vortragen, während er aufsteht, sich anzieht, seine Unterlagen für die Ausländerbehörde auf Vollständigkeit prüft und schließlich die Wohnung verlässt. Die Stimme, zunächst noch ruhig, wird immer lauter und erregter. Der Text ist eine Anklage auf den erniedrigenden Umgang deutscher Behörden mit ihm als Migrant. Im Kunsthaus Hamburg zeigt Matisakova eine autobiografische Dokufiktion, die sich diesmal mit ihren persönlichen Erfahrungen als Kind einer depressiven Mutter beschäftigt.

Anna Mieves

see the boys as they walk on by, 2018/21

Lackierte Lkw-Spoiler

Spoiler, 2019

Publikation



Foto: Hayo Heye

ANNA MIEVES (*1982, Hamburg) arbeitet großformatig und raumbezogen. Mit Materialien wie Gips, Holz, Seife, Kunststoff und Textilien erstellt sie erfahrbare Körper im Raum. Mal konvex, mal konkav – mal Innen mal Außen – mal Teil, mal Ganzes – hinterfragen ihre komponierten Arrangements Ordnungen und Systeme. Betrachter*innen finden sich in Erzählungen wieder, die zeitlich uneindeutig zwischen Gewesenem und noch nicht Vollendetem pausieren. Wie Spuren eines Ereignisses präsentieren sich fragmenthafte, skulpturale Körper zugleich als Positiv- wie Negativformen, Form und Abformung. Die Referenten sind oftmals nicht mehr zu erkennen – es ist ein in Zeitschleifen trudelndes Spiel mit Präsenz und Abwesenheit.

Für ihre Arbeit *see the boys as they walk on by*, 2018/21 hat Mieves LKW-Spoiler von Schrottplätzen gesammelt und sie in matten Flieder, Blau- und Rottönen lackiert. An der Wand lehnd und am Boden liegend wölben sich die Flächen zu raumgreifenden Hohlformen. Ursprünglich übernehmen sie, oberhalb und seitlich der Fahrerkabine angebracht, die Funktion eines Luftabweisers oder Luftablenkers und stellen eine Brücke zwischen Fahrerkabine und Frachtraum dar. Behausung, Größen im Verhältnis, Normierungen, Körper in Bewegung, Physikalität – Die Betrachtung der Werke öffnet weite Assoziationsräume.

Mitko Mitkov

Exits, 2021

Multiplex, Linoleum, Siebdruck



Foto: Hayo Heye

In gemeinsamen Kollaborationen forscht MITKO MITKOV (*1989, Ruse/Bulgarien) zur Fluidität sozialer Räume. Er agiert dabei immer aus anderen Professionen heraus, als Hausmeister, Herausgeber oder Kurator. Seine Hausmeisterei Cage & Cave (mit Sebastian Reuss) ist ein Beratungsunternehmen „für verlorene Seelen“, das Begegnungen mit künstlerisch arbeitenden Akteur*innen ermöglicht und performativ begleitet. Auch sein Bad Boy Jesus City Swimmers Club, seit 2020 entstand aus der Idee eines Kunstwerks als soziale Struktur heraus. Mit der Aktivität des Schwimmens hat diese Vereinigung, die auch Nichtschwimmer aufnimmt, weniger zu tun, eher spielt sie metaphorisch mit dem Gedanken des Fließens und Sich-Treiben-Lassens. Im Abyssal, dem physischen Sitz des Schwimmclubs, der Bar des Kunstvereins Harburger Bahnhof, fanden von Mai 2020 bis Januar 2021 in Kooperation mit Künstler*innen Raumbespielungen und Audio-Programme statt. Mitkovs künstlerische Praxis, seine Performances und Experimente sind immer etwas absurd, spielen mit Humor und Melancholie, nutzen immer die gemeinschaftliche Energie vieler kreativer Köpfe. Wo Menschen zusammenkommen, da braucht man viele Stühle. Die im Kunsthaus Hamburg präsentierte Arbeit *Exits, 2021* besteht aus fünf einfachen Sitzgelegenheiten mit variierender Höhe, die nach dem Entwurf eines Nachkriegsklassikers (Ulmer Hocker) gebaut sind. Sie verkörpern die skalierte urbane Skyline einer ungewissen Zukunft. Die im Siebdruckverfahren applizierten Zeichnungen und Texte darauf verweisen auf die Welt des magischen Realismus, der die Verschmelzung von realer Wirklichkeit mit der Magie von Träumen und Halluzinationen beschrieb.

Matthew Muir

Frog Mountain, 2021

Duschkabine, diverse Baumaterialien, UV Print



Foto: Hayo Heye

Im Zentrum der skulpturalen Arbeit von **MATTHEW MUIR** (*1989, Knysna/Südafrika) steht die Fotografie und ihr Potential für Wahrheit. Technisch produzierte Bilder, ob bewegt oder unbewegt, galten lange als objektivste Form der Abbildung. Im Zeitalter der Digitalität jedoch wich ihr Nimbus des Echten und Wahren eines unbehaglichen Misstrauens. Denn selbst Bewegtbilder können heutzutage durch programmierte *Deepfakes* manipuliert werden. Muirs Arbeit bewegt sich in jenem Raum zwischen Echtheit und Fake. Dazu produziert er eigene „falsche Bilder“ mit denen er die Betrachtenden auf falsche Fährten lockt. Geschickt verwendet er tatsächliche, aus der realen Welt stammende Dinge, wie u.a. Autotüren und Autofolie, um mit einem gewohnten Referenten zunächst Anknüpfungspunkte für die Suche nach der Wahrheit zu liefern. Doch angesichts von Fake News, veränderter Bilder in den Sozialen Medien, alternativer Fakten, ist zu fragen: Gibt es das Reale überhaupt? Der Titel seiner Masterarbeit an der HFBK, *Desert of the Real*, 2021, verweist auf Baudrillard, der die Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen überall – im Golfkrieg, bei den Terroranschlägen von 9/11 oder im Disneyland – manifestiert sah. Letzteres würde nur als Imaginäres dargestellt werden, um den Anschein zu erwecken, alles Übrige sei echt. Dabei gäbe es das Reale als Referenz längst nicht mehr. Im Kunsthaus Hamburg ist eine Duschkabine aufgebaut, die mit dem Bild eines Frosches bedruckt ist. Der Titel *Frog Mountain*, 2021, könnte die Überschrift eines Zeitungsartikels oder einer Kurzgeschichte sein. Was steckt dahinter? Ist die Dusche echt oder nachgebaut? Ist der Frosch ein Frosch oder doch eine Kröte? Der Kopf fängt an nach bekannten Mustern möglicher Wahrheiten zu suchen und findet doch keine Antworten – ein Symptom unserer Zeit.

Leo Rottmann

Wenn ihr uns das später erst erklären wollt, dann wissen wir das schon, 2020

22:52 min.



Foto: Hayo Heye

Fein säuberlich pinselt eine der Protagonist*innen die Linse der Kamera frei, dann wird es lauter. **LEO ROTTMANN** (*1989, Wertheim) erzählt in ihrem Film *Wenn ihr uns das später erst erklären wollt, dann wissen wir das schon*, 2020 von zwei Gruppen – einer Gruppe von Kindern (überwiegend Mädchen) und einer Gruppe junger Frauen – die in wandelnden Konstellationen den urbanen Raum durchwandern, erkunden, bespielen. Begegnen tun sie sich dabei nie. Sie bewegen sich mit einer Mischung aus Selbstbewusstsein und Neugierde. Geschichten entspinnen sich und enden abrupt. Die gesprochenen Dialoge bleiben ausschnitthaft und dadurch offen. Manchmal sprechen die Darsteller*innen einen festgelegten Text, manchmal sprechen sie frei – die Grenzen von Dokumentarischem und Inszeniertem verschwimmen und werden im Verlauf des Films immer weniger wichtig. Im Zeitraum von über einem Jahr hat Rottmann in Kooperation mit den Protagonist*innen kontinuierlich an den Konversationen gefeilt. Aus genauen Beobachtungen des Umgangs mit Sprache und aus einer prozesshaften Arbeitsweise entstand dabei ein Film in welchem sich die Konstruiertheit der Dialoge und Szenen mit dem eigenwilligen Interagieren der Darsteller*innen gegenüberstehen. Eine aus der Hand geführte Kamera wandert zwischen den Orten und Personen hin und her, folgt ihnen holprig ins Dickicht oder nimmt – fast wie ein*e weitere*r Protagonist*in, in ihrer Mitte Platz. Die Künstlerin öffnet den filmischen Raum für Interpretationen und verschiedene Lesarten. Dass es fast ausschließlich weibliche Akteur*innen sind, die hier ihren Platz im öffentlichen Raum suchen und deklarieren, scheint dabei kein Zufall. Auf poetische Weise wird hier die Notwendigkeit verhandelt sich gegen patriarchale Strukturen aufzulehnen.

Mika Sperling

Serie *Mother Tongue*

Wearing Her Clothes; Lunch; Family Tree; Her Curlers, 2020

Archival Inkjet Print

I Love You, 2020

Archival Lipstick Print

Learning Vietnamese; Close Line; Nap, 2020

Video 4K stereo, 6:37 min.; 2:23 min.; 2:11 min.



Foto: Hayo Heye

In ihrer Arbeit *Mother Tongue*, 2019-2020, steht die eigene Familiengeschichte der Fotografin **MIKA SPERLING** (*1990, Norilsk/Russland) im Fokus. Es geht in ihrer Arbeit um Spurensuche, nicht nur in der eigenen Vergangenheit, sondern, durch die Geburt ihrer Tochter, um die fleischgewordene und emotionale Verschmelzung zweier Familien unterschiedlicher Herkunft und Sprachen. Dabei spielt das Kind als Vermittlerin zwischen den Welten eine zentrale Rolle. Mit der Ästhetik frühkindlicher Wahrnehmung spielend fängt Sperling Objekte, Muster und Bewegungen bewusst so ein, wie ihre kleine Tochter sie sehen würden. Oftmals sind es Detailaufnahmen alltäglicher Dinge, die jedoch durch eine besondere Oberflächenbeschaffenheit, eine Reflektion oder ungewöhnliche Farbigkeit Aufmerksamkeit erregen. Auf der Fotografie *Her Curlers*, 2020 sind auf Lockenwicklern eingedrehte Haare in Nahaufnahme zu sehen. Es handelt sich hier um eine sehr persönliche Aufnahme, denn abgebildet ist der Kopf von Sperlings Schwiegermutter auf dem die Strähnen mit großer Akkuratess arrangiert sind. Auch ein rosafarbener Wäscheständer bestückt mit ihrer Unterwäsche gibt intime Einblicke (*Clothes Line*, 2019). Auf *Wearing Her Clothes*, 2020 sieht man die Künstlerin selbst an einem Tisch sitzen, halb im Schatten halb im Sonnenlicht. Sie hält ein Messer in der Hand, mit dem sie gerade Orangen schält, und sie trägt einen rosafarbenen Pullover der Schwiegermutter. Die liebevolle Farbe des Kleidungsstücks steht im Widerspruch zu der nach oben deutenden Klinge. Liebe und Schmerz vereint in einem Bild, während Sperling direkt in die Kamera blickt.

Gesa Troch

Let's Get Out of Here (Serie 1 – 3), 2021

Diverse Materialien, Gurt, Schnur, Gräser

Cracker (Serie), 2021

Keramik, glasiert



Fotos: Hayo Heye

GESA TROCH (*1983, Hamburg) untersucht Wechselbeziehungen zwischen Material und seiner sinnlichen Erfahrbarkeit sowie seiner Verschränkung mit Denk- und Bedeutungsräumen. Dabei sind zeitliche, wie physische Ordnungen zwischen Transition und Ephemerität Zonen, auf die die Künstlerin ihr Augenmerk legt. So zeigt *Cracker*, 2020 auf dem Boden liegende Feuerwerksbatterien aus Ton, die als emotionale Anker auf ein freudiges Ereignis, wie z. B. einen Jahreswechsel oder eine Hochzeit hinweisen. In diesem Fall ist das Feuerwerk bereits gezündet worden – die Objekte zeigen deutliche „Verbrennungsspuren“. Es erinnert an das, was bleibt. Eine Hülle, ein Container für den Leucht- und Sprengstoff, der in wenigen Minuten abgefeuert wurde, begleitet von Wünschen und Hoffnungen für etwas Neues, Zukünftiges. Ein obsoletes, zurückgelassenes Ding, ohne Funktion - immer noch aufgeladen mit Erinnerung und Bedeutung. Die Tonröhren hat Troch teilweise unbehandelt gelassen. Sie sind trocken und aufgerissen, partiell sind sie mit brauner, klebrig anmutender Glasur bedeckt. Sie erinnern an uralte archäologische Funde, Zelluläres oder eine Insektenbehausung.

Neben Ton arbeitet Troch vor allem mit weichen, fließenden Materialien, mit Stoff, Garn und sogar Haaren. Der Primat des Taktilen, Stofflichen, Sinnlichen wird u. a. auch in *Let's get out of here*, 2021 – benannt nach einer Zeile aus Björks *Utopia* – deutlich. Die überdimensionierten Zöpfe fungieren als Zeichen konventioneller Weiblichkeit und brechen gleichzeitig damit. So wie sich Strähnen aus Bettlaken, bestickten Tischdecken, Kunsthaaren, Gräsern und Seilen umeinander winden - so greifen verschiedene Assoziationsstränge ineinander. Es geht um eine Hinwendung zu als weiblich geltenden Kunsthandwerkstechniken, um Potentiale, Veränderung und Befreiung.

Seda Yıldız

Slow Curating, 2021

Poster, maßgeschneiderte Möbel, Video, Postkarten, Fachbücher

Support: Tina Henkel; Danke an Jesko Fezer und Valentina Karga.

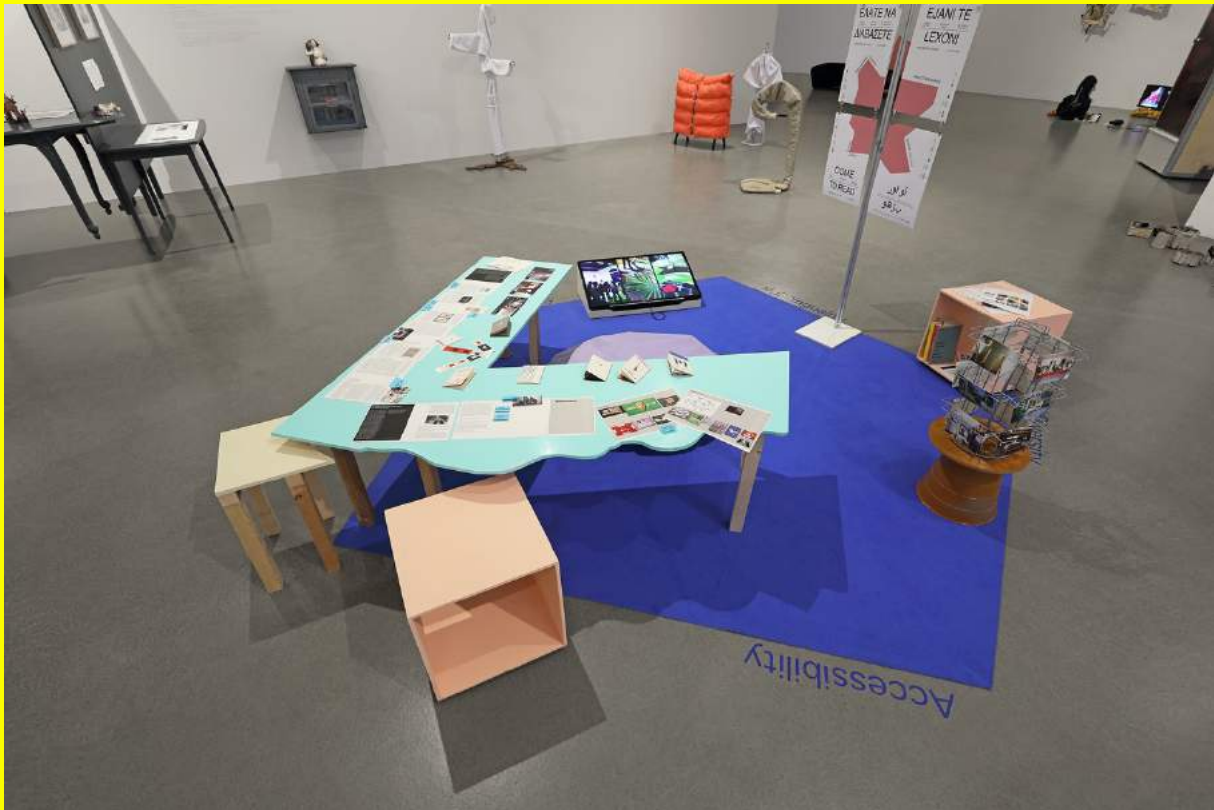


Foto: Hayo Heye

SEDA YILDIZ (*1989, Istanbul) arbeitet seit vier Jahren als freischaffende Kuratorin und Autorin, die letzten zwei Jahre davon speziell in der sozial engagierten Kunstpraxis. Sie arbeitet mit dem Belgrader Kunstkollektiv *Škart* zusammen, das für seine jahrzehntelange sozial engagierte Praxis bekannt ist, bei der Kunst als Mittel zum „Aufbau zwischenmenschlicher Beziehungen“, insbesondere mit marginalisierten Gemeinschaften eingesetzt wird. In Kooperation mit ihnen und anderen Künstler*innen, Theoretiker*innen, Designer*innen, Musiker*innen, Kulturarbeiter*innen und Kunsträumen entwickelt sie ihre kuratorische Arbeit, die sie als „slow curating“ also „langsames Kuratieren“ bezeichnet, kontinuierlich weiter. Darunter versteht sie eine nachhaltigere, prozessuale Form der kuratorischen Praxis, verknüpft mit kollaborativen Strategien, die auf Diversität und Inklusion von Kunsträumen aber auch auf soziale und politische Kunstproduktion außerhalb des White Cubes fußen und Aufmerksamkeit diverser Öffentlichkeiten auf diversen Plattformen adressieren. Ethische Verantwortung spielt für sie eine große Rolle. Zudem ist für Yıldız der multidisziplinäre Aspekt ihrer Arbeit zentral, daher verbindet sie in ihren Projekten Kuration, künstlerische Praxis und Text gleichwertig miteinander. 2019 kuratierte sie das „Roller Disco Weekend“ am Kunstverein Harburger Bahnhof, welches nicht nur auf einen Mangel an nicht-kommerziellen Freizeitmöglichkeiten in der Gegend verwies, sondern, als allgemeines Sport- und Musikevent, vor allem die diversen Nachbarschaften des Kunstvereins ansprechen wollte. Im Kunsthaus Hamburg wird ihre Arbeit auf einem runden Teppich präsentiert, Zeichnungen, Hefte, Prints, Poster und Soundstücke bieten nicht nur einen Überblick auf bisheriges und aktuelles Schaffen, die einzelnen Exponate fungieren zusammengenommen eben auch als ein kohärentes künstlerisches Werk.

Miriam Zadil

Kiss me, 2020

Garn auf Nessel

Der Spiegeleierchor, 2021

Polymorph, Keramikfarbe, Garn auf Goldstoff

Medea, 2021

Garn und Goldstoff auf Nessel

Hekate sagte, 2021

Garn auf Nessel, beidseitig bestickt

Trage sie Angst, 2021 | *Die Bakchen*, 2021 | *Empty*, 2020

Garn auf Nessel



Foto: Hayo Heye

Medea als blaues Eierschneiderwesen, die wahnsinnig gewordenen Bakchen, ein monströser Herakles empfängt ein mit vergiftetem Blut getränktes Hemd – es ist das Figurenrepertoire der großen griechischen Tragödiendichter Euripides, Aischylos und Sophokles, aus welchem **MIRIAM ZADIL** (*1973, Trier) in ihren aktuellen Stickerarbeiten schöpft. Noch heute beeinflusst die griechische Antike die abendländische Kultur und ist als kulturelle und philosophische Wiege auch prägend für unser heutiges Verständnis von Demokratie. Aktuelle politische Entwicklungen wie das Erstarken der politischen Rechten, zunehmende Wissenschaftsleugnungen und Verschwörungsmymen veranlassen Zadil sich inhaltlich mit unseren demokratischen und kulturellen Wurzeln zu beschäftigen und sie durch ihr Werk als erhaltenswerte Basis herauszustellen. Zadils Arbeit ist geprägt von der Lust am Geschichtenerzählen. Kämpferische und zugleich mit dem Leben hadernde Figuren – fiktiv, wie auch tatsächlich existierend – faszinieren die Künstlerin. Sie bilden den Grundstock für ganz eigene, skurril humorvolle Bildfindungen, die vor allem durch den Einsatz fantastischer Details sowie von Schrift leben. So ziert das Werk *Das Böse*, 2020 neben einem Konterfei der Publizistin Hannah Arendt ihr berühmtes Zitat zur Radikalität des Guten (im Gegensatz zum „Pilzgeschwür“ des Bösen) und mit der Arbeit *Kiss me*, 2020 huldigt sie der Literatin Sylvia Plath. Dieser widmet sie sich ebenfalls in einer fortlaufenden Serie, zu der auch *Empty*, 2020 gehört. Hier blickt Zadils Alter Ego in einen eben doch nicht leeren Himmel. Eigentlich sind ihre detailreichen Werke Malereien, die nicht mit dem Stift, sondern mit Sticknadel und Faden ausgeführt werden. Schattierungen und Highlights werden mit verschiedenen farbigen Garnen herausgearbeitet, was den Figuren zusätzlich Lebendigkeit verleiht – filigrane Bildelemente, wie die Fingernägel, Mimik und aufwendige Verzierungen machen die Betrachtung der Arbeiten zu einem visuellen Erlebnis

Laura Sophia Ziegler

Nach den Sülzeunruhen 1919 (Hamburg) | Figurine/Berufsbild (Vogelfederhumpin) | Nebenjob, alle 2019
Collage | Leinwand, Öl auf Poster | 60 x 30 cm, 50 x 20 cm, 40 x 50 cm

Figurine (Zierereimit), 2019 – 2021

TV, Salzteig, automatisierte Hand, Kartoffeln, Anzug | 56 x 30 x 20 cm

die-arbeit.info TV, 2021

mit Katja Diefenbach, Stephan Gregory, Helmut Draxler, Adrian Djukic und Ingrid Scherf
Video | 33 min.

die-arbeit.info, 2021

Magazinausgabe, Laserdruck | Auflage 200 Stück



Foto: Hayo Heye

LAURA SOPHIA ZIEGLER (*1990, München*) arbeitet – oft in kollaborativen Zusammenhängen – zu klassistischen Strukturen und der Rolle des/r Künstler*in in sozio-ökonomischen Kontexten. Ausgestellt werden ihre Werke in installativer Form, die von medialer und materieller Diversität gekennzeichnet ist. Videos, Malerei, Collagen, Fanzines, Architekturen werden inhaltlich durch einen politischen Unterbau zusammengehalten. Im Zentrum ihrer Arbeit stehen Puppen, die mit den Händen an Schnüren hängend, im Raum sitzend oder liegend, die Installationen und Filme bevölkern. Sie verweisen auf ein Phänomen, welches im 19. Jahrhundert in englischen Landschaftsparks, aber auch im übrigen Europa zu finden war: die sogenannten Schmuck- oder Zierereimiten. Dabei handelt es sich um Männer, die zerlumpt und ungepflegt in den Gärten lebten, um die Eigentümer und ihre Gäste mit ihrem Anblick zu unterhalten. Als „edle Wilde“ entsprachen sie dem unverdorbenen Naturmenschen, dem gesellschaftliche Zwänge fremd waren. Da dieses Angestelltenverhältnis an Kapital gebunden war, war es nicht verwunderlich, dass der Beruf des Eremiten nach und nach zum Auslaufmodell wurde, schließlich ersetzt durch Puppen oder später den Gartenzweig. Für Ziegler stehen sie vor allem als Referenz für den/die Künstler*in, als Teil eines klassistischen Muster reproduzierenden Kunstbetriebs. Auch in ihrer Installation *die-arbeit.info* (Marionette), 2021 im Kunsthaus Hamburg begegnen uns die Puppen wieder. In ihrem Video *die-arbeit.infoTV*, 2021 ist eine TV-Show zu sehen, moderiert von einer Zierereimitin als Puppe, in der Marionetten stellvertretend für die ehemaligen Redakteur*innen des politischen Münchener Stadtmagazins *Hilfe* (Katja Diefenbach, Helmut Draxler, Stephan Gregory und Ingrid Scherf) stehen. Sie führen ein Gespräch über kollektive Selbstorganisation und kulturelles Kapital. Ein weiterer Zierereimit verfolgt die Sendung am Bildschirm.

