

1.

THERESA BERGER

Ohne Titel

2017

Aquarellstift auf Papier

Je 32 x 24 cm

Abguss-Sammlung

Eine Vielzahl an Skulpturen und Friesen, die als Gipskopien einen umfassenden Überblick vom plastischen Werk der Antike bis hin zum Klassizismus bieten, bilden einen Kernbestandteil der Sammlung des Lindenau-Museums. Sie enthalten bedeutende Bildnisse verschiedener Stilepochen und Kulturräume. Vergleicht man die verschiedenen privaten Abguss-Sammlungen und jene von Akademien, Museen und Instituten, so wird deutlich, dass bestimmte Figuren immer wieder auftauchen und einen skulpturalen Kanon bilden, der sich über die ganze Welt verteilt hat. Die vor allem mit dem Wirken Johann Joachim Winckelmanns verbundene Antikensehnsucht folgte einem Bildungsanspruch, der wie bei den Architekturmodellen aus Kork einen Wertemaßstab der Ästhetik vermitteln wollte.

Auch Bernhard August von Lindenau war der Überzeugung, dass sich in der Kunst der alten Meister eine Größe offenbare, an welcher der Mensch durch Anschauung und Nachahmung reifen solle. Um dieser didaktischen Veranlagung seiner Sammlung einen formellen Rahmen zu verleihen, gründete er eine an das Museum angegliederte Kunstschule, in der vor allem das Zeichnen nach Vorlage im Mittelpunkt des Unterrichts stand.

Dieser Tradition folgend, greift die Künstlerin Theresa Berger die Form der zeichnerischen Annäherung auf und setzt sich mit Schlüsselwerken der Abguss-Sammlung auseinander. Die von ihr gewählten Motive weisen dabei zumeist eine erotische Dimension auf und rücken sexuell konnotierte Körperzonen in den Vordergrund. Auf diese Weise stellt die Künstlerin das athletische Körperbild der Antike in Bezug zum Fitness-Kult der Gegenwart. Als Zeichen von Disziplin und Erotik scheint der durchtrainierte Körper in Zeiten der Selbstoptimierung eine zentrale Funktion zu erhalten.

MM

2.

SEBASTIAN WANKE

Komos

2017

Happy People Mallorca XXL-Strohhalme, Schwarzlicht UV-Fluter

Ca. 100 x 50 x 50 cm

Werkstatt des Myson

Kolonettenkrater, attisch rotfigurig

Um 490 v. Chr.

Ton

35,5 x 30,5 cm

Die antiken griechischen Keramiken des Lindenau-Museums wurden allesamt im Italien des 19. Jahrhunderts gefunden. Als Beigaben reicher etruskischer Grabanlagen hatten sie die Jahrtausende überdauert und fanden nach ihrer Entdeckung als museale Exporte Einzug in verschiedene Sammlungen. Die Bildmotive, mit denen die Vasen ausgeschmückt sind, eröffnen uns Einblicke in den Alltag und die Vorstellungswelt ihrer Urheber.

Als Gebrauchsobjekte stellen zahlreiche Keramiken Trinkgefäße dar, die besonders für den gemeinschaftlichen Umtrunk konzipiert waren. Solche Gelage sind zumeist eng verbunden mit den rituellen Huldigungen des Dionysos. Das lärmende Gefolge des Gottes des Weines, der Fruchtbarkeit und der Ekstase fand sich dabei immer wieder in einem zentralen Akt zusammen: dem Symposion. Während solch einer weinseligen Zusammenkunft bildeten Kratere den Mittelpunkt der zeremoniellen Handlungen. In diesen Krügen wurde der starke Wein mit verschiedenen Gewürzen und Wasser vermischt. Entsprechend seiner Nutzung als Misch- und Schöpfgefäß ist daher das Typische an seiner Form die weite Öffnung nach oben. Im Anschluss an ein solches Gelage fand oft ein lauter, festlicher Umzug statt, der sogenannte Komos. Mit Gesang, teils orgiastischen Tänzen und im Zustand höchster Erregtheit erwiesen die Komastentänzer der Gottheit ihre Ehrbekundungen.

Die ebenfalls Komos betitelte Intervention von Sebastian Wanke überführt den rauschhaften Ritus in die Gegenwart. Bunte XXL-Strohhalme dienen als Instrumentarien der zeitgenössischen dionysischen Lobpreisung, wie sie sich an den Kultstätten moderner Touristenhochburgen vollzieht. Von der Playa de Palma über Lloret de Mar, von der Copacabana zum Goldstrand, überall findet sich die Jüngerschaft der Gottheit zusammen, um ein mehrere tausend Jahre altes Brauchtum immer wieder mit neuem Leben zu erfüllen.

MM

3.

SEBASTIAN WANKE | PHILIPP SPECHT

Von Aromaten und Aliphaten

2017

Holzfaserplatten, Kork

Je 45 x 40 x 50 cm

Korkmodelle nach antiken Bauwerken

Als um 1800 die Herstellung von Architekturmodellen aus Kork ihre Blüte erlebte, kamen in dieser jungen Gattung, der Phelloplastik, markante Erscheinungen der damaligen Zeit zusammen. Die allgemeine Hinwendung zu den Vorbildern der griechischen und römischen Antike fand ihren Widerhall in den ersten sich etablierenden Kunstmuseen. Aufgrund ihrer stark pädagogisch geprägten Konzeption füllten sich die Sammlungsbestände mit einer Vielzahl an Objekten, die sich in unterschiedlichen Facetten auf die klassische Antike bezogen, um den Menschen durch Anschauung an den als ideal stilisierten Meistern ästhetisch zu bilden. In dieses Bezugssystem fügen sich die zahlreichen von Bernhard August von Lindenau erworbenen Korkmodelle. Als verkleinerte Nachbauten zeigen sie herausragende architektonische Komplexe der Zeitgeschichte, wobei ihr „ruinöser Charakter“ und die poröse, bräunliche Beschaffenheit des Materials den stark beschädigten Zustand und das Alter der nachgebildeten Konstruktionen unterstreichen.

Der Künstler Sebastian Wanke und der Architekt Philipp Specht greifen bei ihren Arbeiten die altertümliche Erscheinung des Materials auf und modellieren mit ihm maßstabsgetreu markante Gebäude unserer Gegenwart. In ihr Blickfeld geraten dabei aber nicht prägnante Einzelgebilde, sondern allgegenwärtige konventionelle Typenbauten. Im Fast-Food-Restaurant, dem Supermarkt und der Tankstelle begegnen uns architektonische Zeugnisse der standardisierten Massenkultur, die sich als funktionale Konstruktionen und Insignien der Globalisierung über große Teile der Erde ausbreiten.

Auf diese Weise erschaffen Wanke und Specht eine ironisch-unheilvolle Atmosphäre um die Bauwerke unserer Alltagskultur. Im Kontext der Antike und im Gewand des Korks gleiten ihre Typenbauten in die Sphäre des Ephemeren und provozieren die Frage nach einer Architektur der Zukunft.

MM

4.

PHILIPP SPECHT

shedKIT

2016

Architekturmodelle aus Holz, Plot auf Papier

Maße variabel

Ernst Müller-Gräfe (1879–1954)

Die Flüchtenden

1919–1921

Ölkaseinfarbe

Ca. 350 x 900 cm

Die größte Malerei des Lindenau-Museums liegt im Verborgenen. Heute von Tapetenbahnen überbedeckt, prägte einst ein Monumentalgemälde von Ernst Müller-Gräfe die Wände des oberen Treppenhauses. Sein Entwurf sah eine dreiteilige Komposition vor, welche die Themenfelder Menschheit im Glück, in der Arbeit und im Leid umfasste. 1911 beginnend, gestaltete er die ersten beiden Wandfelder im Stil des Impressionismus, bis der Ausbruch des Ersten Weltkriegs und seine Einberufung die Fertigstellung des dritten verhinderten. Nach seiner Rückkehr vollzog Müller-Gräfe einen radikalen stilistischen Wandel zum Expressionismus. Er behielt zwar die thematische Flächenaufteilung bei; war aber anfangs für das Feld des menschlichen Leids eine Darstellung von Gestrandeten geplant, rückten nach den Eindrücken des Krieges nun Flüchtende und Vertriebene in den Fokus. Im Zuge der nationalsozialistischen Diffamierungskampagne „Entartete Kunst“ wurde das Wandbild 1937 überdeckt und war seitdem nur für kurze Zeit freigelegt.

In der kontroversen Debatte um Migration aus Krisengebieten des 21. Jahrhunderts wurden immer wieder Bezüge zu den Erfahrungen der beiden Weltkriege hergestellt. So galt es nach dem Verlust der Ostgebiete 1945 mehrere Millionen Menschen in Deutschland aufzunehmen und zu integrieren. Damals wie heute war die Frage des Wohnraums ein Kernproblem, das nicht mit herkömmlichen Strategien zu bewältigen ist. Philipp Specht entwickelte im Rahmen seiner Abschlussarbeit im Studienfach Architektur einen Lösungsansatz, der ein bedarfsorientiertes, flexibles Konstruktionssystem von Erstaufnahmeeinrichtungen vorsieht. Sein Baukastenprinzip gewährleistet einen Lebensraum, der Privatheit wie Gemeinschaft ermöglicht und durch seine Anpassungsfähigkeit für unterschiedliche Standorte geeignet ist. Der modulare Charakter erlaubt eine organische Transformation des Systems, die durch die Bewohner gemeinschaftlich vollzogen werden kann.

5.

SEBASTIAN HERTRICH

Was wird aus Eva?

2017

Sechs Leiterplattendrucke, Bleistift

Bildmaße variabel, Blattmaße 24 x 17 cm; 32 x 24 cm; 40 x 30 cm

Max Klinger (1857–1920)

Eva und die Zukunft. Opus III

1880

Sechs Radierungen

Bildmaße variabel, Blattmaß je ca. 50,5 x 36,5 cm

Max Klinger schildert Eva im ersten Blatt des Radierzyklus *Eva und die Zukunft. Opus III* inmitten üppiger Vegetation sitzend tief in Gedanken versunken. Klinger, dessen Schaffen Themen wie Sexualität, Tod und das Geschlechterverhältnis programmatisch durchziehen, hat für diese druckgrafische Folge sechs Blätter komponiert. Drei Darstellungen aus dem Themenkreis des alttestamentarischen Sündenfalls – zentriert um die Schlüsselfigur Eva – zeigen diese zunächst sinnend, dann die Frucht der Erkenntnis in Händen sich eitel im Spiegel betrachtend und zuletzt auf Adams Armen aus dem Paradies vertrieben. Diese Blätter wechseln sich mit drei metaphorisch verschlüsselten, beunruhigenden Zukunftsvisionen ab. In ihnen formuliert sich ein Pessimismus, den Klinger auf das biblische Geschehen bezieht und der gleichzeitig seiner fatalistischen Weltsicht entspricht. Der Menschheit steht am Ende, positiv aufgefasst, eine Existenz der Eigenverantwortlichkeit, mit der Sterblichkeit jedoch auch als unabänderliche Schicksalsbestimmung der Tod bevor. Dieser wütet als *Dritte Zukunft* im letzten Blatt des Zyklus.

Ausgehend von diesem Opus hat Sebastian Hertrich die grafische Folge *Was wird aus Eva?* geschaffen, für die er nicht auf die Radierplatte, sondern auf ein seine künstlerische Praxis bestimmendes Material zurückgriff: die Leiterplatte. Alte ISDN-Karten, Arbeitsspeicher-Riegel oder Grafikkarten hat er in unterschiedlichen Konturen ausgeschnitten, farbig auf Papier gedruckt und durch Bleistiftzeichnungen ergänzt. Dabei bilden sich Leiterbahnen, Lötunkte und Reste von Bauteilen ab, die auf dem eleganten Kleid einer laufstegreifen Dame ein ganzes Netzwerk aus Verflechtungen bilden.

Inhaltlich knüpft Hertrich an die Verstoßung aus dem Paradies an und fragt im übertragenen Sinn nach der Position der Frauen, ihrer gesellschaftlichen Verortung und Identitätssuche im zunehmend auf Künstlichkeit fixierten digitalen Zeitalter. Denn die Frage nach dem in konstanter Beschleunigung begriffenen Digitalen ist unabdingbar auch die Frage nach der Zukunft. Sie ist jetzt, war gerade und wird sehr bald wieder gewesen sein.

6.

SEBASTIAN HERTRICH

Nike

2017

Leiterplatten, Epoxidharz

240 x 150 x 210 cm

Auguste Rodin (1840–1917)

Das eiserne Zeitalter

1875–1876

Bronze

180 x 66 x 52 cm

Die Nike war in der griechischen Antike die Personifikation eines siegreichen Ereignisses. Ihrer Darstellungskonvention folgend, erscheint Sebastian Hertrichs zeitgenössische Adaption als geflügelte weibliche Gestalt mit langem Gewand – mit dem entscheidenden Unterschied, dass ihre gesamte Oberfläche von metallisch glänzenden Leiterplatten gebildet wird. Im Schaffen des Künstlers symbolisieren sie die rasant fortschreitende Digitalisierung. Diese *Nike* kündigt folglich nicht vom siegreichen Ausgang eines Gefechts oder athletischen Wettstreits. Vielmehr proklamiert sie einen Sieg, um den es gar keinen Kampf gegeben hat – den der digitalen Technologie. Sie hat alle Lebensbereiche erobert und führt ihren Feldzug fort, ohne dabei auf nennenswerten Widerstand zu treffen. Zu groß ist schon jetzt die allorts herrschende Abhängigkeit von „intelligenten“ elektronischen Geräten und Anwendungen.

Mit der 1876 fertiggestellten Plastik *Das eiserne Zeitalter* wollte sich Auguste Rodin als freischaffender Künstler etablieren. Sie fasziniert durch ihre lebendige Oberflächenformung und sinnliche Ausstrahlung. Auf den schwerwiegenden Vorwurf die Figur direkt vom Modell abgeformt zu haben folgte bald die Rehabilitierung und der Ankauf eines Bronzeabgusses durch den französischen Staat. Bezeichnend ist die von Rodin beförderte thematische Offenheit, die sich in zahlreichen Titeln widerspiegelt, unter denen das Werk ausgestellt und besprochen worden ist (*Der Besiegte, Mensch der ersten Zeiten, Erwachen der Menschheit* u.a.). Rodin erkannte in ihm „...etwas wie das Erwachen aus einem tiefen und schweren Schlaf...“¹

Während *Das eiserne Zeitalter* folglich dem Eintreten in einen neuen Bewusstseinszustand Ausdruck verleiht, zeugt Hertrichs *Nike* von der Bewusstwerdung der Übermacht des Digitalen und fragt nach den Bedingungen des Menschseins und sozialen Zusammenlebens im 21. Jahrhundert.

7.

SEBASTIAN WANKE

Sonnenuntergang an der Küste

2017

Digitale Animation

Dauer: 33 min

Walter Leistikow (1865–1908)

Sonnenuntergang an der Küste

vermutlich 1906

Öl auf Leinwand

76 x 101 cm

Ein Gemälde ist ein Unikat, dessen Kopie – ob als druckgrafische Reproduktion, Fotografie oder Digitalisat – letztlich nur optische Reize transportiert. Die spezifische Dinglichkeit des Originals geht ihr ab. Walter Benjamin (1892-1940) sprach hierbei von der „Aura“ des Kunstwerks, die ausnahmslos das originale Werk selbst, nicht aber seine Reproduktion besäße, durch die sie zudem verkümmere.²

Walter Leistikow ist als Landschaftsmaler und kunstpolitisch aktiver Mitbegründer der *Berliner Secession* heute vor allem für seine atmosphärischen Darstellungen der märkischen Landschaft bekannt. Das Lindenau-Museum besitzt eine der ebenfalls häufig in seinem Œuvre anzutreffenden Ufer- und Küstenszenen. Es handelt sich hierbei um die stimmungsvolle Schilderung eines sattfarbigen Sonnenuntergangs an einer Meeresküste. Der impressionistische Duktus der Darstellung hat sich bei Leistikow erst im Spätwerk durchgesetzt.

Die vielfältigen Sinneseindrücke, die von diesem Landschaftsgemälde ausgehen, hat Sebastian Wanke zur Schaffung eines computergenerierten Abbildes in Einsen und Nullen aufgelöst. Dabei dehnt er den im Gemälde festgehaltenen Moment aus und nutzt die Möglichkeiten digitaler Animation, um das ursprüngliche Bild „zum Leben zu erwecken“. Wolken ziehen vorüber, der Wellengang zieht tosend an und lässt wieder nach, die Sonne hebt und senkt sich, Möwen kreischen. Als Schöpfer von Naturerscheinungen und Phänomenen wie Zeit und Wetter agiert der Künstler als gottähnliche Instanz des Binären.

Das digitale Kunstwerk hebt Benjamins Diktum der „Aura“ des Originals aus, da es keinen originalen Zustand kennt. Jede Kopie der Animation ist mit der Ursprungsdatei identisch, sie kann im Grunde an beliebig vielen Orten gleichzeitig existieren. Dennoch kann dieses Werk nur im Lindenau-Museum seine volle Wirkung entfalten, wo es neben dem Gemälde gezeigt wird, das an seinem Ursprung steht.

8.

MICHAEL MERKEL

Doloris mysteria

2017

Radiogramme, Röntgenbildbetrachter

61 x 153 x 13 cm

Guido da Siena (nachweisbar 1260–1280)

Vier Altartafeln mit Szenen aus dem Leben Christi

Um 1270–1280

Tempera, Gold auf Pappelholz

Je ca. 34 x 46 cm

In drastischer Pose, mit zum Schlag erhobener Hand und zum Hieb ausholender Riemenpeitsche schildert Guido da Siena die beiden mit der *Geißelung Christi* beauftragen Schergen. Einen früheren, frommen Betrachter muss die Darstellung derart aufgewühlt haben, dass er Hände und Gesichter der Peiniger seines Erlösers zerkratzte. Da Siena war einer der Hauptmeister der sienesischen Malerei in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das Lindenau-Museum zeigt vier Tafelmalereien aus seiner Hand, wobei die *Kreuzbesteigung Christi* eine Dauerleihgabe aus dem Utrechter Museum Catharijneconvent ist. Diese Tafeln waren ursprünglich Teil eines im Dom von Siena aufgestellten Altarretabels, das insgesamt zwölf Szenen aus der Kindheit und Passion Christi umfasste. In diesem Kontext dienten sie der Andacht und Vergegenwärtigung des Lebens und Leidens Christi. Im 19. Jahrhundert wurde dieses Werk zersägt und seine Fragmente veräußert.

Ein Andachtsbild der anderen Art stellt die Arbeit *Doloris mysteria* von Michael Merkel dar. Er tauscht den Transzendenz symbolisierenden Goldgrund der frühen Tafelbilder gegen das bläulich-weiße Licht der in einem Röntgenbildbetrachter verbauten Neonröhren. Diese durchleuchten eine Darstellung des leblosen Christus, die collageartig aus Radiogrammausschnitten zusammengefügt wurde und sich formal an dem Gemälde *Der tote Christus im Grab* (1521-22, Kunstmuseum Basel) von Hans Holbein d. J. orientiert. Die klaffende Seitenwunde und die Frakturen in Hand- und Fußrücken – in der christlichen Glaubenslehre Stigmata genannt – erscheinen hier als erkenn- und damit untersuchbare Verletzungen. Sie stehen in unmittelbarem Bezug zu den die Gebrechen der Menschen zu Vorschein bringenden Röntgenbildern, aus denen sich der Leib Christi zusammensetzt. Somit beschwört der Titel zwar einem Abschnitt des Rosenkranzgebets folgend die *Schmerzhaften Geheimnisse* der Passion, letztlich richtet der Künstler jedoch einen analytischen, an wissenschaftlich-rationalem Verstehen von Schmerz und Leid interessierten Blick auf den Leichnam Christi.

9.

LOUIS DE BELLE

Aus der Serie *Besides Faith*

2015

Pigmentdruck auf Hahnemühle FineArt Pearl-Papier

Bildmaß 40 x 60 cm, Blattmaß 50 x 70 cm

Luca Signorelli (um 1450 bis 1523)

Predella mit fünf Szenen der Passion und Auferstehung Christi

1509–1512

Öl, Tempera auf Pappelholz

Gesamt 35,7 x 201,9 cm

Alle zwei Jahre findet im norditalienischen Vicenza eine internationale Handelsmesse für sakrale Güter (*World Fair for Church Supplies, Liturgical and Ecclesiastical Art*) statt, auf der liturgische Geräte, Möbel und Kleidung sowie Votivbilder jeder Art feilgeboten werden. Viele der Objekte kennt man als Einzelstücke aus kirchlichen oder häuslichen Andachtskontexten. Auf der Messe erscheinen sie hingegen als massenhaft produzierte Waren, erhältlich in allen Formen, Größen und Farben. Als solche unterliegen sie den marktwirtschaftlichen Gesetzmäßigkeiten der das Angebot regulierenden Nachfrage. Diese kuriose Wechselbeziehung von sakralem Gut und profanem Anlass hielt der Fotograf Louis de Belle in der Serie *Besides Faith* fest.

Für den *Altenburger Triolog* wurde ein Foto der Serie einem herausragenden Werk der Sammlung früher italienischer Tafelmalereien an die Seite gehängt: einer Predella des aus Cortona stammenden Luca Signorelli. Sie bildet einen geschlossenen Passionszyklus mit prägnanten Darstellungen von Christus am Ölberg, der Geißelung, Kreuzigung, Grabtragung sowie der anschließenden Auferstehung Christi. Die ursprünglich auf ein einziges Brett gemalte Predella wurde später in fünf Tafeln zersägt. Diese weisen inhaltliche und formale Überschneidungen zur Fotografie de Belles auf, die die Betrachtung beider Werke bereichern.

Das Foto zeigt das vorgefundene Arrangement einer sperrigen Transportkiste vor weißen Stellwänden, neben der sich eine weibliche Gewandfigur erhebt. Unter einem Schleier aus Luftpolsterfolie führt sie die rechte Hand in Trauer zum gesenkten Haupt, vor ihr ein weiß blühender Hortensienstrauch. Die Assoziation der am Grabe ihres Sohnes stehenden Maria drängt sich auf. In Signorellis Szene der Grabtragung Christi fällt an fast identischer Position eine ebenfalls trauernde weibliche Heilige auf. Beide Werke zeichnen sich zudem durch eine geradezu theatralische Inszenierung des Gezeigten aus. So erweist sich auch in dieser Gegenüberstellung die Grenze zwischen sakraler und profaner Sphäre als weder starr noch undurchlässig.

10.

SEBASTIAN HERTRICH

Vernetzt

2017

Marketerie aus Leiterplatten

24,5 x 24,5 cm

Sog. Altenburger Rattenkönig

Das wohl außergewöhnlichste Sammlungsstück des Mauritianums ist der sogenannte Altenburger Rattenkönig. Aus 32 mumifizierten Hausratten bestehend gilt er als der bis dato größte bekannte Fund. Nach seiner Entdeckung beim Abriss eines Kamins, wurde er 1828 der Naturforschenden Gesellschaft des Osterlandes übergeben und ist heute im Besitz des Mauritianums.

Die Entstehung eines Rattenkönigs ist wahrscheinlich auf den Umklammerungsreflex des Rattenschwanzes zurückzuführen, mit dem sich die Nager zum Beispiel beim Klettern festhalten. Dieser kann wortwörtlich greifen, wenn sich Ratten auf sehr engem Raum aneinander vorbeibewegen, etwa im Nest, und zu einer Verflechtung ihrer Schwänze führen. Versucht eine Ratte, dieser unfreiwilligen Verwicklung zu entkommen, zieht sich der Knoten fester zusammen, bis er schließlich unlösbar ist.

Diesem natürlichen Exponat stellt Sebastian Hertrich sein aus künstlichen Materialien geschaffenes Werk *Vernetzt* an die Seite. Hierbei handelt es sich um eine Einlegearbeit, Marketerie genannt, die einen Rattenkönig darstellt. Der Künstler hat sie jedoch nicht auf traditionelle Weise aus Furnierholz, sondern aus vormals in elektronischen Geräten verbauten Leiterplatten gefertigt. Diese dienen der Anbringung verschiedener Bauteile, die über Leiterbahnen auf der Platte verbunden sind und ihren Aufgaben entsprechend Informationen an andere Bauteile weitergeben und von diesen empfangen. Jede Leiterplatte bildet im Einzelnen einen Schaltkreis und damit ein System, das nur durch das reibungslose Funktionieren der Befehlskette handlungsfähig bleibt. Damit fungiert die Leiterplatte als mikrokosmisches Abbild der modernen Gesellschaft mit ihren unzähligen Teilsystemen und symbolisiert gleichzeitig als Werkstoff die digitale Vernetzung.

Hertrich parallelisiert die unfreiwillige Verknotung der Rattenschwänze mit dem Internet als Medium globalen Netzwerks durch sekundenschnellen Informationsaustausch. Empfindliche Daten werden dort bedenkenlos hineingestellt und bilden den irreversiblen „digitalen Fußabdruck“ eines jeden. Bereitwillig wird vernachlässigt, dass die immer tiefer gehende Verstrickung mit dem digitalen Datenknäuel für das Leben in der physischen Welt selten ohne Konsequenzen bleibt.

ST

11.

LINDA SCHUMANN

Aus der Serie *Fairytales of decay*

2015

Mumifizierte Kadaver und Skeletteile verschiedener Wirbeltiere, Insekten, Eierschale,
Glas, Holz

27,5-31 x 12-28 cm (min.-max.)

Ornithologische Präparate

Innerhalb des Museumsbestandes an historischen Wirbeltierpräparaten ist die ornithologische Abteilung die weitaus umfangreichste und geht auf das Wirken der Naturforschenden Gesellschaft zurück. Sie profitierte insbesondere von dem großen Aufschwung, den die Ornithologie als (laien-)wissenschaftliches Beschäftigungsfeld ab den 1820er Jahren erlebte. Von dem zwischen 1850 und 1865 aktiven *Ornithologischen Special-Verein des Pleißengrundes*, in dem sich vor allem Bauern, Handwerker und Bürgerliche engagierten, erwarb die Gesellschaft sowohl einzelne Präparate als auch geschlossene Kollektionen. Nachdem sich die Vereinigung zunächst auf die Erforschung heimischer und europäischer Vogelarten konzentriert hatte, interessierte man sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt für „exotische“ Anschauungsobjekte und erwarb über internationale Tauschbeziehungen oder Aktienbeteiligungen an Expeditionen afrikanische und australische Vogelpräparate.

Mit den heute im Erdgeschoss des Mauritianums in Auswahl gezeigten ornithologischen Präparaten treten die Objekte der Gruppe *Fairytales of decay* von Linda Schumann in Dialog. Diese *Märchen des Verfalls* tragen Titel wie *Vogel mit Insekt im Schnabel*, *Gecko mit Käfer* oder *Frosch mit Vogelkopf* und zeigen unter schützenden Glashauben eben jene Kleintiere und Insekten in simulierter Interaktion. Ein wenig erinnern sie an Dioramen, welche als dreidimensionale Schaubilder das natürliche Habitat von Tieren nachbilden.

Bei den Arbeiten Schumanns handelt es sich jedoch nicht um Präparate im eigentlichen Sinn, also konservierte und ausgestopfte Tierhäute mit Federn oder Fell – Bälge genannt – welche möglichst lebensnah erscheinen sollen. Die Akteure der *Fairytales of decay* sind mumifizierte und skelettierte Tierkadaver, die ihren Verfall nicht verhehlen, sondern ihn in erzählerisch angelegten, ästhetischen Arrangements Bild werden lassen. Als „Antipräparate“ wollen sie nicht das Leben, sondern dessen Endlichkeit ins Bewusstsein ihrer Betrachter rufen und gemahnen ähnlich einem barocken Vanitas-Stilleben der Vergänglichkeit alles Irdischen. Der Momenthaftigkeit des Lebens stellt Linda Schumann die Ewigkeit des Vergehens gegenüber.

12.

GÖKÇEN DILEK ACAY

Aus der Serie *Imaginary Fossils*

2016–2017

Menschliches Haar, Seife

13,5-23 x 17,7-27 cm (min.-max.)

Fossilien des Quartärs

Als Zeugnisse urzeitlichen Lebens künden Fossilien von der Entwicklung der Erdgeschichte. Bereits im Altertum erregten sie die Aufmerksamkeit der Gelehrten, auch wenn der Begriff selbst erst im 16. Jahrhundert durch den sächsischen Forscher Georg Agricola geprägt wurde. Die Auseinandersetzung mit solchen Funden erweiterte das geschichtliche Verständnis des Menschen maßgeblich, nicht zuletzt in Bezug auf seine eigene Geschichtlichkeit. Durch die beträchtliche Anzahl und Vielfalt mittels Fossilien überlieferter Arten wurde ersichtlich, dass unzählige Formen des Lebens entstanden und wieder ausgestorben sind oder sich teils grundlegend gewandelt haben. Aus dem Bewusstsein dieses fortwährenden Transformationsprozesses erwuchs die Evolutionstheorie, die auch das Bild des Menschen radikal veränderte. Die Einsicht, dass auch unsere physische Beschaffenheit keine gegebene, sondern eine sich verändernde ist, bildete eine neue Brücke in der Beziehung zum Tier und führte zur Erforschung unserer stammesgeschichtlichen Verwandtschaft.

Das Verhältnis des Menschen zu seiner belebten Mitwelt steht auch im Zentrum der Arbeit *Imaginary Fossils* der Künstlerin Gökçen Dilek Acay. Die Bezeichnung kontrastiert die vermeintliche Glaubwürdigkeit des erdgeschichtlichen Dokuments und betont stattdessen seinen hypothetisch-fiktionalen Charakter. Aus menschlichem Haar formt die Künstlerin Darstellungen von Lebewesen, die sich in ihrer Bildsprache auf fossile Funde beziehen. Dabei verkehrt sie gängige Sichtweisen und kreiert Relikte einer alternativen Evolution. So zeigt eine schematische Darstellung die Hand des Menschen nicht als finale Stufe einer Entwicklung, sondern als erste. Auf ironische Weise hinterfragt Acay die selbstherrliche Positionierung des Menschen als Krone der Schöpfung und konfrontiert ihn mit seinem Dominanzstreben.

MM

13.

LINDA SCHUMANN

Constant Memories

2017

Verschiedene Fundstücke

Maße variabel

Präparat einer Japanischen Riesenkrabbe

Bizar, fast gespenstisch mutet die für die Nachwelt erhaltene Japanische Riesenkrabbe (*Macrocheira kaempferi*) an. Sie zählt zur größten Krabben- und zugleich größten Gliedertierart der Erde. Die Spannweite ihrer Scherenbeine kann bei dem im Vergleich zum Weibchen größeren Männchen über dreieinhalb Meter betragen. Das Verbreitungsgebiet dieser Riesenkrabbe beschränkt sich auf die japanische Pazifikküste, wo sie in Tiefen von 50 bis 300 Metern auf Sand- und Schlickflächen lebt und sich als Allesfresser primär von Weichtieren, kleinen Krebsen und Aas ernährt.

Das im Mauritianum ausgestellte Präparat brachte der Arzt Dr. Hugo Erler aus Lehdorf 1895 von seiner Ostasienreise mit und schenkte es der Naturforschenden Gesellschaft. Japanische Fischer fingen die aufgrund ihrer Erscheinung mitunter auch „Seespinne“ genannte Riesenkrabbe im Schleppnetz, banden sie mit Drahtschlingen an Pfähle und ließen sie verhungern.

Bei der Arbeit *Constant Memories* von Linda Schumann steht nun die Beschäftigung mit der Lebensweise dieses außergewöhnlichen Schalentieres und seiner postmortalen Reise von Japan nach Altenburg im Zentrum. An Objekten, die die Künstlerin in Anlehnung an museale Präsentationsweisen nüchtern in zwei Vitrinen arrangiert hat, entspinnt sich assoziativ eine Erzählung. Muscheln und getrocknete Shrimps deuten auf das natürliche Lebensumfeld und die Ernährungsweise der Riesenkrabbe; auf einer Karte ist ein Fundort eingetragen.

Schumann unterwandert subtil den Wahrheitsanspruch des im Museum vermittelten Wissens, da diese Geschichte der Japanischen Riesenkrabbe nur ein Konstrukt, eine Fiktion sein kann. An die Stelle eines heute nicht mehr zu leistenden, faktenbasierten Berichts über diese Riesenkrabbe setzt sie ihr künstliches und hochgradig subjektives Objektgedächtnis. Im Kern verweist die Künstlerin damit auf die Wandelbarkeit von Erinnerungen. Diese werden gern als unveränderlich und wahr angesehen, sind jedoch einem ständigen Wandel unterworfen, der durch Vergessen, Wunschvorstellungen und andere Formen der Verfälschung bedingt ist.

ST

14.

MICHAEL MERKEL

Aus der Serie *Im Cynwald*

2017

Fineliner, Folie, Tusche auf Buchseiten

Je 20 x 14 cm

Minerale aus dem Ural

Die geologische Sammlung des Mauritianums geht auf systematische Untersuchungen des Altenburger Umlandes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. Überregionale Bedeutung haben einige Fossilien, darunter Platten mit Tierfährten aus dem thüringischen Buntsandstein von Heßberg und Kahla sowie Fundstücke der fossilen Flora und Fauna der Weißelstensenke. Der Bestand wurde durch die regional sammelnden Mitglieder sowie wiederholt auch durch Schenkungen von außen bereichert. Hierzu zählt ein Konvolut von 274 Mineralen, Gesteinen und Fossilien aus dem Ural, die Großfürst Konstantin Nikolajewitsch von Russland, Bruder Zar Alexanders II., 1848 der Naturforschenden Gesellschaft übersandte. Aus Anlass von dessen Eheschließung mit Alexandra von Sachsen-Altenburg, die mit der Gesellschaft in engem Kontakt stand, war ihm die Ehrenmitgliedschaft angeboten worden.

Ein kleiner Auszug von 23 Mineralen dieser großfürstlichen Dankesbekundung wird heute im Obergeschoss des Mauritianums gezeigt. Als Gegenstand wissenschaftlicher Beschäftigung und Untersuchung korrespondieren sie mit den Kompositionen der Folge *Im Cynwald* von Michael Merkel. In ihnen nähert sich der Künstler dem Bergbauwesen in pointierten, symbolisch aufgeladenen Darstellungen an, die er auf alte Buchseiten mit Tusche und Fineliner gezeichnet sowie mit metallisch glänzender Folie collagiert hat. Viele der Blätter zeigen querschnittartig Tiefenschichten der Erdkruste, durch die ein dunkler Schacht verläuft. Dort arbeitet ein Bergmann mit der Spitzhacke an der steten Durchdringung des Erdbodens und seiner unerforschten Gesetzmäßigkeiten. Andere zeigen beispielhaft Minerale, die der menschliche Entdeckerdrang bereits zu Tage gefördert und vermessen hat, in ihrer kristallinen Wuchsform.

In diesem Sinne verweisen Merkels Bilder auf die fortwährende Erschließung und Nutzbarmachung der natürlich-stofflichen Welt und das im Zuge dieses Prozesses geschaffene Wissen, das in Büchern festgeschrieben, weiterentwickelt und von neuen Erkenntnissen überlagert wird. Zusehens verkümmert dabei die Beziehung des Menschen zu den Ressourcen, deren Produkte seine Lebensgrundlage liefern.

ST

15.

SAORI KANEKO

Maschinenglauben I-III

2014/2017

Glas, Holz, Klebstoff, Silikon, Uhrenteile

25 x 17,5 cm; 45 x 23 cm; 45 x 23 cm

Sog. Landschaftsuhr

Künstler unbekannt

Uhrwerk Jakob Mayr, Augsburg

1712

Als eines der erlesensten Objekte der barocken Originalausstattung des Schlosses hat sich eine opulent gestaltete Monumentaluhr erhalten. Die sogenannte „Landschaftsuhr“ wurde 1712 als Schenkung der Altenburger Landstände an Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha-Altenburg übergeben. Kostbar ausgestaltet mit edlem Material wie Silber und Schildpatt zeichnet sich die Uhr ebenso durch ihre technischen und klanglichen Feinheiten aus. In der engen Beziehung zwischen dem Herzog und den Landständen, die in die Steuerpolitik und Gesetzgebung eingebunden waren, kommt dem Geschenk der Uhr eine hohe symbolische Bedeutung zu. Als exaktes und wohlgeordnetes Instrument betont sie das harmonische Funktionieren im Staatsapparat. Wobei der Regent als Taktgeber die anderen Elemente steuert und somit die zentrale Lenkung der Geschicke des Landes im Bild der Uhr mit ihren ineinandergreifenden Zahnrädern legitimiert wird. Die Faszination für das Technische führte sogar zur Vorstellung Gottes als mächtigem Mechaniker, der den wohl komponierten Apparat Erde steuert.

Die Dogmatik vom Siegeszug der Mechanik steht auch im Zentrum der Arbeit *Maschinenglauben* der Künstlerin Saori Kaneko. Markiert die Uhr als Hilfsmittel zur temporalen Strukturierung einen frühen Punkt in der technischen Aneignung der Welt, so ist der Mensch heutzutage eingebettet in ein komplexes System verschiedenster Apparaturen, die sein Leben immer mehr bestimmen. Der ursprüngliche Gedanke der Beherrschung der Natur mittels mechanischer Technologien scheint sich immer mehr zu verkehren in ein Beherrschtsein durch eben jene. Vor diesem Hintergrund erscheinen die Objekte der Künstlerin in ihrem spielerischen Umgang mit technischen Utensilien als eine Art Emanzipation vom Maschinellen.

MM

16.

THERESA BERGER & LISA ZWINZSCHER

Mein sind die Jahre nicht

2017

Holz, Kunststoffperlen, Leim, Pflanzenteile, Polycarbonat

200 x 84 x 84 cm

Das Kaminzimmer der ehemals herzoglichen Wohnräume

Das Schloss- und Spielkartenmuseum bietet neben seinen zahlreichen Sammlungsbeständen auch Einblicke in die herzogliche Wohnkultur des einstigen Residenzbaus. Verbunden durch eine Zimmerflucht zeigen sich die Räumlichkeiten der dritten Etage als barockes Element im komplexen Gefüge des Baukörpers. Zu diesem Ensemble gehört auch das Kaminzimmer, welches zwischen 1706 und 1712 entstand. Wie in den anschließenden Räumen ist die reichhaltige originale Innenausstattung nur in Teilen erhalten geblieben. Die Nutzung des Schlosses als Lazarett während der Leipziger Völkerschlacht, ein späterer Brand und andere größere und kleinere historische Einschnitte haben das Gebäude und sein Innenleben nachhaltig gezeichnet. Zu den dabei verlorenen Kostbarkeiten gehört die aufwendige Bespannung, die einst die Wandflächen des Kaminzimmers bedeckte. Ein dichter, mit allerlei Laub- und Blumenwerk verzierter, Seidenstoff bildete als florales Ornament eine prunkvolle Auskleidung des Zimmers.

In ihrer Arbeit *Mein sind die Jahre nicht* verflechten die Künstlerin Theresa Berger und die Musikerin Lisa Zwinzscher Bezugspunkte der Raumhistorie zu einer audiovisuellen Komposition. Der Titel verweist auf ein Gedicht des schlesischen Lyrikers Andreas Gryphius, der als bedeutende Persönlichkeit der barocken deutschsprachigen Literatur ein Werk schuf, das maßgeblich durch die Erfahrung des Dreißigjährigen Krieges geprägt ist. Im Zentrum steht dabei das für den Barock allgemein typische Motiv der Vanitas. Die Vergänglichkeit des Irdischen offenbart sich hier in der Substanz des Gebäudes sowie im künstlerischen Material, wobei der vorgenommene Eingriff das einstige ornamentale Rankwerk wiederbelebt. Dieses Wechselspiel von Vergehen und Werden betont ganz im Geiste Gryphius' das Augenblickliche als festen Ankerpunkt des Bewusstseins.

MM

17.

SEBASTIAN WANKE

Made in China

2017

Neonschriftzug, Acryl, Stativ

200 x 110 x 25 cm

Chinesisches Kunsthandwerk

Die Kunst des Fernen Ostens prägte lange Zeit das Erscheinungsbild der europäischen Fürstenhöfe. Vor allem Porzellan und weitere kunsthandwerkliche Erzeugnisse waren beliebte Objekte einer Chinabegeisterung, die von der Weltgewandtheit und dem Wohlstand ihrer Besitzer zeugen sollten. Im Vordergrund stand dabei der ornamentale und exotisch-fremdartige Gehalt des Dekorationselementes. Die große Beliebtheit dieser Kulturimporte führte vor allem im 18. Jahrhundert zur Adaption der asiatischen Vorbilder durch europäische Kunsthandwerker. So versuchten sich etwa Fayencemanufakturen an der Imitation von ostasiatischen Porzellanen in Bezug auf Material, Beschaffenheit und Bemalung.

Der weltweite Warenverkehr, dessen frühe Entwicklung sich in der Importtätigkeit der europäischen Fürstenhäuser offenbart, ist Ansatzpunkt für Sebastian Wankes Arbeit. Infolge der globalen Verschränkung des Handels verabschiedet das englische Parlament 1887 eine Regelung, nach der alle Importartikel, die mit heimischen Fabrikaten verwechselt werden könnten, mit einem Hinweis auf das Urheberland gekennzeichnet werden müssen. Die Klassifizierung „Made in“ wird geboren und entwickelt sich bald zum Gütesiegel für die in aller Welt geschätzten deutschen Waren. Durch die zunehmende Zergliederung von Arbeitsprozessen und die Auslagerung der Produktion in Billiglohnländer wie China ist die Kennzeichnung eines einzelnen Ursprungslandes hinfällig geworden. Da der chinesische Markt zudem mit minderwertiger und billiger Ware assoziiert wird, vermeiden zahlreiche Unternehmen seine Nennung.

In der Verortung des Neonschriftzuges *Made in China* zwischen historischen asiatischen Importen wird der weltweite Transfer von materiellem wie geistigem Gut als ein wechselseitiger und komplexer Vorgang ersichtlich.

MM

18.

TILL ANSGAR BAUMHAUER (mit Wekil Ahmad Hakkani)

God will judge our enemies / we'll arrange the meeting

2014

Handgeknüpfter Teppich

107 x 166 cm

Rüstkammersammlung und Militaria

Für das Altenburger Schloss belegt erstmals 1618 ein Inventar das Vorhandensein einer Rüstkammer, in der neben Verteidigungs- und Jagdwaffen auch Besitztümer früherer Fürsten aufbewahrt wurden. Teile dieses Bestandes bilden heute die Grundlage einer militärhistorischen Dauerausstellung. Schautafeln informieren dort über kriegerische Ereignisse wie den Dreißigjährigen Krieg (1618–1648), der unter dem Deckmantel der Religion um die Vorherrschaft in Europa ausgetragen wurde. Etwa eintausend Altenburger verloren ihr Leben, als Anfang des 17. Jahrhunderts Krieg, Pest und Hunger den deutschen Ländern große Teile ihrer Bevölkerung raubten.

Die in der Auseinandersetzung mit den Gräueltaten dieser Zeit entstandene Radierung *Der Galgenbaum* des lothringischen Grafikers Jacques Callot (1592–1635) zeigt die Hinrichtung der Rädelsführer eines Bauernaufstandes im Elsass.³ Sie bildet in leicht verfremdeter Form das zentrale Bildfeld des vielschichtigen, zwischen kunsthandwerklichem Erzeugnis und konzeptueller Objektkunst anzusiedelnden Werkes *God will judge our enemies / we'll arrange the meeting*. Anregung hierzu war Till Ansgar Baumhauer das Phänomen der sogenannten Kriegsteppiche, die vor dem Hintergrund der seit 1979 herrschenden bewaffneten Konflikte in Afghanistan entstanden sind. In die ornamentale Formensprache der Teppichknüpfer überführt zeigen sie unter anderem Panzer, Hubschrauber und Raketen, aber auch Gefechtsszenen.

Nach einer Vorlage Baumhauers, aber mit weitreichenden gestalterischen Freiheiten, fertigte der Teppichknüpfer Wekil Ahmad Hakkani (geb. 1971 in Herat) das textile Kunstwerk. Der Titel, den er in die schmale Bordüre ober- und unterhalb des Bildfeldes eingearbeitet hat, entspricht der Aufschrift eines „moral patch“, also eines inoffiziellen Abzeichens der US-Armee in Afghanistan, das mit diesem markigen Spruch zur Stärkung der Truppenmoral beitragen sollte. Damit bezieht das Werk zeitgeschichtlich und kulturräumlich übergreifend zwei vergleichbar umfassende Konflikte aufeinander und reflektiert dabei die Visualisierungsformen von Gewalt, ihre Ästhetisierung und Aufarbeitung in der Zivilbevölkerung.

ST

¹ zitiert nach Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth: Rodins Ehernes Zeitalter und die Problematik französischer Kriegerdenkmäler nach 1871, in: Reinhart Koselleck, Michael Jeismann (Hg.): Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne. Verlag Wilhelm Fink, München 1994, S. 223-247, hier S. 229.

² Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp, Berlin 2010, S. 16. (Erstveröffentlichung in französischer Übersetzung 1936 in der *Zeitschrift für Sozialforschung*)

³ Vgl. hierzu Till Ansgar Baumhauer: Kunst und Krieg in Langzeitkonflikten. Visuelle Kulturen im Dreißigjährigen Krieg und im heutigen Afghanistan. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2016, S. 101-111. 1633 wurde Callots 1633 wurde dessen achtzehn Blätter umfassende Radierfolge *Les Misères et Malheurs de la guerre*, zumeist *Les Grandes Misères de la guerre* (*Die großen Schrecken des Krieges*) genannt, in Paris ediert.