

## DENKRÄUME

»Kunst ist etwas Besonderes, nicht weil sie besser ist, sondern weil sie etwas anderes, etwas Selbständiges ist.«<sup>1</sup>

Wodurch bedingt sich das Besondere seiner Kunst? Was ist das Andere an seinen Arbeiten, was bisher noch nicht bildlich zur Darstellung gekommen ist? Wie läßt sich das verbalisieren, was eine Arbeit Thomas Lehnerers von anderen künstlerischen Werken unterscheidet? Dies sind nur einige, aber wesentliche Fragestellungen. Daß sich mit den Beschreibungen immer wieder neue Fragen stellen lassen, Fragen, auf die nicht immer Antworten zu finden sind, macht unter anderem das Selbständige eben auch seiner Kunst aus. Es ist eng an die Brisanz, die Eindringlichkeit und Sprachlosigkeit, die Kunstwerken innewohnt, geknüpft.

Thomas Lehnerer hat mit seinen Installationen, die hier besprochen werden, Denkräume geschaffen, die sich in einem philosophisch-theologischen Bezugssystem bewegen beziehungsweise die man in einem philosophisch-historischen Bezugssystem beschreiben kann. Er wagt es am Ende des 20. Jahrhunderts, Themen bildnerisch darzustellen, die dem ersten, aber eben nur einem ersten Anschein nach sehr unzeitgemäß anmuten.

In seinen ersten Arbeiten ist der Blick des Betrachters noch stark vom Künstler selbst geleitet. Seine Methode bedingt sich durch eine kontinuierliche eigene Reflexion der bereits entstandenen Arbeiten. Sie sind als ein Zusammenspiel zu sehen, in dem einzelne Kompartimente wie Plan, Gedanke, Reflexion, Gerichtetheit und Zufall sich immer wieder in neue Konstellationen und Gewichtungen verschieben.

Es zeigt sich, daß der wachsende Schatz an Erkenntnissen, an theoretisch reflektierten Erfahrungen und letztendlich die Hinterfragung des Kunstbegriffes selbst nicht zu der vermeintlichen Schlußfolgerung führen, daß wir uns Kunstwerken gegenübersehen, die nicht mehr entschlüsselbar sind, die Betrachtung ohne Kenntnis der Künstlertheorie unmöglich machen. Es verhält sich zum Glück anders. Reziprok zum Erkenntniszuwachs für den Betrachter verliert sich der vom Künstler seinen Werken zugrundegelegte theoretische Anteil. Wir werden kontinuierlich zu existentiell bestimmten Arbeiten geführt, in deren Mittelpunkt mehr und mehr »Selbständige«, mit anderen Worten eigene produzierte Bildwerke anstatt vorgefundener, bereits vorformulierter Bilder, stehen.

Allen seinen Arbeiten liegt der Wunsch zugrunde, Kunst zu machen, mit künstlerischen Mitteln die elementarsten Probleme menschlichen Daseins, seien sie geschichtlichen, religiösen, soziologischen oder politischen Ursprungs, zur Anschauung zu bringen.

Der zentrale Kern des Performance-Gedankens in der Kunst der 60er Jahre liegt darin, mit Hilfe des Live-Charakters eine neue, raumzeitliche Wahrnehmungsphase für Künstler wie Betrachter zu schaffen. Das Kunstwerk umschreibt so für sich eine eigene raumzeitliche Situation. Dahinter steht die Absicht, die Erlebbarkeit von Kunst zu intensivieren. Kunst fungiert dort also als eine Bewusstseinsweiterung. Die meisten Künstler der 70er und 80er Jahre, setzten hierfür ihre Person als agierenden Darsteller in den Mittelpunkt ihrer Aufführungen. So läßt sich der Großteil der Performances, die Helmut Friedel 1981 im Lenbachhaus während eines Festivals vorstellte, mit dem Begriff »body-works« umschreiben. Eingeladen waren Künstler wie Les Levine, Laurie Anderson, Nan Hoover, Richard Kriesche, Dan Graham und der damals 26jährige

Thomas Lehnerer. Der Künstler greift in seiner Debüt-Arbeit die damalige Neuorientierung des Performance-Gedankens auf. Bereits im tautologisch verfaßten Titel »Performance der Performance« verweist der Künstler auf die Begriffsfindung, die aller Anschauung und Auseinandersetzung vorausgehen muß.



Thomas Lehnerer. Der Künstler greift in seiner Debüt-Arbeit die damalige Neuorientierung des Performance-Gedankens auf. Bereits im tautologisch verfaßten Titel »Performance der Performance« verweist der Künstler auf die Begriffsfindung, die aller Anschauung und Auseinandersetzung vorausgehen muß.

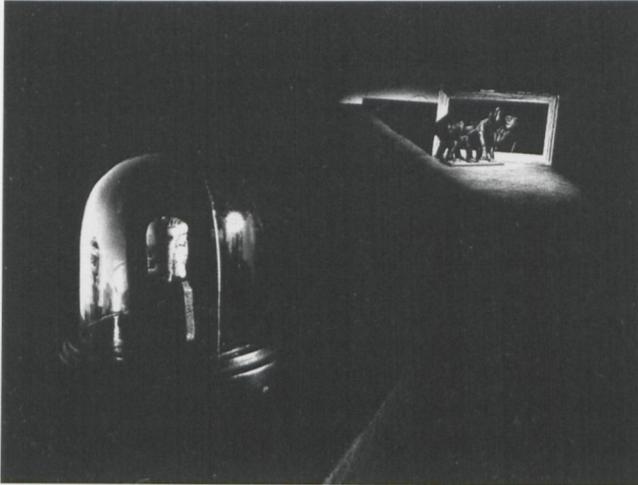
Performance der Performance. 1981

Anstelle des Publikums sind inmitten der Stuhlreihen im Vortragssaal des Lenbachhauses auf zwei schlanken Sockeln je zwei Lautsprecher aufgestellt. Dazwischen befindet sich ein Tonbandgerät. Zu hören ist eine theoretische Abhandlung über den subjektiv orientierten Kunstbegriff, welcher der Performance zugrunde liegt. Der Text, verfaßt von Thomas Lehnerer, wird von einem professionellen Sprecher wiedergegeben. Gerichtet ist die Botschaft an ein Publikum, das sich in den engen Zwischenräumen von Stuhlreihen und Wand drängt.

»Damit ist an der Stelle des Publikums die Rahmenbedingung explizit gemacht, die Performance stets voraussetzt: den (subjektiv) bestimmten Vorbegriff davon, was eine Performance (etwa im Unterschied zum Theater oder zum Leben) als solche sein soll. Die verbal vorgetragenen Gedanken haben den Ort gleichsam als Vehikel benutzt, um ein Maximum an Deutlichkeit und Klarheit zu erreichen«<sup>2</sup>, schreibt Lehnerer. Dem gewöhnlich passiven *Teil* einer Performance, dem Publikum, übergibt der Künstler die Entscheidung, ob sich die Gültigkeit des Begriffes einlösen läßt oder ob die »Performance nur noch ihr eigener lebendiger Gedanke ist«.<sup>3</sup>

Wenn auch diese Arbeit von ihrer Form her gesehen im Vergleich zu seinen späteren künstlerischen Arbeiten solitär erscheint, so lassen sich hier doch einige wesentliche Charakteristika für die künstlerische Vorgehensweise und für die Bildsprache Thomas Lehnerers aufzeigen. Mit einem Minimum an Materialien, wie einfachen Sockeln, Lautsprechern und der auf die technische Apparatur ausgerichteten Lichtführung, erreicht der Künstler die von ihm beabsichtigte Konzentration auf den

Inhalt des Textes. So versteht es Lehnerer in seiner ersten Arbeit, die Betrachter und das Publikum der Performance zur Reflexion ihrer selbst aufzufordern, indem er ihren Blick auf die leeren, sonst von ihnen eingenommen Plätze lenkt. Durch die Ent-Subjektivierung eines wesentlichen Charakteristikums von Performance, denn es fehlt der aktiv anwesende



Gott Tod Affe Affe. 1982

Künstler, und durch eine zweite Distanzierung, den professionellen Sprecher, verweist er auf die Allgemeingültigkeit des von ihm aufgestellten Begriffes.

In seiner zweiten Installation »Gott Tod Affe Affe« von 1982 ist durch einzelne zusammengetragene Gegenstände ein deutlicher narrativer Zug gegeben. Das hier zugrundeliegende Gedankengebilde ist komplex und verweist sowohl auf theologische wie philosophische Gedanken. Thomas Lehnerers Weltbild setzt sich aus mehreren Erfahrungsbereichen, die er

sich durch Studien der Philosophie, der Theologie, der Kunstgeschichte und eben der bildenden Kunst angeeignet hat, zusammen. Ich möchte hier dem künstlerischen Bereich den Vorzug geben, da all seine Studien in diesem kumulieren. Ihr Gedankengut beruht darauf, die zusammengetragenen Erkenntnisse zur Anschauung zu bringen. »Was immer ich auch zeichne, welche Materialien und Instrumente, welche Techniken und Verfahren, welche Kompetenz und welches Können, welche Konzepte und welche Zielsetzungen ich auch immer fasse und anwende, stets entsteht – wenn etwas entsteht – ein Gebilde, das (vielleicht) formale und inhaltliche Qualitäten, in jedem Fall aber eine sichtbare, rekonstruierbare, interpretierbare Entstehungsform besitzt. Was immer ich mache, was immer ich im Kopf, in den Händen oder im Bauch habe, in jedem Fall entsteht (wie durch ein Wunder) – wenn denn etwas entsteht – eine Form, die – wie, worin und mit was auch immer – Sinn macht: d. i. es entsteht ein Bild. Ich kann machen, was ich will, immer kommt es – wenn es denn zu etwas kommt – zu einem Bild.«<sup>4</sup> Diese erst jetzt aufgestellte Behauptung Thomas Lehnerers, aber als Ergebnis seiner langjährigen künstlerischen Tätigkeiten zu interpretierende Ansicht, lässt sich an den Anfang der zu besprechenden Arbeiten stellen. Wie kann man das »Bild« beschreiben, das sich in der folgenden Installation auf seine theologisch-philosophische Erfahrungswelt bezieht?

Den vorhandenen historischen Bezug der Aula im Neorenaissance-Stil reduziert der Künstler bis auf ein Minimum. Es ist die Aula seiner Ausbildungsstätte, der Akademie der Bildenden Künste in München. Die Installation teilt sich in zwei sehr unterschiedliche Bereiche. Auf einem 116 cm hohen Sockel, geschützt durch einen Glassturz, befindet sich ein mittelalterlicher Wendekopf aus Elfenbein mit nur 1,5 cm Höhe. Die eine Seite zeigt die Figur »Göttlicher Christus«, der den Tod, auf der Rückseite dar-

gestellt, überwunden hat. Etwa 10 Meter davon entfernt betrachtet ein ausgestopfter Affe sein Spiegelbild. Der auf allen Vieren stehende Affe und der Spiegel sind direkt auf den Boden gestellt. Ein drittes Bild ergibt sich durch die Art der Lichtführung auf diese Szene. Ein Scheinwerfer ist dergestalt auf den Affen und sein Spiegelbild gerichtet, daß dieser nun zweimal – im Profil und von hinten als Schatten am obersten Rand der Wand – erscheint, in den Proportionen größer als das reale Bild. Mit dem Spiegel und dessen hier gezeigten Eigenschaften fordert Thomas Lehnerer den Betrachter zum vergleichenden und prüfenden Denken auf, das uns hier der Affe in der Betrachtung seiner selbst vorführt und das durch die Reflexion, sprich Schattenbildung, entsteht. Die Vergrößerung des Schattenbildes wird durch die räumliche Weite erreicht. Somit beinhaltet ›In-Distanz-zu-etwas-treten‹ auch immer ›Größe-Gewinnen‹.

Auf den Wendekopf fällt das Licht direkt. Es reflektiert teilweise auf der Glasoberfläche und strahlt diffus in den Raum aus. Durch diese getrennte Beleuchtungstechnik bleiben die realen Bildbereiche erst einmal für sich alleine bestehen. Und doch führt der Blick des Überwinders des Todes, als Symbol für die Heilsgeschichte, auf den Affen und sein Spiegelbild. Nehmen wir die Entstehungszeit des Wendekopfes, so finden wir gerade dort im Mittelalter den Affen selbst häufig mit dem Vanitasmotiv schlechthin, dem Spiegel, gleichgesetzt.<sup>5</sup> In dieser Lesart symbolisiert die Szene die Eitelkeiten und Nichtigkeiten menschlichen Daseins mit ihrer Mahnung an die Vergänglichkeit. Nicht materiellen Dingen soll man mit all ihren Weltfreuden verfallen, sondern sein Heil in der Überwindung alles Weltlichen suchen.<sup>6</sup> Daneben finden sich seit dem Mittelalter ebenso Bildbeispiele, in denen der Affe als Teufel dargestellt ist.<sup>7</sup>

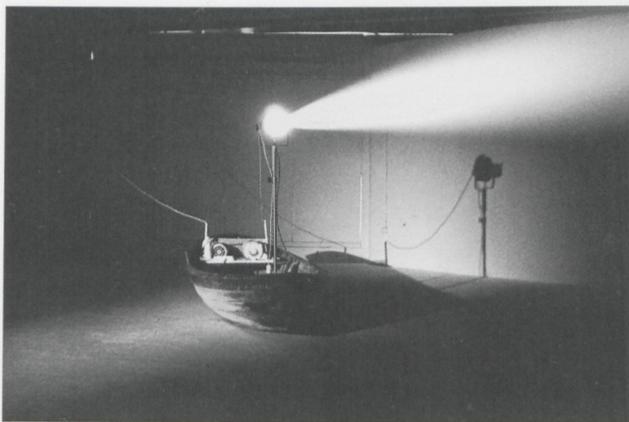
Für Thomas Lehnerer sind die Unterschiede zwischen Mensch und Tier schwer zu fassen. Sie weichen seiner Ansicht nach immer mehr auf. So bezeichnet er gerade den Affen als Klammer zwischen uns und dem Tierreich. Auf diese Weise knüpft sich die hier intendierte Evolutionsgeschichte in die Kette zwischen Schöpfungs- und Heilsgeschichte ein. Und dies vollzieht sich denn auch in einem durch die Lichtinszenierung magisch aufgeladenen und sakral wirkenden Raum, in dem Grenzen kaum festzumachen sind. Der Künstler benutzt alle Elemente des Raumes mit ihren funktional änderbaren technischen Einrichtungen für das so zusammengesetzte Bild, das eben nur so und nicht anders die Komplexität des zugrundeliegenden Gedankengutes erfaßt. Aber unterliegen wir da nicht einer ersten Täuschung? Können wir sichergehen, bei einer Installation alle vom Künstler intendierten Gegenstände und Bedeutungsebenen auch zu erfassen?

Thomas Lehnerer möchte die Besucher zu einer intensiven Auseinandersetzung auffordern. Er läßt sie teilhaben an seinen Gedanken zur Menschheitsgeschichte. So ist der Bezug zum Betrachter ein anderer wie beim Dialog eines Bildes oder einer Plastik. Der Betrachter ist nicht nur zur gedanklichen Aktivität aufgefordert, sondern erst durch das räumliche Durchschreiten erfaßt er die zahlreichen Zusammenhänge und beleuchtet selbst, von immer wieder neuen Positionen aus, einzelne Bildelemente. Das klingt zunächst nach Überforderung. Aber Thomas Lehnerer versteht es in der Minimierung, wie er die einzelnen bereits symbolträchtigen *Fundstücke* im Raum setzt, den Blick aufs Wesentliche zu

lenken und die umgebenden Elemente in einer weiteren Bedeutungsebene anklingen zu lassen.

Diese Kunstform trägt erst seit dem 20. Jahrhundert den Titel Installation.

Gerade in der Kirchenkunst konnte man schon immer die Wirkungen



Licht der Welt. 1982

der Inszenierung von einzelnen Objekten, wie Reliquien, Kreuzfixe oder Hostien. Man wußte um die mythische Wirkung der Lichtführung und wertvoller Materialien wie Edelsteine, Metalle und Mineralien.<sup>8</sup> In dieser Installation zeigt sich, wie ein zeitgenössischer Künstler, auf unserer christlichen Geistesgeschichte, der christlichen Ikonographie und der kirchlichen Raumszenierung aufbauend, Neuformulierungen findet, die so nur heute mit einem neuen, erweiterten Kunstbegriff denkbar und repräsentierbar sind. So stellen sich hier Arbeiten dar, die den zeitgenössischen Gesetzen der Kunst verschrieben sind und die gleichzeitig in mehrmaligen Brechungen unsere Kultur- und Geistesgeschichte mittragen.

1982 zeigt Thomas Lehnerer in einem polygonal zugeschnittenen Raum, im Kunstforum des Lenbachhauses, die Installation »Licht der Welt«. Wieder ist die Arbeit in zwei Bildbereiche aufgeteilt, die dieses Mal durch einen Lichtstrahl miteinander verbunden sind. Erneut ist der Raum abgedunkelt. Wieder sind es von ihm ausgewählte und vorgefundene Objekte, die aber diesmal ein ganz anderes christliches Modell versinnbildlichen. Dargestellt ist der Ausspruch Christi »Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis umhergehen, sondern wird das Licht der Welt haben.« (Joh. 8,12) Diese Stelle im Neuen Testament knüpft an einen Festbrauch an, der besagt, daß am siebten Tag des sogenannten Laubblütenfestes im Hof des Tempels Leuchter aufgestellt werden, die ihr Licht über ganz Jerusalem verbreiten sollten.

Ein in einem Boot aufgestellter, der Menschengröße entsprechender Scheinwerfer, strahlt ein gebündeltes Licht auf ein 9 x 17 cm großes Bild mit christlicher Thematik. Es ist ein Werk des süddeutschen Kirchenmalers Josef Soll (1734–1798), in Tempera auf Pergament gemalt. Die Miniatur in einem Holzrahmen ist an die dem Eingang nächstliegende Wand genagelt, so daß der Blick des Eintretenden zuerst zum Kahn und

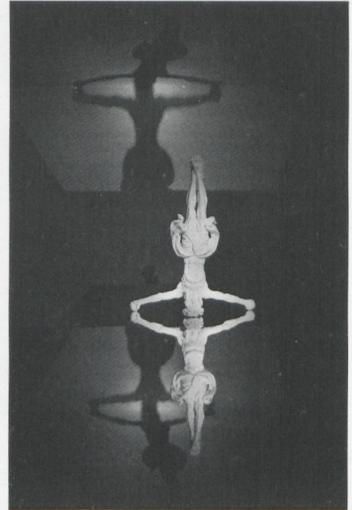
zum Scheinwerfer gelenkt wird und dann erst dem Lichtstrahl zum Bild folgt. Wieder haben wir es mit einem, aber nur dem ersten Anschein, nach profanen Bereich zu tun, dem Holzkahn, dem Scheinwerfer und dem Stromaggregat, die einer sakralen Darstellung, der Miniatur, gegenüberstehen. Aber so hat sich nur formal eine Umkehrung vollzogen.

Auf dem Bild ist Christus dargestellt, wie er von einem Schiff aus auf hoher See dem am Ufer stehenden Volk eine Predigt hält. Neben ihm auf dem Boot stehen unter anderem Simon Petrus, Jakobus und Johannes. Diese Darstellung verweist auf die Bibelstelle im Lukasevangelium. Dort wird von der Berufung der ersten Jünger Jesu berichtet, die ausziehen sollten, um nach dem erfolgreichen Fischzug im See Genezareth ebenso erfolgreich Gläubige für den christlichen Glauben zu finden. Die Aufstellung des Bootes mit seiner technischen Apparatur bleibt ohne die Inhaltlichkeit des Bildes unverständlich.

Warum stellt nun Thomas Lehnerer hier einem vorgefundenen, bereits theologisch vorformulierten Bild eine Szene gegenüber, die sich in ihrer Bildsprache ganz dem 20. Jahrhundert verschreibt? Nicht das Licht der Welt, sondern das Licht dieser Welt, das reale Licht, beleuchtet erst die Szene und fordert den Betrachter dazu auf, die Szene selbst neu zu *beleuchten*, sie neu zu interpretieren und neu zu verstehen.

»Licht der Welt« erhält sein Licht aus der realen Welt, analog dem Anspruch Christus, die wahrhafte Realität von Licht, das wahre Licht (*vera lux*), zu repräsentieren. Ist in der Miniatur letztendlich dargestellt, wie Christus die Aufgabe der späteren Kirche definiert, so verweist das reale Schiff in seiner christlichen Symbolik ebenso auf die Kirche als Institution, die dieser Welt angehört. Der Scheinwerfer ist nicht nur als Lichtspender, sondern auch in Analogie zum Bild als Christus zu lesen, der Licht spendet. Gespeist wird der Scheinwerfer im alten Holzkahn von einer auf der Sitzfläche angebrachten Lichtmaschine. Auch der Schatten an der Wand verweist auf die energiezuführende Verbundenheit, die zwischen Lichtmaschine und Scheinwerfer aber nur vorgetäuscht wird. Denn realiter ist die Maschine an den öffentlichen Stromkreis angeschlossen. »Die Maschine bringt so nicht nur fiktiv, sondern wirklich Licht hervor. Aber was sie hervorbringt (Energie), setzt sie in eben derselben Form schon voraus.«<sup>9</sup> Dieser Sachverhalt in seiner ganzen Widersprüchlichkeit ist wesentlicher inhaltlicher Aspekt der Arbeit. Der mehrmals geschlossene Kreislauf zwischen den symbolischen Verweisen der Kahn-Situation und der Miniatur, ihr Reflexionscharakter und ihre Doppelung werden aufgebrochen, um den Kontakt zur Welt herzustellen. Das theologische Programm, das dieser Installation zugrunde liegt, lässt sich nicht auf eine Eindeutigkeit reduzieren, sondern übersetzt das Thema in verschiedene Realitätsebenen.

Im zentralen Eingangsraum der Städtischen Galerie im Lenbachhaus zeigt Thomas Lehnerer 1983 seine Arbeit »Doppelnatur« im Rahmen der Ausstellung »Aktuell 83«. Eine 3 x 4 m große Spiegelplatte liegt auf vier 1,50 m hohen Sockeln, also etwa in Augenhöhe des Betrachters. Auf diesem Spiegel steht frei auf dem Kopf stehend eine aus Gips hergestellte



Doppelnatur. 1983

Christusfigur. Richtig herum, aber schwebend erscheint diese dann erst im Spiegelbild. Diese Situation im abgedunkelten Raum wird so beleuchtet, daß an der Decke ein entsprechender doppelter Schatten entsteht. Der Schatten der realen Skulptur erscheint nun »richtig«, wogegen der Schatten der Spiegelung »verdreht« erscheint. Formal gesehen zeigt



Kosmologie. 1984

sich nun Christus als Gekreuzigter, und die intendierte Provokation in der Verdrehung ist im Doppelschatten aufgehoben. Die Installation verwandelt sich an der Decke in ein zweidimensionales »Bild«, wobei die Spiegelfläche als umrahmende Bildfläche reflektiert wird.

»Christus ist Gott und Mensch. Das wird anders auch so ausgedrückt, daß man sagt, er sei in zwei Naturen, der göttlichen und menschlichen. Die göttliche Natur hat er von Gott dem Vater und von Ewigkeit her, die menschliche hat er von der Jungfrau Maria in der Zeit aufgenommen. Von diesen beiden Naturen ist aber jede in ihrer ganzen Wahrheit und vollen Integrität zu denken. Der Christus ist wahrer Gott und wahrer Mensch.«<sup>10</sup>

Somit ist die zweifache Verdopplung als Verweis auf das theologische Programm des Gott-Menschen in Christus gegeben. Auch wenn diese These zuerst auf den Kopf gestellt wird, so verifiziert sie sich doch in ihrer Schattenbildung. Wie man es auch dreht und wendet, so stehen beide als Wahrheiten

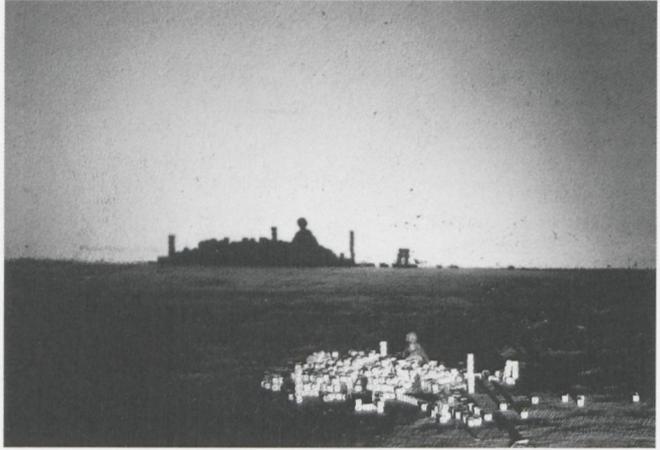
nicht gleichberechtigt nebeneinander, sondern sich gegenseitig reflektierend. Denn was sehen wir: eine reale Christusfigur und deren Spiegelbild, das sein Erscheinungsbild nur in Abhängigkeit zur realen Figur begründet sehen läßt.

1984 organisiert die Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine die Ausstellung »Kunstlandschaft Bundesrepublik. Junge Kunst in Deutschland«, an der sich 48 Kunstvereine beteiligen und in einem Austausch die jeweiligen Künstler einer anderen Region vorstellen. In diesem Zusammenhang wird im Kunstverein in Köln die Arbeit »Kosmologie« von Thomas Lehnerer gezeigt. In einer modernen Ausstellungsvitrine präsentiert er zahlreiche Gegenstände, wie Bilder, Reliquien, Figuren und Objektkästen, die alle aus dem religiösen Bereich entlehnt sind und aus verschiedenen Jahrhunderten stammen.

Die Vitrine selbst steht auf mehreren Holzkeilen. Sie ist also nicht direkt mit dem Boden verbunden. Sie wird von zwei Scheinwerfern so angestrahlt, daß sich zwei verschiedene Schatten an der dahinterliegenden Wand ergeben. Die einzelnen Gegenstände sind entsprechend der religiösen Kosmologie des Christentums angeordnet. Die Hierarchie verläuft dementsprechend von der Dreifaltigkeit, mit einem relativ beschädigten Bild auf der obersten Glasplatte, zu den Engeln, den Heiligen, den Gläubigen, den Menschen, den Unmenschen und schließlich zum Teufel hinunter.

Bereits die biblischen Schriftsteller formulierten die Vorstellung von einer dreigeteilten Welt. Sie unterschieden sie in Himmel, Erde und Unterwelt. Das Neue Testament lehnte sich ebenfalls an diese Unterteilung an, wobei die Unterwelt zum Ort der Verdammten wird, in der die Dämonen ha-

usen und Satan eingeschlossen ist. Hier macht sich aber, beeinflusst durch die Entwicklung der Astronomie und der platonischen Philosophie, ein Wandel sichtbar, den Thomas Lehnerer in seine Vorstellung einer kosmologischen Ordnung übernimmt. Die Vitrine hat keinen direkten Kontakt mit dem Boden und steht frei im Raum. Sie ist, faktisch gesehen, allansichtig, da selbst die Böden aus Glas, also durchsichtig, sind. Dafür spricht auch der doppelte Schatten an der Wand, der bedingt durch die Lichtdurchlässigkeit der Vitrine alle Gegenstände als Schatten abbildet. So »sehen« wir, analog dem Dreifaltigkeitsgedanken, die Vitrine dreimal. Die Intention ist hier die einer frei schwebenden Realität, welche umgeben ist von den Planetensphären. Diese Wirklichkeitsauffassung macht der Künstler zu einer anschaulichen Bildvorstellung für religiöse Wahrheiten.



Glück-Seligkeit. 1984

Im Rahmen des gleichen Ausstellungsprojektes installiert Thomas Lehnerer 1984 in den abgedunkelten Kellerräumen der Stuckvilla in München seine Arbeit »Glück-Seligkeit«. Aus 1200 Spielwürfeln und einer kleinen Gipsfigur des Hl. Franziskus aus dem 19. Jahrhundert baut er am Boden eine Stadtlandschaft auf. Die Szene ist so mit einem Scheinwerfer beleuchtet, daß sich an der Wand im Hintergrund eine zweite Stadtlandschaft als Schatten ergibt. Auf welchem Fundament baut sich Glück auf? Im Würfelspiel ergibt sich das Glück aus der Zufälligkeit des Wurfes. Im Glücksspiel kann jeder, eben in Abhängigkeit vom Wahrscheinlichkeitsprinzip, am Glück partizipieren. Die Bedingungen werden von den Spielregeln festgelegt. Darin impliziert ist das Spiel der Überschreitung und Nichteinhaltung. Thomas Lehnerer hält sich an keinerlei Spielregeln. Er baut aus einer Vielzahl an Würfeln eine chaotisch anmutende Situation auf. Es ergeben sich mal mehr oder weniger intakte Säulenaufbauten, Brückensituationen, einige architektonisch nicht festzumachende Auf-

häufungen und einzeln verstreute Würfel. Denkbar wird so ein Gesellschaftssystem, das in Abhängigkeit der Variablen wie Beeinflussung, Änderung, Entwicklung, Stabilität und nicht zuletzt von Chaos und Ordnung geprägt ist. Daneben sitzt ruhig, ganz auf sich selbst bezogen, die kleine Franziskus-Statuette, mit leicht nach oben gerichtetem Blick und



Stadt aus Gold. 1986

von allem Diesseitigen abgewendet. Es ist der Heilige Franz von Assisi, der Ordensgründer der Franziskaner aus dem 13. Jahrhundert, der sich nach freiwilliger Abwendung von all seinen Reichtümern bewußt einem Leben in Armut verschrieben hat. Er verläßt sich nicht mehr auf ein zufälliges, auf Reichtum basierendes Glück. Er wird zum christlichen Symbol für das Höchstmaß an Selbstverantwortung und Selbstersagung. Und nur dadurch läßt sich letztendlich der Verbund von Glück und Seligkeit, eben Glückseligkeit, herstellen. In diesem real wahrzunehmenden Bild zeigt sich der Gegensatz zwischen sich zufällig ergebendem, nicht gerichtetem, beliebigem Glück und bewußt sich selbst reflektierender Lebenshaltung. Das Schattenbild dagegen läßt sich in einer eigenen Lesart interpretieren. Hier überragt die Franziskusfigur als ein in sich ruhender und sich aus sich heraus aufbauender Pol die nun ruinös anmutende Landschaft. In dieser Interpretation findet also eine inhaltliche Verschiebung statt. Es dominieren die Zerfallsmomente im architektonischen Bild. Das Glück, auf das es aufgebaut ist, scheint bereits wieder im Zerfall begriffen. Dieses Weltbild ist nicht gesichert, wogegen das aus subjektiver Überzeugung gefundene und eigenständig entwickelte Lebensmodell die Oberhand bekommt. Das Bild im Vordergrund ist beleuchtet, mit anderen Worten vom Betrachter zu beleuchten, wogegen das Schattenbild, das sich aus ersterem kontextuell ergibt, von einem Lichtkranz umgeben ist.

Sehr viel kompakter und sehr viel dichter, was die Anordnung betrifft, zeigt sich »Die Stadt aus Gold« von 1986, die Thomas Lehnerer für eine Woche im Untergrund Münchens aufgebaut hat. Den noch nie benutzten Raum, gelegen an der U-Bahn-Station des Rosenheimer Platzes, ist als künstlerischer Tresorraum genutzt. Der Betrachter kann sich dem bewachten Raum nicht nähern, sondern nur aus großer Distanz einen Blick durch ein Fernrohr auf die Situation werfen. Verschieden große Goldbarren, zwanzig Unzenbarren, zehn 100-g- und zwei 500-g-Barren, gestempelt von der Firma Degussa, vermitteln den Eindruck einer Stadt. Ein Scheinwerferlicht illuminiert die Situation und erzeugt in der Ferne

des in seiner Dimension schwer abzumessenden Raumes wiederum das Schattenbild einer Stadt.

Die haptische Faszination, die von den Goldbarren ausgeht, bleibt entrückt und unantastbar. Der reale Geldwert, als eigentlich realer und weltlicher Bezug, ist mystifiziert und entrückt. Mit dieser »Stadt aus Gold« verweist Thomas Lehnerer auf das Neue Jerusalem, das in der Offenbarung des Johannes mit den Worten beschrieben wird: »Und es kam einer von sieben Engeln, die die sieben Schalen hatten, gefüllt mit den letzten sieben Plagen, und sagte zu mir: Komm, ich will dir die Braut zeigen, die Frau des Lammes. Da entrückte er mich in die Verzückung auf einen großen, hohen Berg und zeigte mir die heilige Stadt Jerusalem, wie sie von Gott her aus dem Himmel herabkam, erfüllt von der Herrlichkeit Gottes (Off. 21,9–11) . . . Und die Straßen der Stadt sind aus reinem Gold (Off. 21,21) . . . Die Stadt braucht weder Sonne noch Mond, die ihr leuchten. Denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie, und ihr Leuchten ist das Leben (Off. 21,23) . . . Nacht wird es dort nicht mehr geben. Und man wird die Pracht und die Kostbarkeiten der Völker in die Stadt bringen. Aber nichts Unreines wird hineinkommen, keiner, der Greuel verübt und lügt« (Off. 21,26–27) Ist in diesem Bild das Glück des Menschen tatsächlich zu finden?

Mit diesen Installationen hat Thomas Lehnerer den Betrachter durch wenige, hervorragend inszenierte Mittel mit einigen wichtigen Ideen der christlichen Gedankenwelt, die für unser heutiges Zeitbewußtsein von erheblicher Relevanz sind, konfrontiert. Für ein Verständnis der Installation ist der Verweis auf die biblische Stelle jedoch nötig, sonst wird der Sinnzusammenhang nicht erfaßt. Ist man den in den Arbeiten vorgelegten semantischen Bezügen gefolgt, so lassen sich die Bilder in einem neuen Licht lesen, das einen spezifisch zeitgenössischen Sinn zum Scheinen bringt. Die semantischen Bezüge werden von Thomas Lehnerer neu in den *Raum*, in einen realen und eben auch in einen Denkraum, gestellt. Er inszeniert sie für einen Betrachter, der in einem gerichteten Dialog eigene Assoziationsketten anknüpfen kann, die durch seine Biographie und seine Lebenserfahrungen bedingt sind. »Was mich *fasziniert*, das sind die Inhalte und Vorstellungen religiösen Lebens. Hier haben die Menschen, wie auch immer verschlüsselt, ihre Utopien, Nöte, Geschäfte und Weltbilder festgehalten.«<sup>11</sup> So erklärt sich das Wagnis, das der Künstler in unserer für religiöse Fragestellungen wenig offenen Zeit in seiner Kunst beschreitet. Die Intellektualisierung dieser frühen Arbeiten geht einher mit einem gewissen Maß an Objektivierung durch die bereits kunstgeschichtlich mit Bedeutung belegten Fundstücke.

Wie sind in diesem Zusammenhang die parallel zu den Installationen entstandenen Zeichnungen zu lesen? Stellen sie subjektive Manifestationen von Gefühlen und Assoziationen der Natur dar?

Das Zeichnen ist für Thomas Lehnerer die elementarste aller künstlerischer Ausdrucksformen. Für ihn besitzt die Zeichnung unendlich viele Variablen für das möglich Machende in der Kunst. Dabei steht die Methode des Machens gleichwertig der Semantik einzelner Zeichen gegenüber. »Wie entsteht ein Bild, wie dessen Schönheit?«<sup>12</sup> sind die Ausgangsfragen Thomas Lehnerers. Aus dem großen Fundus der Zeichnun-

gen wählt der Künstler einzelne Blätter, Aquarelle, Gouachen, Tuschezeichnungen etc. aus, um sie zu Bilderzyklen unter Titeln wie »Rede an das Tier«, »Logik«, »Die ganze Welt« und »Methode der Kunst« zusammenzustellen. So werden auch sie zu Installationen, zu künstlerischen Denkräumen, in denen im Konglomerat eines Konzeptes die Frage nach



Methode der Kunst. 1990

ihrer Schönheit und dem gelungenen Werk beantwortet werden kann.

Thomas Lehnerer legt größten Wert auf die Ablesbarkeit seines Schaffensprozesses. Hierbei spielen für ihn viele Dinge eine Rolle: »... das Material und die Form der Zeichenfläche, die Art des Bleistiftes, meine Bildvorstellungen, meine Gefühle, meine Sehkraft, mein technisches Können, die Beweglichkeit meiner Hand, die Zeit, die ich habe...«<sup>15</sup> Wie verläuft ein einzelner Strich; wie ist er gesetzt; in welcher Gewichtung verteilt sich Farbe auf einem Blatt; wohin blickt eine dargestellte Figur und wie wird dieser Blick formal aufgefangen; wie verbreitet sich ein Kaffeeleck auf dem Blatt, wie lassen sich derart ergebende Zufälligkeiten inhaltlich binden? Solche Fragen kreisen um die Möglichkeiten des Machens und die darin eingebundenen semantischen Felder. Und letztendlich ist es ein Spiel zwischen Chaos und Ordnung, zwischen Freiheit und Gesetz, in dem immer neue, nicht voraussehbare Komponenten die Spielregeln bestimmen.

Die Spannung des *Spiels* stellt sich dadurch ein, wie und in welcher Weise die Farbe und die Form, das Material und die Idee mit den einzelnen Bedeutungsebenen und Inhalten korrespondieren, in welcher Weise und wodurch sich ein Zusammenwirken aller Elemente ergibt.<sup>14</sup> Die zu leistende Arbeit des Betrachters liegt dabei im genauen Hinsehen, denn alle einzelnen Momente und Bedingtheiten sind deutlich ablesbar. Was sich für ihn ersehen läßt, ist ein Kompendium an Denkformen, Macharten und logischen Zusammenhängen, um nochmals auf die Titel zu verweisen. In den Zeichnungen Lehnerers wird die Suche des Künstlers nach einem geglückten Bild, dem Synonym für Schönheit, sichtbar: »Dabei zeigt sich, daß jedes (gute) Bild seine Weise der Entstehung und des Wachstums besitzt. Jedes (gute) Bild ist insofern eine Antwort auf die Prinzipienfrage und zugleich möglicher Hinweis auf seine Einheit mit einem elementaren Denkprozeß.«<sup>15</sup> Die spezifisch visuelle Begrifflichkeit dieser Zeichnungen widerlegt nach Ansicht Lehnerers die Meinung Kants, daß »... nur begriffslose Elemente, also Elemente ohne semantische Qualität geeignet seien, ästhetische Formenverhältnisse aufzubauen.«<sup>16</sup> Und so gesehen, haben die Zeichnungen die Aufgabe, zu zeigen, daß Inhalt *und* Vorstellung für sich alleine schon ästhetische Qualität besitzen können.

Sind die Zeichnungen einerseits als ein gleichrangiges Medium im Œuvre von Thomas Lehnerer anzusehen, so haben sie andererseits auch die Funktion, die Hineinnahme neuer Bildelemente in die Installationen vorzubereiten. Im individuellen Formen von Wachs oder Ton liegt auch hier der Anspruch, alle Formen des Machens mit der Inhaltlichkeit in einen Dialog zu bringen. So entsprechen sich Form und Inhalt in den jüngsten Arbeiten Lehnerers auf eine neu zu lesende Art und Weise. In den Mittelpunkt der neuen Arbeiten werden eigene *Bildwerke* gestellt und beleuchtet. Die traditionelle Einbettung in den Umraum wird mit anderen Mitteln erreicht. Hinzu tritt seit 1986 die Bronzeplastik, mit ihren Vorformen, dem Ton- und Wachsmodell. Analog der Suche nach immer neuen künstlerischen Ausdrucksformen in der Zeichnung tritt hier im Dreidimensionalen eine Technik in den Vordergrund, die ebenso ein Vielfältiges an Macharten zuläßt.

Denn für Thomas Lehnerer müssen die »einzelnen Momente, die die Entstehung des Werkes ausmachen, ... bei aller Komplexität klar und bestimmbar erkennbar sein.«<sup>17</sup> Gerade die Bronzeplastik ist die Form, in der Thomas Lehnerer eine Entsprechung für seine Lichtspiele findet.

1988 wird er vom Goethe-Institut in Singapur eingeladen. In der sehr westlich beeinflussten Metropole Südostasiens<sup>18</sup> trifft der Künstler auf eine andere Religionsform. Hier entsteht das Werk »Konfuzius und Christus«. Zwei kleine Bronzefiguren, 37 und 16 cm hoch, *stehen* mit gleicher Blickrichtung nebeneinander. Beide sind in Wachs modelliert und im Wachsaußschmelz-Verfahren in verllorener Form gegossen. Der Maßstab der Figuren ist in Relation zueinander in etwa gleich groß.

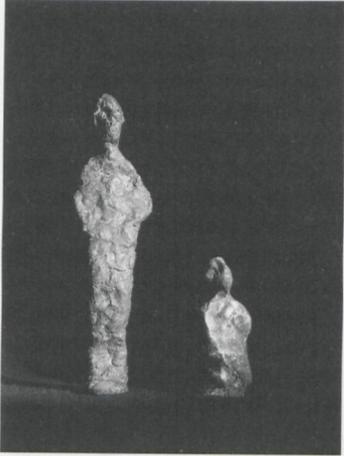
Die eine Figur steht aufrecht mit geschlossener Beinhaltung und einer leichten Andeutung einer Kniebeugung. Die Arme sind eng an den Körper gelegt. Blick und Kopfhaltung weisen etwas nach oben. Die Gesichtszüge – wenn man überhaupt von solchen sprechen will – sind auf Wesentliches reduziert, ja sie verschmelzen fast mit der Oberflächenbehandlung und sind mit ihr identisch. Die Spuren der Bearbeitung und jeder einzelne Handgriff des Künstlers lassen deutlich die einzelnen Stufen der Herstellung an den Skulpturen ablesen.

Daneben ist die zweite Figur mit Kopf, aber ohne Beine gestellt. Der Oberkörper ist im Vergleich zur ersteren kompakter geformt und weniger differenziert ausgearbeitet. Die Gesichtszüge fehlen, die Kopfform ist in ihrer geometrischen Grundform belassen. Dafür ist der Haarschopf voluminöser ausgearbeitet. Wirkt die linke Figur in ihrer Oberfläche porös, so erscheint die Rechte glatter und geschlossener. Das Licht kann so bei dieser in vielen Punkten der Oberfläche reflektieren.

Eine mögliche Erklärung der Differenz der beiden Protagonisten anhand einzelner biographischer Eigenschaften (Konfuzius lebte von 551 v. Chr.–479 v. Chr., Christus von 0–33) oder ihrer kulturell bedingten unterschiedlichen Physiognomie ist nicht möglich. Somit läßt Thomas Lehnerer die erste hier auf der Hand liegende Fragestellung nach dem eventuell besseren theologischen Modell offen. Keiner der beiden wird glorifiziert. Der Betrachter ist bewußt im Zustand der Irritation und Unbestimmtheit gelassen. Viel interessanter dagegen ist der Aspekt, daß zwei

unterschiedliche Kulturen zwei unterschiedliche Religionsformen hervorgebracht haben. Und diese sollen in ihrer Differenz, aber auch in ihren Gemeinsamkeiten, angeregt durch Thomas Lehnerers Arbeit, begriffen werden. Sie selbst treffen aufeinander, ohne miteinander in einen Diskurs über ihre sehr gefestigten, ja fast autistischen Positionen zu treten. Ihr Zusammentreffen ist alleine an uns gerichtet und an unsere Fähigkeit zu unterscheiden mit der Absicht, die jedes Kunstwerk verfolgt, nämlich der Bewußtseinsenerweiterung.

Gibt es eine Wahrheit? Gibt es den einen, den einzigen Standpunkt, der richtig ist? So liest sich diese Arbeit vor dem Hintergrund jüngster Ereignisse, die die ganze Welt umziehen, von South Central Los Angeles, über Bosnien-Herzegowina bis zur ehemaligen Sowjetunion, schon wenige Jahre nach der Entstehung des Werkes neu. Die Offenheit des Kunstwerkes und seine Mehrdeutigkeit lassen sich heute sehr konkret interpretieren. »Der rezeptive Umgang mit Kunst unterliegt einem hermeneutischen Wechselverhältnis, denn die Werke bestimmen unser Wahrnehmungsverhalten und Verständnis, umgekehrt aber sind auch die Werke ihrerseits durch die Art bestimmt, wie wir sie sehen. Insofern kann man sagen, der Prozeß der Rezeption und entsprechend das durch Rezeption konstruierte Werk sei grundsätzlich offen.«<sup>19</sup> Ist es hier nun der philosophierende Künstler oder der sich auf seine eigenen künstlerischen Werke beziehende Philosoph, der zu diesem Resultat gelangt? Für uns wesentlich ist das Kunstwerk als Resultat und das Resultat als Kunstwerk. Und da konfrontiert uns Thomas Lehnerer mit sehr eindringlich gestalteten Figuren, unterstrichen durch die Art der Beleuchtung, die so unser Wahrnehmungsverhalten beeinflussen und eine Ebene eröffnen, auf der wie in seinen früheren Arbeiten die eigene Reflexion eine bedeutende Rolle innerhalb der Rezeption spielt. Ja, die künstlerische Vorgabe wird erst durch uns zu einem Bild.



Konfuzius und Christ. 1988

Während seiner Lehrtätigkeit in Gießen ließ sich Thomas Lehnerer vom dortigen sogenannten »Philosophenwald« inspirieren, im Rahmen eines Skulpturenprojektes ein Denkmal des Philosophen Odo Marquard vorzuschlagen. Das Werk mit seinem Standort im Philosophenwald ist dem seit 1965 in Gießen lehrenden Philosophen Odo Marquard, Jahrgang 1928, gewidmet.

Zwei 1,80 m hohe, schlanke Stahlrohre stehen dicht nebeneinander. Beide schließen oben mit einer kleinen quadratischen Standfläche ab. Darauf befindet sich je eine kleine Figur aus Bronze, in der Größe von 18 x 9 cm. Es ist beidesmal der gleiche Abguß des Brustportraits des Philosophen. Das Augenmerk ist auf die Köpfe gerichtet. Wie bei »Konfuzius und Christus« findet zwischen den beiden Porträts kein Blickkontakt statt. Die Ähnlichkeit zu Odo Marquard läßt sich an einigen markant herausgearbeiteten Gesichtszügen festmachen. Der Verweis auf eine lebende Persönlichkeit hat Thomas Lehnerer dazu veranlaßt, die charakteristischen Merkmale entgegen seiner sonstigen Produktionen deutlicher hervorzuheben. In wenigen summarischen *Eindrücken* sind dagegen die angedeuteten Oberkörper modelliert.

Robert Musil stellte 1927 spöttisch fest, daß es nichts Unsichtbareres

auf der Welt gibt als Denkmäler. »Es geht vielen Menschen selbst mit überlebensgroßen Standbildern so. Man muß ihnen täglich ausweichen oder kann ihren Sockel als Schutzinsel benutzen . . . Man empfindet sie gleich einem Baum als Teil der Strassenkulisse und würde augenblicklich verwirrt stehenbleiben, wenn sie eines Morgens fehlen sollten.«<sup>20</sup> Zu allen Zeiten bedienten sich immer wieder Künstler, die Denkmäler errichteten, der Wirkung von Überdimensionierung. So bleibt es auch heute nicht aus, daß, einhergehend mit einer Hyperästhetisierung unseres Stadtbildes, Künstler immer noch die gleiche Strategie wählen, um Passanten in ihren Bann zu ziehen und die Aufmerksamkeit auf eine überdimensionale Skulptur zu lenken.<sup>21</sup>

Anders verhält es sich bei dem *Denkmal* Odo Marquards. Die Wahl des Standortes ist wie immer von Thomas Lehnerer wohlbedacht gewählt: ein Wald, weitab vom Verkehrstrubel und vom zeichenhaft überlasteten Stadtbild, ein Ort des Spaziergangs, der die kontemplativ und entspannte Haltung der Passanten bereits mit sich bringt. Der Sockelbereich ist nicht nur aufs äußerste reduziert, sondern er *trägt* direkt zum Konzept bei. Es sind Säulen, Symbole philosophischer Tradition, sozusagen die Säulen des Wissens. Ihre Gestaltung ist aber auch eine ästhetisch wirksame Umsetzung des Problems eines zeitgenössischen Denkmalsockels. Das Material rostender Stahl zeigt die Reaktionen der Umwelt und bildet einen farblichen Gegensatz zur Bronze. Industriell Gefertigtes bildet also die Basis für künstlerisch Hergestelltes.

Die dargestellte Halbfigur ist auffallend unterdimensioniert.<sup>22</sup> Jede Figur mißt sogar nur 18 cm Höhe, was etwa der Größe einer Handfläche entspricht. Die gesamte Installation überragt dann aber doch die normale Körpergröße. Thomas Lehnerer fordert den Betrachter auf, in einen Dialog mit dem Philosophen einzutreten; in einen Dialog, der immanent durch die Verdoppelung der Figuren bereits vorliegt. Im übertragenen Sinne tritt der Betrachter in eine Gesprächsrunde ein, an der sich auch der Künstler mit seiner *Äußerung* beteiligt hat. Der Blick Odo Marquards ist andeutungsweise nach unten gerichtet. Das Ganze läßt sich so lesen, daß in zu respektierender Höhe von Seiten des Philosophen die Auseinandersetzung mit ihm erwünscht ist. Odo Marquard ist zur Richtung der Skeptiker zu zählen, der sich auf die Schule von Joachim Ritter (1903–1974) und auf den französischen Moralphilosophen Michel de Montaigne (1533–1592) bezieht. Der Philosoph, bekannt geworden u. a. durch seine Arbeit »Skeptische Methode mit Blick auf Kant«<sup>23</sup>, erhebt den Zweifel, die Skepsis zum Prinzip seines Denkens. Fußend auf diese philosophische Grundhaltung hat Thomas Lehnerer das Porträt verdoppelt, um die Zahl »Zwei«, die im Wort und damit im Begriff »Zweifel« enthalten ist, künstlerisch zu konnotieren. Die darin enthaltene Anspielung an den Zweifel, an die Skepsis gegenüber der »Ein-Deutigkeit« hat der Künstler auch in der Titelgebung aufgegriffen. Er verknüpft den inhaltlichen Verweis auf die Arbeit mit einer Reflexion über die Inhaltlichkeit des Begriffes *Denkmal* als moralischer Imperativ des Denkens: »Denk mal!«

»Ich glaube, daß die Religions- und die Kunstgeschichte der Moderne ganz deutlich strukturelle Parallelen aufweisen . . . Einer (der Gründe) ist



Denk zweimal für Odo Marquard.  
1990

sicher der genannte, daß es sowohl in der Religion wie auch in der Kunst der Neuzeit auf die Eigenleistungen und Eigenverantwortung des Individuums ankommt.«<sup>24</sup> Diese von Thomas Lehnerer bereits 1984 aufgestellte These der Eigenverantwortung des Individuums bringt er 1992 in seiner Arbeit »Die Religion gehört der Kirche nicht« zur Anschauung.<sup>25</sup>

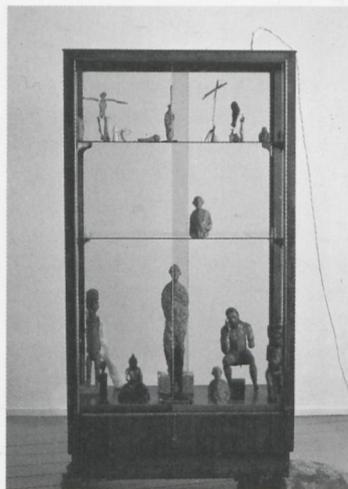
In einem alten Schrank hat Thomas Lehnerer auf drei Ebenen 16 Skulpturen verschiedenster Materialien wie Bronze, Holz, Ton und Fleisch aufgestellt. Sie verweisen dieses Mal aber nicht wie bei der formal dazu in Analogie stehenden Arbeit »Kosmologie« nur auf den christlichen Glauben. Ein kleiner Buddha und afrikanische Holzskulpturen referieren auf die Existenz anderer Kulturformen und auf andere Modelle von Glauben. So sind dieses Mal die Gegenstände auch nicht in einer hierarchischen Ordnung zu sehen. Die Seiten der Schrankvitrine sind als prinzipiell allansichtig mit Glasscheiben versehen, zielen aber hier auf den Aspekt des *Durchsichtigen* ab. Beleuchtet sind die Figuren und Kultgegenstände, die auf Vorderansichtigkeit ausgerichtet sind, mit einer an die Decke des Schrankes installierten Leuchtstoffröhre. Der Anschlußkontakt des Kabels, der sich auf dem Schrank außen befindet, führt zunächst nach oben, bevor er zur Steckdose an der Wand rechts läuft. Diese Art der Stromzufuhr erinnert an die Arbeit »Licht der Welt«. Mit einfachen und direkten plastischen Mitteln ist hier auf die Notwendigkeit verwiesen, einen Kontakt nach außen, einen Anschluß zur Realität herzustellen.

In dieser Installation läßt sich gut zeigen, in welcher Weise Thomas Lehnerer einmal bereits aufgestellte Bildformen in neue Zusammenhänge überträgt und auf diese Weise weitere Bedeutungsebenen eröffnet. Trotz der Abgeschlossenheit, trotz des Schutzes nach außen ist durch das Stromkabel ein realer Kontakt zur Welt hergestellt. Strenggenommen sind es eigentlich drei Verbindungen nach außen. Die Schrankvitrine hat wie bei der Arbeit »Kosmologie« keinen direkten Kontakt zum Boden. Hier ist die Einschubung jedoch nicht durch Keile hergestellt, sondern die Stützen *tragen* symbolische Verweise. Der Symbolgehalt der Schildkröte mit ihrem dicken Panzer ist seit der ägyptischen Kunst bekannt. Dort wird die Schildkröte nicht nur zum Tragen von Obeliskten dargestellt, sondern auch um die ganze Last des Weltalls zu halten. In Ägypten und in der frühchristlichen Kunst wurde die Schildkröte aber auch immer wieder mit der Unterwelt verknüpft. In unserem Zusammenhang ist es interessant, daß in der christlichen Ikonographie die Last des Schildkrötenpanzers mit der Sünde der Häretiker verglichen wird.<sup>26</sup> Erst mit dem 15. Jahrhundert wandelt sich die Kraft des Tieres in die Symbolwirkung der Erdgebundenheit. Und so ist das Tier, das auch für die kluge Bedachtsamkeit und gemäßigte Eile steht, in diesem Zusammenhang vielfältig deutbar. Denn zusätzlich zu diesem Bedeutungsfeld zeigt der Panzer, den Thomas Lehnerer gewählt hat, Zeichen der Abnutzung und Zerschundenheit, Zeichen seiner langen Lebensdauer.

Die andere Seite des Schrankes wird von einer afrikanischen Holzskulptur getragen. Die Verbindung findet hier also durch einen ausgesprochen lebensnahen Bezug statt, über einen kulturellen Verweis auf die Ursprünglichkeit menschlichen Gestaltens, der einen stark mythischen Gehalt besitzt. Und nochmals sei auf die Arbeit »Licht der Welt« verwiesen. Wurde dort das Fundament der Kirche nicht als Institution, sondern

als Ideenträger verstanden, so stellt uns der Künstler hier vor die Frage nach der Institution der Kirche und der Abhängigkeit des Glaubens von ihr. Religiosität in heutiger Perspektive muß nicht kirchlich gebunden sein. Die Kirche hat kein Monopol auf Religionsausübung, sondern sie ist nur eine von vielen möglichen Instanzen des Glaubens. In der Kirche sind so gesehen alle Menschen eingeschlossen, nicht nur Priester. Der Glaube dagegen sperrt sich einer Institutionalisierung. Jeder kann seine eigene Religiosität leben. Denkbar und tolerierbar sind eben auch andere religiöse Modelle, denn wir beziehen uns in unserer Lebens- und Evolutionsgeschichte – wir finden im Schrank auch einen kleinen Affen – nicht von vorneherein auf Religion.

So meint Kirche in ihrer ursprünglichen Auslegung Gemeinschaft der Gläubigen, Lebenden und Verstorbenen. So steht auch hier im Mittelpunkt der Mensch. Thomas Lehnerer gibt uns diesmal eine eindeutige Antwort. Ganz dicht an der vorderen Glasscheibe steht der Halbkörper eines Menschen. Er ist, in Ton modelliert, deutlichster Bezug nach außen, indem der Künstler ihn auf Augenhöhe des Beschauers angebracht hat. Es ist der Betrachter, der sich hier mit der Figur identifizieren kann und soll. In der Mittelachse stehen, ebenfalls aus Ton, auf der oberen und unteren Standfläche je ein weiterer Mensch, als Standfiguren modelliert. Die oberste Figur ist sehr klein, wie auf dieser Ebene alle Gegenstände kleineren Formates sind. Die Figur unten überragt von der Größe dagegen die anderen. Es ist auch bezeichnend, daß alle drei Figuren aus Ton gearbeitet sind. Es ist nicht das harte, unveränderbare Material Bronze, das hier eingesetzt wird. Es ist das Material, das viel stärker äußeren Einflüssen ausgesetzt ist und zerbrechlich, vergänglich ist. Wie unser eigenes Gewissen tritt uns die Person in der Mitte gegenüber.



Die Religion gehört der Kirche nicht. 1992

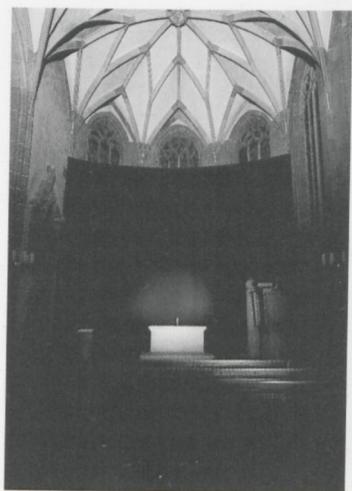
Der Institution Kirche stellt sich dann Thomas Lehnerer dann erneut im selben Jahr mit seinem künstlerischen Modell zur Theodizee-Frage in der evangelischen Hospitalkirche in Stuttgart. Ein großer schwarzer Vorhang trennt den Altarraum von der Apsis. Die große, aber nicht den ganzen Raum einnehmende Fläche ist doppeldeutig zu sehen. Zum einen ist sie durch ihre Größe und einheitliche Farbe Meditationsfläche und neutraler Hintergrund für die so schwierig zu beantwortende Theodizee-Frage. Gleichzeitig verdeckt und verhüllt sie ein nicht zu entschlüsselndes Geheimnis. An der Stelle auf dem Altar, wo sich normalerweise das Kreuzifix befindet, hat Thomas Lehnerer eine Bronzefigur aufgestellt, die Gott selbst darstellen soll. Besonders die tief liegenden Augenhöhlen beeindrucken bei dieser Figur.

Gott selbst stellt sich der Frage nach seiner eigenen Rechtfertigung, des von ihm in der Welt zugelassenen Übels und Bösen. »Wenn Gott allmächtig ist und gut, wenn er Gott ist, warum läßt er dann die Menschen elend sterben und leiden?«

Es war Leibniz, der diesen Begriff der Theodizee erstmals 1697 in einem Brief als Titel einer späteren Schrift gewählt hat. Seit Leibniz ist dann das Theodizee-Problem zu einem Teilaspekt der philosophischen Gotteslehre geworden. Kant ist es, der die Theodizee-Frage bestimmt als »die Verteidigung der höchsten Weisheit des Welturhebers gegen die

Anklage, welche die Vernunft aus dem Zweckwidrigen in der Welt gegen jene erhebt.«<sup>27</sup>

In großer existentieller Dichte faßt Thomas Lehnerer hier bildlich die Frage nach Gott, nach dem Menschen und der Welt zusammen. Wie läßt sich angesichts der Übel in der Welt, angesichts von Krieg und Gewalt, von



Gott. 1992

Tod, sozialem Unglück, von Krebs und Aids noch von einer göttlichen Allmacht und Weisheit, von einer Einheit der Welt und von der moralischen Weltordnung Gottes reden? Schon der Gedanke einer »Rechtfertigung Gottes«, einer an Gott gerichteten moralischen Frage, übersteigt von vornherein alle menschlichen Kräfte und Kompetenzen. Wesentlich für die Theodizee-Frage ist die Tatsache, daß sie nicht das selbstverschuldete Übel mit einschließt. Sie setzt eine gerechte Weltordnung voraus. So ist die Frage nach dem Sinn des Leidens, nach dem Sinn der Welt überhaupt nur dort ein Problem, wo der Glaube an einen gerechten Gott oder an ein geordnetes, aufeinander abgestimmtes Wirken der Götter vorhanden ist.<sup>28</sup>

Vor diesem Hintergrund lassen sich wiederum Verbindungen zu anderen Arbeiten Thomas Lehnerers ziehen, auf direktem Wege zur »Kosmologie«, zu »Die Religion gehört der Kirche nicht« oder zu »Hiob«, aber eben auch zu »Konfuzius und Christus«. Denn auch dieser fernöstliche Philosoph kennt in seiner Lehre die Frage nach der Ursache des Leidens. Wie lauten nun aber die Antworten auf die gestellte Frage der theologischen Skeptiker? Eine mögliche Antwort auf die Frage, warum Gott den Menschen nicht sogleich in höchster Vollendung geschaffen hat, gibt Augustinus: Da lückenlose Vollkommenheit allein Gott zukommt, muß alles Geschaffene dem Schöpfer nachstehen und verlangt so gesehen die Einrichtung der Welt in eine abgestufte Gliederung der Geschöpfe.<sup>29</sup> Und so kann man daran die optimistische Haltung Leibniz' anschließen, daß diese Welt die beste aller möglichen Welten ist.<sup>30</sup>

Der Aspekt des Leidens greift Thomas Lehnerer in seiner Installation »Hiob« von 1992 wieder auf. Die Räume des Kunstvereins Ruhr in Essen, in denen der Künstler seine Arbeit präsentiert hat, befinden sich unter der Alten Synagoge, die nach dem 2. Weltkrieg als Museum, Gedenkstätte und Ausstellungshaus genutzt werden. Thomas Lehnerer wählt für diesen Ort eine biblische Geschichte: die Geschichte von Hiob (Hiob 1–42).

In einem abgedunkelten Raum steht in geringem Abstand zur Wand ein schmaler, hoher, quadratischer Sockel. Darauf hat Thomas Lehnerer eine 52 cm hohe Bronzefigur gestellt. Vor dem Sockel sind drei Hocker aufgestellt. Die Figur und der Sockel werden derart mit einem Punktstrahler beleuchtet, daß sich ein Schatten ergibt, der Hiob im Profil zeigt. Das Schattenbild stößt oben links an die Decke des Raumes. Die karge Inszenierung weist auf die Gestalt des Hiob und seine Geschichte. Thomas Lehnerer geht es besonders um die Wirkung seiner einprägsamen Bilder. Sie dienen ihm als Auslöser, ja sie sind wie bildliche Ausrufe- oder Fragezeichen zu lesen. Ihre bildliche Wirkung soll aber nicht auf den Ausstellungsraum selbst beschränkt bleiben. Sie sollen sich in die Gedankenwelt des Betrachters einprägen, Eingang finden in seine Welt, übertragen werden. Nur auf diesem Weg entfalten sie ihre ganze Komplexität.

Thomas Lehnerer fügt seinen Arbeiten eben keine sprachlich gefaßten Erläuterungen hinzu, wie es beispielsweise ein Concept-Art-Künstler tun würde. Dies erschwert nicht den Zugang zu seinem Werk, sondern läßt der ästhetischen Entfaltung einen größtmöglichen Raum. Intendiert sind in seinen Arbeiten keine Lösungsmodelle, sondern immer Verweise auf existentielle Thematiken, die eine große Wirkungsbreite erreichen möchten. Es soll nun aber hier trotzdem Aufgabe sein, die Geschichte Hiobs kurz zu schildern.

Das alttestamentarische Buch Hiob erzählt die Geschichte eines reichen Mannes, der in Gottesfürchtigkeit rechtschaffen und fromm sein Leben führt und das Böse mied. Der Satan selbst zweifelt vor dem Herrn an Hiobs Frömmigkeit. Satan zum Herrn: »Meinst du, daß Hiob Gott umsonst fürchtet? Hast du doch ihn, sein Haus und alles, was er hat, ringsumher

beschützt. Du hast das Werk seiner Hände gesegnet, und sein Besitz hat sich ausgebreitet im Lande. Aber strecke deine Hand aus und taste alles an, was er hat: was gilt's, er wird dir ins Angesicht absagen« (Hiob 1, 9–12). Daraufhin wird Satan erlaubt, ihm alles zu nehmen, nur nicht sein Leben. Nacheinander wird Hiob die Vernichtung seiner Herden und der Tod aller Söhne und Töchter gemeldet. Hiob zerreißt daraufhin seine Kleider, lobt aber weiterhin Gott. Nochmals erhält der Satan die Macht, nun die Gesundheit Hiobs anzugreifen. Hiob sitzt im Aschenhaufen und schabt sich mit Scherben seine Geschwüre. Hiob versündigt sich nicht, trotz der Verspottung durch seine Frau und Freunde. Seine drei Freunde Eliphaz, Bildad und Zophan (in der Installation die drei Hocker) treten in ein Dialog mit Hiob, indem sie auch die Theodizee-Frage diskutieren. Damit wird der Besucher der Ausstellung, wenn er auf einem der Hocker Platz nimmt, zu einem der drei Freunde. Er schlüpft in eine ihm vom Künstler vorgegebene Rolle. Nach dem ausgewogenen Disput erscheint ein vierter Redner, Elihus, der Hiob erläutert, daß er all seine Leiden als gottgegeben hinnehmen müsse: »Siehe Gott ist groß in seiner Kraft; wo ist ein Lehrer, wie er es ist? Wer will ihm weisen seinen Weg, und wer will sagen: ›Du tust Unrecht‹ . . . siehe, Gott ist groß und unbegreiflich« (Hiob 36,22–24).

Gott überzeugt in einer abschließenden Rede Hiob von der Notwendigkeit seiner Macht, die er ohne Klage hinzunehmen hat, und belohnt ihn, indem er seine Gesundheit und seinen Wohlstand wiederherstellt.

In der Bronzefigur des Hiob von Thomas Lehnerer trifft die künstlerische Gestaltung mit der ikonographischen Bedeutung der dargestellten Figur zusammen.



Hiob. 1992

Jede Spur der Bearbeitung, jeder Auftrag von Masse bleibt ablesbar und ergibt eine ungleichmäßig formenreiche Oberfläche. Nichts ist geglättet oder »verschönert«. Jede einzelne Stufe des Entstehungsprozesses ist an der Figur dokumentiert. Es bleiben Restspuren der Schlacke, Risse verweisen auf das Gießen selbst. Der Kopf zeigt eine andere Tönung

der Bronze. Diese stammt von der Nachbearbeitung durch ein Schweißgerät, ja es sind sogar Hammerschläge an der Oberfläche zu sehen. Der Kopf wirkt verbrannt, gequält, gemartert.

Die leicht nach oben gerichtete Kopfhaltung scheint diesen Einwirkungen, diesen Verletzungen zu trotzen. Der Körper steht aufrecht und erträgt das Leiden. Ein Verweis auf die große Last, die er zu ertragen hat, zeigt sich im dargestellten Buckel. Aber trotzdem stößt er an Grenzen, zumindest an räumliche, zieht man das Schattenbild hinzu, in welchem aber die selbstbewusste Kopfhaltung gleichzeitig dominiert.

Thomas Lehnerers Arbeiten wenden sich immer stärker von einem anfänglich intendierten intellektuellen Anspruch ab und zu einem immer häufiger existentiell deutbaren Konzept zu. Damit einher geht auch die Wahl der *Substanzen*, die er für seine Arbeiten wählt. Es scheint geradezu als logische Schlußfolgerung, wenn er die lebensnotwendigste Substanz,

nämlich das Blut, erhöht in den Mittelpunkt einer Arbeit stellt. Es ist das Blut und das Fleisch, das den Menschen und das Tier in ihrer Vergänglichkeit an die irdische Realität binden.

Im Kunstraum in Wuppertal hat der Künstler in die Mitte eines ovalen Raumes ein riesiges Gefäß mit Blut gestellt. Das Glas, das Assoziationen an ein großes Einmachglas weckt, ist auf einem hohen, dünnen Stahlrohr befestigt. Es ist gefüllt mit 120 Liter Rinderblut. Mit dem Gefäß korrespondiert eine kleine Bronzefigur, welche auf der den Raum umlaufenden Empore an der Wand befestigt ist. Der Körper dieser Figur, die dämonenhafte Züge aufweist, zeigt in seiner Formung die Spuren eines Handabdrucks. Die Positionierung des Glases unterstreicht die magische Wirkung, die von dem Gefäß, so auch als Opferschale zu lesen, ausgeht. Somit ist ein erster Verweis auch auf die Transsubstantiation gegeben, in der Brot und Wein in Fleisch und Blut Christi verwandelt werden. Und somit ist es auch der Gral, der Kelch des Abendmahls, in dem das Blut Christi



Blutgefäß. 1992

aufgefangen wird. Das Blut Christi meint immer den Tod Christi in seiner Heilsbedeutung für die Gläubigen. Jesus ist das Opfer, dessen Blut ewige Sühnekraft für alle Menschen hat.<sup>31</sup>

»Es wäre für den Gesamtbereich der Kunst . . . fruchtbar, wenn Künstler ihre Gedanken (sofern vorhanden) nicht nur implizit denken, sondern auch explizit kommunizieren würden. Dann nämlich bestünde die Möglichkeit, über die unmittelbar bildnerische Arbeit hinaus einen Diskurs zu führen: und zwar nicht nur zwischen Öffentlichkeit und Künstlern, sondern auch und vor allem zwischen den Künstlern selbst. Von einer derartigen »Kommunikation zwischen Künstlern« wäre ein neues und erweitertes Bewußtsein davon zu erwarten, was in unserer Zeit überhaupt spezifisch künstlerische Probleme sind.«<sup>32</sup> Diesen Anspruch hat Thomas Lehnerer über die Jahre in der Zusammenarbeit mit Künstlerkollegen eingelöst.<sup>33</sup> Die spezifisch künstlerischen Probleme unserer Zeit und wie sie in der Form einer Gemeinschaftsarbeit zu realisieren sind, lassen sich am deutlichsten an zwei Arbeiten von Rudolf Herz und Thomas Lehnerer aufzeigen, und zwar am »Schild an der Feldherrnhalle« (1990) und an »Rot ist dann nur noch die Farbe des Blutes« (1993).

Am 13. März 1990 war für wenige Stunden an der Ostseite der Feldherrnhalle in München ein Schild befestigt, auf dem die Aufforderung zu lesen war:

»Juden in aller Welt bitte kehrt zurück, wenn ihr wollt.«

Bei der Anbringung waren Presse und zahlreiche Persönlichkeiten aus dem öffentlichen Leben Münchens anwesend. Am gleichen Tag noch wird das Schild von der Polizei entfernt. Es befindet sich heute im Jüdischen Museum in München. Mit dem gleichen Datum versehen, verschicken Rudolf Herz und Thomas Lehnerer Briefe an »zahlreiche Persönlichkeiten des In- und Auslandes« mit der Bitte, sich diesem öffentlich gemachten Wunsch anzuschließen und dies auch öffentlich zu bekunden.

Es ist ein kleines Schild, die Farben gelb und dunkelgrau analog zur Farbe des Judensterns gewählt, den alle Juden im dritten Reich gut sichtbar auf ihrer Kleidung tragen mußten. Angebracht ist das Schild an dem Ort, an dem Hitler jährlich zwischen 1933 und 1945 mit einem Aufmarsch der »Helden« gedachte, die am 9. November 1923 während des Hitlerputsches vor der Feldherrnhalle von der Bayrischen Bereitschaftspolizei erschossen wurden. »In Deutschland erfuhren Jüdinnen und Juden unter der NS-Herrschaft unbeschreibliches Leid. Wir betrachten es als nicht ausreichend, lediglich an den millionenfachen Völkermord und Vertreibung der Juden aus Deutschland zu erinnern oder die Verbrechen durch Geldzahlungen zu kompensieren. Demgegenüber sagen wir: Wer verstoßen wurde, den muß man wieder zurückbitten. Dies ist bisher öffentlich und in verbindlicher Weise nicht geschehen«<sup>34</sup>, heißt es in dem Begleitbrief vom 13. 3. 1990. Die Bayrische Staatskanzlei lehnt die Bitte einer dauerhaften Anbringung des Schildes aus denkmalschützerischen Gründen ab. Dr. Klaus Rauscher, Ministerialdirektor, sieht die Bitte denn auch bereits mit dem im Grundgesetz verankerten Rückkehrrecht von 1955, Artikel 116, Absatz 2 GG . . . (!)<sup>35</sup> längst eingelöst. Der Staat verschanzte sich, wie nicht anders zu erwarten, hinter einem Gesetzestext, der jedes weitere persönliche Bekenntnis oder Handeln damit unnötig

erscheinen läßt. Ein nochmaliges Überdenken der historischen Situation, ausgelöst durch eine künstlerische Aktion, wird weit von sich gewiesen. Bezeichnenderweise weist auch das Antwortschreiben der Bayrischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, denen das Nutzungsrecht des Gebäudes obliegt, die üblichen Verdrängungstaktiken auf.



Schild an der Feldherrnhalle,  
mit Rudolf Herz. 1990

Freiherr von Crailsheim verweist nur auf den historischen Bezug des ›Denkmals‹ zur Loggia dei Lanzi in Florenz. »Mit dem monumentalen Charakter dieses Bauwerks ist die Anhängung von Tafeln, gleich welchen Inhalts und gleich welcher Art, nicht vereinbar. Auch würde die Anbringung objektfremder Inschriften erfahrungsgemäß über kurz oder lang weitere Bezugsfälle zur Folge haben.«<sup>36</sup> Daß sich bereits eine »objektfremde Inschrift« am Baudenkmal befindet, wird dagegen nicht erwähnt. Eine Tafel erinnert nämlich an die Gefallenen der Kriege von 1870 und 1914/18. Daß markanterweise noch heute der Sockel der Nazi-Tafel zu erkennen ist, zählt auch nicht zu »objektfremden« baulichen Eingriffen.

Rudolf Herz und Thomas Lehnerer führen in einem weitergeführten Briefwechsel an, daß dieses Baudenkmal vor allem im Ausland als geschichtliches Monu-

ment der nationalsozialistischen Vergangenheit angesehen wird. Sie sehen gerade in der Anbringung des Schildes eine Möglichkeit der positiven Umdeutung der Feldherrnhalle. »Wie aber könnte man an die Verbrechen der Nazis besser erinnern, als positiv den Wunsch zu äußern, sie (soweit das überhaupt möglich ist) wiedergutzumachen.«<sup>37</sup>

Die Chance für die politische Wiederaufnahme dieses Gedankens sehen sie gerade durch den Impuls einer künstlerischen Arbeit gegeben. Das Geschenk der Künstler, die hier natürlich ohne politischen Auftrag gehandelt haben, wird vom Staat nicht angenommen. »Künstlerische Freiheit«, so Thomas Lehnerer, »könnte vielleicht auch darin bestehen, bestimmte Zusammenhänge nach eigener Überzeugung zur Diskussion zu stellen.«<sup>38</sup> Die politische Tragweite dieses Kunstwerks ergibt sich aber letztendlich erst aus der Tatsache, daß jede schriftliche Äußerung, das heißt die zahlreich hier angeführten Stellungnahmen selbst, Teil des Kunstwerkes geworden sind und seine Wirkung beschreiben.<sup>39</sup>

Die Geschichte eines Bauwerkes ist auch Ausgangspunkt der zweiten hier zu besprechenden Gemeinschaftsarbeit »Rot ist dann nur noch die

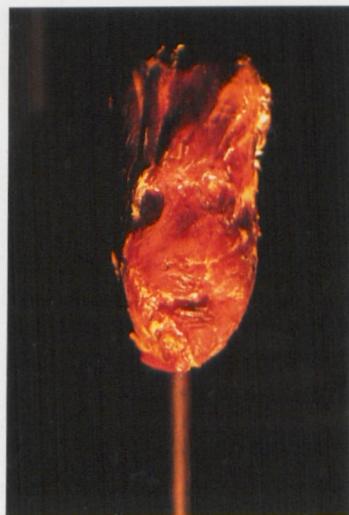
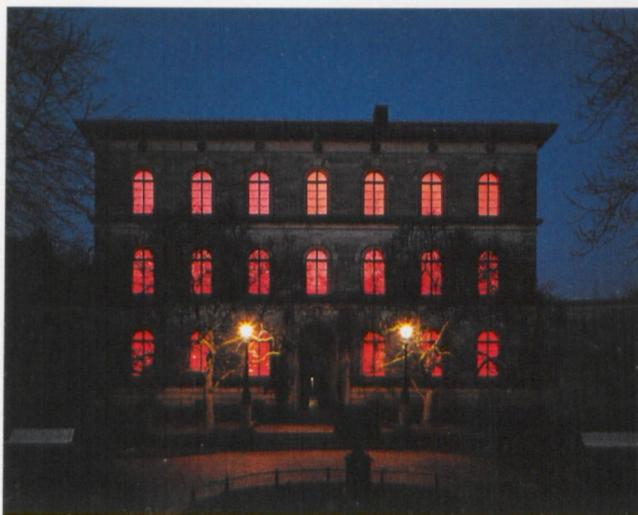
Farbe des Blutes« von 1993. Für zwei Wochen im Februar und im März 1993 haben die Künstler Rudolf Herz und Thomas Lehnerer das leerstehende Gebäude der ehemaligen Polizeidirektion im ehemaligen Großherzoglich Badischen Amtshaus mit nur wenigen Mitteln in ein Gesamtkunstwerk verwandelt, das eine neue Betrachtungsweise des Gebäudes, vor allem aber seiner Geschichte, bewirkte.

Rudolf Herz hat die Fensterausschnitte des Neorenaissance-Bauwerkes – 1840 bis 1843 von Friedrich Theodor Fischer nach Vorschlägen seines Lehrers Ludwig Weinbrenner realisiert – mit einer roten, transparenten Folie ausgekleidet. Eine im Innern, von außen nicht sichtbare, angebrachte Lichtenlage ließ das Gebäude in den Abendstunden rot erleuchten. Die Fenster, deren Funktionalität einmal dazu bestimmt ist, Licht ins Innere zu bringen und zum anderen den Blick nach Außen zu ermöglichen, werden hier zu *sehenden* Augen umgenutzt, indem sie hier in ihrer architektonischen Form und zum zentralen Kern des Gebäudes werden. Das Gebäude liegt auf einer Anhöhe, in einer symbolisch die Stadt beherrschenden und kontrollierenden Lage in der Sophienstraße, am Ende der Gernsbacher Straße.

Dieser künstlerische Eingriff möchte zusammen mit der im Eingangsbereich befindlichen Fleisch-Skulptur von Thomas Lehnerer auf die Geschichte des Objektes und seinen heutigen Standort in der Stadt verweisen. Für Rudolf Herz und Thomas Lehnerer liegt der Reiz der Stadt im Aufeinandertreffen von Glück (Spielkasino) und Krankheit (Kurstadt). So sehen sie das Gebäude in den räumlichen Koordinaten der Thermen, dem Gefängnis, der Schule und der Kirche. Das Gebäude symbolisiert durch seine frühere Funktion als Polizeidirektion zuerst einmal Macht. Daneben ist es Ort schicksalshafter Entscheidungen und Verurteilungen.<sup>40</sup> Es ist der Ort, wo jüdische Bürger durch Gestapo und Polizei versammelt wurden, um mißhandelt zu werden, und an dem ihr Abtransport nach Dachau organisiert wurde.<sup>41</sup> Rot ist in ihrem Symbolwert die Farbe sowohl der Macht wie der Sühne. In der Titelgebung der Arbeit ist die Vieldeutigkeit der Farbe Rot impliziert, so ihr Verweis auf die Farbe des Feuers und der Herrschsüchtigkeit. So hatte der Reiter in der Apokalypse ein rotes Roß. So ist das Rot in der christlichen Symbolik ein Zeichen für die Sühne und das Abbild des Teufels. Rot fungiert hier als eine »schaurig-schöne«<sup>42</sup> Farbe. Dem fügen die beiden Künstler noch eine zu Beginn der 90er Jahre stattfindende Auflösung der Bedeutung roter Farbe hinzu. Sie sehen im Ende der »roten Herrschaft«, dem Ende der sowjetischen Macht, eine Wendung zum »siegreichen Kapitalismus, der neue nationalistisch und rassistisch motivierten Gewalt, das Wiedererwachen von Blut- und Bodenideologien«<sup>43</sup> mit sich bringt. Ist dann wieder Rot nur noch die Farbe des Blutes?

Die Farbe des Blutes selbst manifestiert sich im Material des Fleisches, aus dem Thomas Lehnerer seine Skulptur im Eingangsbereich gestaltet hat. Das geöffnete Eingangsportal ist mit einem von den Künstlern angebrachten Gitter versperrt, das sich formal an die Fenstervergitterung der Rückfront anschließt. Somit hat dieses architektonische Element nicht nur eine Schutzfunktion für die Skulptur, sondern bedeutet in einem Verweis auf die Geschichte des Gebäudes auch »Eingesperrt-Sein«. Der Kopf wird durch die Eindringlichkeit des Materials zur Manifestation

von Leiden schlechthin. Er ist selbst auf einer dünnen Stange wie eine Jagdtrophäe aufgepflockt, somit alle Schuld auf sich nehmend. Auf die Fleisch-Skulptur, die auf dem ersten Treppenabsatz steht, fällt das Licht eines Kugelscheinwerfers, der rechts unten am Boden angebracht ist. So wird das Gesicht in anderer Form und in anderer Materialität in das



Polizeidirektion, mit Rudolf Herz.  
1993

Gebäude hineingetragen. Sie bildet sich als Schatten im Gewölbe des Treppenaufgangs ab.

Thomas Lehnerer hat sein elementarstes Bild im Menschen selbst, in all seinen vielfältigen Daseinsformen gefunden. So werden Form und Inhalt, Material und Bedeutung aufs anschaulichste miteinander in Übereinstimmung gebracht, wenn er Fleisch als Werkstoff für seine Arbeiten verwendet. Das Material stellt nicht Fleisch dar, sondern es ist Fleisch, »schaurig-schön, blut-rot«<sup>44</sup>.

»Der komplexeste bilderzeugende Systemverbund, den das Universum (soweit wir wissen) hervorgebracht hat, ist der Mensch. Aus seiner Arbeit und in seiner geistigen und körperlichen Nähe entstehen die komplexesten Objektverbindungen. Daher wird alle Bilderzeugung, die im weiten Sinn menschennah verläuft, der Kunst am zuträglichsten sein. Menschennah bedeutet dabei: nah am Körper (hautnah, empfindlich), zugleich nah am Bewußtsein (merkbar, denkbar, sinnvoll), zugleich nah an der Kommunikation (sozial, allgemein).«<sup>45</sup> Dieser theoretische Anspruch Thomas Lehnerers findet seine idealste Entsprechung im Systemverbund des Fleisches als Werkstoff seiner Plastiken.

Als organische Substanz sind nicht alle Entwicklungsprozesse des Materials voraussehbar und in die künstlerische Konzeption einplanbar. Das Material, aus dem wir bestehen, ist enthäutet und freigelegt. Mit wenigen Einschnitten ist ein Gesicht mit hoher Stirn gekennzeichnet. Wenn man seine Scheu dem Material gegenüber überwunden hat, kann man die komplexe Oberflächenstruktur sehen, bedingt durch die Substanz, die Adern und die Fetteinlagerungen. Fleisch ist nicht Teil des Menschen, etwa im Gegensatz zu seiner Seele, sondern es ist der ganze Mensch in seiner gesamten Existenz. Das »Fleischgewordene« unserer eigenen Sub-

stanz ist unser diesseitiges Leben. Thomas Lehnerer wagt einen weiteren Schritt hin zu einer »Materialisation eines kaum vorstellbaren, beinahe unaussprechlichen Mysterium des christlichen Glaubens.«<sup>46</sup> Die rumänischdeutsche Schriftstellerin Herta Müller ließ sich von Thomas Lehnerers Fleisch-Skulpturen zu folgenden Worten inspirieren: »Ein Gesicht aus Fleisch ist ein »wirkliches« Gesicht. Aus dem gleichen Stoff des eigenen . . . Es geht den umgekehrten Weg der Nachahmung und kommt von innen, von hinten ins Menschengesicht hinein.«<sup>47</sup>

1987 gründet Thomas Lehnerer zusammen mit Michael Feistle die »Weltgesellschaft für Glück«. Will man die Welt verändern, muß man handeln. So kann Glück nur möglich sein im eigenen subjektiv bestimmten Handeln, wie es uns Thomas Lehnerer mit dem Hl. Franziskus in der Arbeit »Glück-Seligkeit« bewiesen hat. Das Glück wollen alle, die Gebildeten und die Vielen, wollte bereits Aristoteles wissen: »Das höchste von allen Gütern, die man durch Handeln erreichen kann, ist das *Glück*.«<sup>48</sup> Das Glück ist eng verknüpft mit der inneren Verfassung des Menschen und des daraus sich ergebenden Handelns und Lebens. In unserem technischen Zeitalter ist Glück auf materielle Freuden reduziert. Dies ist aber ein Trugschluß, denn Glück ist nicht im Gold, sondern im Handeln, in der Lebenseinstellung zu finden. Glück kann man nicht in der Verfassung verankern, sondern es ist in der Eigenverantwortlichkeit zu suchen. Aber dies allein ist noch nicht die Garantie für Glück. Glück ist nicht manipulierbar. Es ist nach Michael Feistle und Thomas Lehnerer nicht bezwingbar. Es stellt für sie letztendlich Glück dar, wenn sich zur richtigen Lebensweise auch noch das Glück dazugesellt. Glück ist so im metaphysischen Sinn unser höchstes Gut. Für Kant ist die »subjektive Bedingung, unter welcher der Mensch (und nach allen unsern Begriffen auch jedes vernünftige endliche Wesen) sich . . . einen Endzweck setzen kann, . . . die Glückseligkeit. Folglich das höchste in der Welt mögliche, und so viel an uns ist, als Endzweck zu befördernde, physische Gut ist Glückseligkeit.«<sup>49</sup>

So verstehen Michael Feistle und Thomas Lehnerer die Gründung ihrer Weltgesellschaft als eine in die Welt zu setzende Idee, denn, so Thomas Lehnerer, »letztlich steckt hinter unseren ganzen Diskussionen, die wir führen, doch der Begriff, die Vorstellung, das Ziel eines glücklichen Lebens. Gibt es irgend etwas anderes, um das es gehen kann im Leben?«<sup>50</sup> Der Begriff Glück ist für Thomas Lehnerer nicht konkretisierbar. Er relativiert sich in der Lebenspraxis. Um alle im Sinne Aristoteles' am Glück partizipieren zu lassen, soll das Glück in die Welt hinausgetragen werden.<sup>51</sup> Die Hoffnung auf Glück in der Kunst ist für Thomas Lehnerer keine eitle Hoffnung<sup>52</sup>, sondern möchte Bilder hervorbringen, in denen die seltenen Augenblicke freier Schönheit als Glück sichtbar werden. Solche Augenblicke zu sehen ist Sache jedes einzelnen Menschen und kann nicht (auch nicht argumentativ) erzwungen werden. Sie hervorzubringen und zu erleben – das kann man jedenfalls sagen – ist ein *Glück*. Aber es handelt sich im Unterschied zu den Religionen, die sich auf transzendente Wesen, Mächte und allmächtige Schöpfer berufen, im Unterschied etwa auch zum Christentum, um ein diesseitiges, *hier und jetzt erlebbares Glück*.<sup>53</sup>

Hannelore Paflik-Huber



Weltgesellschaft für Glück.  
1987 mit Michael Feistle gegründet

- 1 Thomas Lehnerer, in: Methode der Kunst, Würzburg, zitiert nach dem unveröffentlichten Manuskript, 1994, S. 41
- 2 Thomas Lehnerer, in: ders. Galerie Dany Keller, München 1987, o. S.
- 3 Thomas Lehnerer in: Hanne Weskott, Performance 81, Kunstforum International Bd 43 1/81, S. 163
- 4 Thomas Lehnerer, in: Methode der Kunst, a.a.O.
- 5 Interessanterweise ist in der Renaissance der Affe mit dem Spiegel in der Hand auch als »scimma della natura« auf den Maler selbst angewandt worden. D. h., er wurde durch seine Tätigkeit als Nachahmer, als Imitator der Natur gesehen.
- 6 Vgl. z. B. Thomas von Kempen, Das Buch von der Nachfolge Christi, Stuttgart 1984, S. 10: »Gedenke doch immer wieder jenes Wortes: Das Auge kann sich nicht satt sehen, nicht satt hören das Ohr (Pred. 1,8). Reiß also dein Herz von den sichtbaren Gütern los und erhebe es zu den unsichtbaren! Denn, die ihrer Sinnlichkeit blind folgen, beflecken ihr Gewissen und verlieren die Gnade Gottes.«
- 7 Stuttgarter Psalter, fol. 93v, eine Illustration zu Ps. 77,51–52 und neben dem Erzengel Michael im Frankfurter Paradiesgärtlein des Oberrheinischen Meisters um 1410, Frankfurt, Städtische Galerie im Städel
- 8 Vgl. z. B. Abt Sugers Äußerungen über die Rolle solcher Medien in der Andacht des Gläubigen: Erwin Panofsky, Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures, Princeton 1946
- 9 Helmut Friedel und Thomas Lehnerer, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Kunstforum Maximilianstraße, München 1982, o. S.
- 10 Diesen dogmatischen Text aus dem 17. Jahrhundert hat Thomas Lehnerer im Ausstellungskatalog Aktuell 83, Lenbachhaus München, 1983, S. 140 der Arbeit »Doppelnatur« gegenübergestellt.
- 11 Thomas Lehnerer, in: einem Interview mit Friedhelm Mennekens in: Menschbild-Christusbild. (Hrsg.) Franz Joseph van der Grinten und Friedhelm Mennekens, Stuttgart 1984, S. 161
- 12 Thomas Lehnerer, in: ders., Denken in der Kunst, in: Zeitschrift Kunst und Kirche 4/88, S. 221
- 13 Thomas Lehnerer, in: Methode der Kunst, a.a.O., S. 213
- 14 Thomas Lehnerer, in: Methode der Kunst, a.a.O., S. 194
- 15 Thomas Lehnerer, in: Denken in der Kunst, a.a.O.
- 16 Thomas Lehnerer in einem Interview mit Friedhelm Mennekens, a.a.O. S. 163.
- 17 Thomas Lehnerer, in: Methode der Kunst, a.a.O., S. 212
- 18 Die Briten errichteten im 19. Jahrhundert anstelle der ursprünglich bedeutenden Hafenstadt einen Handelshafen und machten Singapur zu einer Kolonie, die erst 1965 aufgelöst wurde.
- 19 Thomas Lehnerer, in: Methode der Kunst, a.a.O., S. 192
- 20 Robert Musil, Denkmale, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd II, 1978, S. 506
- 21 Es soll hier beispielhaft nur auf Wolf Vostells Automobilskulptur in Berlin oder Hrdlickas Heine-Denkmal verwiesen werden.
- 22 Man vergleiche dazu etwa das Adenauerporträt von Hubertus von Pilgrim in Bonn.
- 23 Als Verweis auf die später zu besprechende Arbeit der »Theodizee – Frage« von Thomas Lehnerer vgl. hier den Aufsatz Odo Marquard: Schwierigkeiten beim Ja-Sagen. in: Theodizee-Gott vor Gericht? (Hrsg.) Willi Oelmüller, München 1990, S. 103–118
- 24 Thomas Lehnerer in einem Interview mit F. Mennekens, a.a.O. S. 160
- 25 Diese Arbeit ist heute im Besitz des Neuen Museums Weserburg in Bremen
- 26 S. Braunfels, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd 4, Rom u. a., 1974, S. 70
- 27 Immanuel Kant, Gesammelte Schriften, Akademieausgabe, Bd VII, Berlin 1914, S. 255
- 28 Literaturverweise zur Thematik: der oben zitierte Sammelband von Oelmüller und ders., Oelmüller (Hrsg.), Leiden, Paderborn u. a. 1986, W. Sporn, Leiden – Erfahrung und Denken. Materialien zum Theodizeeproblem, München 1980
- 29 zitiert nach: H.-H. Schrey, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Handwörterbuch für Theologie und Gegenwart. 3. Auflage Bd 6, Tübingen 1962, S. 742.
- 30 Leibniz in dem eingangs erwähnten: Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal. (1710)
- 31 Im Zusammenhang mit anderen Arbeiten Thomas Lehneres sei auf die wunderwürdige Funktion des Grals, die zur Glückseligkeit führt, verwiesen. Siehe: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd 2, Freiburg 1938, S. 544ff. Während der Ausstellung hat sich das
- Blut in seine Bestandteile, in rote Blutzellen, die sich unten abgesetzt haben, und seine bernsteingelbe Flüssigkeit, das Blutplasma, zerlegt.
- 32 Thomas Lehnerer in seiner Habilitationsschrift, a.a.O., S. 32
- 33 u. a. mit Alexander Roob, Tim Sann, Timo Bautz, Mathias Kohlmann, Stephan Huber, Bernhard Stöger, Ludger Gerdes, Michael Feistle und Rudolf Herz.
- 34 Rudolf Herz und Thomas Lehnerer in dem Brief vom 13. 3. 1990. Abgedruckt in der Dokumentation Schild an der Feldherrnhalle, München 1990.
- 35 In einem Antwortschreiben mit dem Kennzeichen A I 4.1-01222-90-16151, abgedruckt in der Dokumentation, a.a.O.
- 36 In einem Brief vom 26. 3. 1990, a.a.O.
- 37 In einem Brief vom 9. 4. 1990 an Freiherr von Crailsheim, a.a.O.
- 38 In dem Zeitungsartikel von Christoph Wiedemann: Am seidenen Faden. in: Süddeutsche Zeitung vom 14. 3. 1990
- 39 Am 7. 5. 1990 veranstalten die Künstler zusammen mit dem Kulturreferat und der Akademie der Bildenden Künste München eine öffentliche Diskussion zur Aktion.
- 40 Rudolf Herz und Thomas Lehnerer in ihrem Konzept zur Arbeit, abgedruckt in: Rot ist dann nur noch die Farbe des Blutes, Baden-Baden, 1993, S. 39
- 41 Dirk Teuber, in: a.a.O., S. 28
- 42 Rudolf Herz und Thomas Lehnerer, in: a.a.O., S. 39
- 43 a.a.O.
- 44 a.a.O.
- 45 Thomas Lehnerer, in: Einige Leitgedanken zur Theorie: Methode der Kunst, in: Gegenwart Ewigkeit, Ausstellungskatalog Martin-Gropius-Bau Berlin, Stuttgart 1990, S. 229
- 46 Peter Friese, in: a.a.O., S. 21
- 47 Herta Müller, in: Lächeln kann nur die Haut, in: Art, Nr. 4, April 1993, S. 42–43
- 48 Aristoteles, Nikomachische Ethik, Buch I, 1095 Stuttgart 1969 S. 8ff.
- 49 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft. (Hrsg.) Gerhard Lehmann, Stuttgart 1971, S. 459
- 50 Thomas Lehnerer im Konzept zur »Weltgesellschaft für Glück«
- 51 Bisher haben zwei Treffen der Weltgesellschaft stattgefunden, 1990 in Ambach am Starnberger See und 1992 in Rom.
- 52 Thomas Lehnerer, in: Methode der Kunst, a.a.O. S. 234
- 53 Thomas Lehnerer, in: Denken in der Kunst, a.a.O., S. 221, letzte Hervorhebung von der Autorin.