

Stefan Ripplinger

Ein Evoluzzer

Tomas Schmits künstlerische Erforschung der Wahrnehmung

Tomas Schmit gehört zu der Minderheit von Künstlern, die sich mit Naturwissenschaft befassen. Das ist ein Strang innerhalb der Kunstgeschichte, der von Leonardo über die naturbegeisterten Romantiker bis zu den physikbegeisterten Kubisten und sogar bis Max Ernst reicht, der sich nachweislich für Darwin und die Evolution interessiert hat.¹ Innerhalb dieser Minderheit gehört Schmit der Minderheit derer an, die sich nicht mit Naturwissenschaft befassen, um Kunst zu machen, sondern Kunst machen, um etwas über die Natur herauszufinden. Ich bin kein Kunsthistoriker, aber mir scheint, diese Minderheit in der Minderheit besteht aus einer einzigen Person, und die heißt Tomas Schmit.

Warum wird einer, der etwas über Natur herausfinden will, Künstler und nicht, beispielsweise, Biologe? Diesem Rätsel will ich auf den folgenden Seiten nachgehen. Immerhin interessiert auch der Künstler Schmit sich besonders für diejenigen Aspekte der Natur, die für die bildende Kunst relevant sind. Wie für eine ganze Reihe anderer Künstler, ist das naturwissenschaftliche Gebiet, das ihn am stärksten anzieht, die Wahrnehmungsforschung. Und wie für die andern ist auch für ihn das Sehen der interessanteste Sinn. Das liegt beides nahe. Schmit ist Zeichner. Wäre er ein Musiker, hätte ihn das Hören und der Schall, wäre er ein Bildhauer, auch der Tastsinn interessieren müssen.

Die Fragen, die er stellt, unterscheiden sich dennoch grundsätzlich von denen der anderen naturwissenschaftlich interessierten Bildner. Er fragt nämlich nicht nur „Wie?“ – wie nehmen wir wahr? Wie funktioniert das Sehen? –, sondern auch „Warum?“ Warum nehmen wir so und so wahr? Warum nehmen wir beispielsweise Farben wahr? Warum gibt es überhaupt Farben? Mit dieser Fragestellung unterscheidet sich das Warum-Kind Schmit von anderen Forschern auf diesem Gebiet, z.B. Josef Albers.

In der *Interaction of Color* (1963), seiner Farblehre, beweist Albers, wie bewundernswert gut er sich in der Wahrnehmungspsychologie auskennt. Wie Farbe von Form, Position, Helligkeitswert, Ton, Kontur abhängt, wie Farben miteinander kontrastieren oder sich mischen, legt er allgemeinverständlich dar.

Ein interessanter Punkt, den er macht, ist, dass unsere subjektive Empfindung von den objektiven Tatsachen oft deutlich abweicht. Die Einsicht findet sich bereits in dem Mitte des 19. Jahrhunderts aufgestellten Weber-Fechner-Gesetz. Das Weber-Fechner-Gesetz besagt, dass zwar zwischen der messbaren Stärke eines Sinnesreizes und der Weise, wie wir ihn wahrnehmen, eine Relation besteht, aber keine lineare. Der subjektive Eindruck nimmt in seiner Stärke proportional ab.

¹ Pamela Kort: „Die überleben werden – ein Blick ins Jahr 2500. Darwin und die Kunstgeschichte“, FAZ, 14.12.2008.

Verdoppelt sich die objektive Reizstärke, nehmen wir nur eine Zunahme um ein Drittel wahr usw. Das gilt für alle Sinne. Aber bleiben wir beim Sehen, bleiben wir bei den Farben, denn für Farben interessieren sich sowohl Schmit als auch Albers.

Wie Schmit schreibt auch Albers nirgendwo aus den Lehrbüchern ab, sondern fügt jeweils kleine Übungen und Demonstrationen ein. In diesem Fall bittet er uns, auf weißer Unterlage durchscheinende farbige Folien übereinanderzulegen. – Einmal einen Stapel in der so genannten arithmetischen Folge, also 1, 2, 3, 4, 5 usw. Folien, und außerdem einen in der so genannten geometrischen Folge. Bei einer geometrischen Folge ergibt sich jede Zahl aus der Multiplikation der vorhergehenden mit einem Faktor q , der hier zwei beträgt. Wir erhalten also 1, 2, 4, 8, 16 usw. Folienschichten.² Albers behauptet – ich habe es nicht überprüft –, dass unser Auge den ersten Stapel, die Folien in arithmetischer Reihe – 1, 2, 3, 4 usw. –, als ungleichmäßige Farbsteigerung wahrnimmt, während der zweite, in geometrischer Reihe – 1, 2, 4, 8, 16 usw. –, als gleichmäßig empfunden wird, obwohl doch tatsächlich die Farbinintensität nicht gleichmäßig, sondern sprunghaft wächst. Albers wendet diese Erkenntnisse auf ein Aquarell von Paul Klee an.

Was würde Schmit anders machen? – Er würde seine Erkenntnisse nicht auf ein Aquarell von Paul Klee anwenden. Aber in vielem folgt er sowohl dem Interesse als auch der Methode von Albers. Auch Schmit interessiert sich für die merkwürdigen Differenzen zwischen Reizsignal und subjektiver Wahrnehmung. Auch er demonstriert an vielen Beispielen, wie sehr und wie oft unsere Empfindung von den objektiven Tatsachen abweicht. Er fasst das Phänomen vor allem unter dem Oberbegriff „Adaptation“, also der Anpassungsleistung des Zentralnervensystems. Und wie Albers will er alles mit kleinen Experimenten und Übungen belegen. In seinem *ersten entwurf (einer zentralen ästhetik)*, dem wichtigsten Buch, das Schmit in unserem Zusammenhang geschrieben hat, stellt er sich beispielsweise vor ein monochromes Ganzfeld, eine rein blaue Leinwand, die an einer rein weißen Wand hängt. Er schaut genau auf die Mitte der blauen Monochromie. Er sieht, schreibt er,

nur den rand des bildes. oben, unten, links und rechts – (...) alles andere, also sowohl das ‚innere‘ des bildes als auch der rest der weißen wand, fällt binnen sekunden aus der wahrnehmung raus. (das auge hat) keine schwierigkeit, die tatsache der monochromität der beiden flächen zu erkennen (...) und intra- und extrapoliert einfach, ergänzt die wahrnehmung, füllt die löcher nach dem, was es an den rändern der flächen ja tatsächlich von ihnen sieht, mit der dort gesehenen farbe aus, basta.³

Bei einer rein blauen Monochromie denken die meisten von uns an Yves Klein, weshalb Schmit eilig hinzufügt, monochrome Flächen seien in der „sog. natur keineswegs rar und durchaus nicht erst von yves klein der welt beschert worden“. Was bei Albers das Ziel aller seiner Überlegungen und Übungen ist, nämlich Paul Klee, die eigene Kunst und Kunst überhaupt, scheint Schmit fast ein wenig peinlich zu sein. Er möchte jedenfalls nicht in die Kunst, sondern in die Natur.

² Josef Albers: *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*. Deutsch von Gui Bonsiepe. Köln 1970, S. 94f.

³ Tomas Schmit: *erster entwurf [einer zentralen ästhetik]*, Berlin 1989, S. 74.

Ansonsten sind die Unterschiede zwischen Albers und Schmit bis zu diesem Punkt noch nicht gravierend. Beide untersuchen Wahrnehmungsphänomene auf sachlich-wissenschaftliche Weise und verlassen sich dabei nur auf ihre eigene Erfahrung. Immerhin geht das bei Schmit soweit, dass er, um das Vorkommen der Fibonacci-Folge in der freien Natur zu belegen, die Blattansätze eines Kohlrabis nachmisst.⁴ Er ist wirklich ein ungläubiger Thomas. Man kann sich nicht recht vorstellen, dass Josef Albers sich, bei allem Enthusiasmus, in seine Küche in New Haven gesetzt hätte, um einen Kohlrabi nachzumessen.

Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden liegt dennoch woanders, nämlich darin, dass Schmit nicht nur fragt, wie wir Farben wahrnehmen, sondern auch, warum. Und weil Schmit, obwohl Künstler, keinen Grund für die Farben findet, sagt er, und zwar mehrfach, das Farbensehen begreife er nicht:

ich begreife (das farbensehen) nicht. auch nach den heftigsten und vielfältigsten bemühungen muß ich sagen: ich begreife es einfach nicht. ich kann mir nicht vorstellen, wo es herkommt, woraus es sich entwickelt haben könnte; das würde ja schon reichen. (...) und ich kann mir nicht vorstellen, welche eigentliche funktion es (ursprünglich gehabt) haben könnte; das reichte auch.⁵

Als einzigen Grund für eine Fähigkeit würde Schmit als biologischer Denker die Abwendung einer existenziellen Gefahr anerkennen, und zwar einer Gefahr, die seit Anbeginn der Menschheit besteht. Das Gehör gibt es, weil ein Mensch leichte Beute wäre, könnte er seine natürlichen Feinde nicht nahen hören. Das ist die evolutionäre Logik. Schmit misst an ihr sämtliche Sinne von Homo sapiens. Und alle haben ihre evolutionäre Logik. Beispielsweise ist der Sehsinn ganz unverzichtbar, denn der Mensch braucht ihn, so Schmit,

um hell und dunkel unterscheiden zu können. hell ist der tag, ist die öffnung der höhle, ist der rand des waldes, ist das feuer solange es brennt; dunkel ist die nacht, ist das innere der höhle, ist die tiefe des waldes, ist das feuer wenn es ausgegangen ist; usw.

und das farbensehen???: etwa, um tomaten und zitronen leichter unterscheiden zu können? dagegen spricht die sonderbare verteilung dieser fertigkeit: viele der sogenannten niederen tiere, etwa insekten, kopffüßer, haben das farbensehen, die meisten der sogenannten höheren, der wirbeltiere haben es dagegen *nicht!*: und kommen doch alle bestens ohne es zurecht!, und nie in versuchung, sich etwa zitronenketchup auf die fritten zu gießen oder einen tee mit tomate zu bestellen.⁶

Die evolutionäre Überflüssigkeit des Farbensehens beschäftigt Schmit jahrelang. Er widmet diesem Problem etliche seiner Zeichnungen, ironisch wird er im *Quagga*-Heft Nr. 8 von 1988, wo er uns mit Buntstiften die Notwendigkeit jedes einzelnen Sinns ausmalt und dann Grau-in-Grau eine Zitrone zeigt, unter die er „Tomate“ schreibt, außerdem eine Tomate, unter die er „Zitrone“ schreibt, ein Ei, unter das er „Zigarre“

⁴ Tomas Schmit / Wilma Lukatsch: *Dreizehn Montagsgespräche*. Berlin 2008.

⁵ Tomas Schmit: *und dies ist der katalog tomas schmit band II ... [katalog II]*, Berlin 1987, o.S. (zu #298).

⁶ Ebd.

schreibt usw. Das mag ein bisschen nach Magritte aussehen, ein Vergleich, gegen den er, nebenbei gesagt, nichts einzuwenden hätte, aber ist doch eine wissenschaftliche Demonstration. Sie soll uns daran erinnern, dass wir diese Gegenstände auch ohne ihre typischen Farben mühelos erkennen. Farbenblindheit ist, vom Straßenverkehr abgesehen, nicht existenzgefährdend.

Diese biologische Behandlung der Farbe überrascht bei einem Künstler, wenn es nicht sogar ein Sägen am eigenen Ast ist. Denn er sitzt auf einem bunten. Die meisten Zeichnungen Schmits entstehen mit schlichten Farbstiften. Auch wenn die Zeichnungen uns immer etwas vorführen und auf etwas aufmerksam machen wollen, sind es doch auch Kunstwerke von großem Charme. Farbe besitzt, wie wir auch auf den genannten *Quagga*-Seiten sehen, eine künstlerische Notwendigkeit. Weshalb da noch nach einer evolutionären fragen? Farbigkeit ist ein notwendiges künstlerisches Mittel, was Schmit aber noch nicht davon überzeugt, dass Farbensehen an sich notwendig wäre. Die Notwendigkeit heißt bei Schmit „Evolution“. Aber Evolution ist in gewisser Weise auch eine Möglichkeit.

Ein Hinweis darauf findet sich in den *Montagsgesprächen* Schmits mit Wilma Lukatsch. Diese grundlegenden Gespräche sind 2005, also ein Jahr vor seinem Tod, geführt worden. Er gibt sich hier wie überall als ein biologischer Denker, ja als Anhänger Darwins und als „Evoluzzer“ zu erkennen. Doch just um die Evolution zu erläutern, bringt er ein Beispiel fernab der Natur:

Ich sage immer, ich hab' meinen Darwin, wenn man so will, über einen meiner Griechischlehrer in der Schule gelernt, der eben auch, während alle froh waren, das Griechisch, was sie an der Uni gelernt hatten, nun beisammenzuhalten und den Kindern irgendwie möglichst ein bißchen beizubringen, gab es einen, der einfach sagte: ja Kinders, was wir hier betreiben, ist das Griechisch einer ganz bestimmten Phase, und in der Phase davor waren die Buchstaben möglicherweise ein bißchen anders und die Klänge ein bißchen anders. Und in der Phase danach entwickelte sich das wiederum in die und die Richtung, was die Klänge angeht, und so weiter. – So, also dieses quasi evolutionäre Verständnis der Welt (...). Ich nenn' es einfach mal biologisches Denken, also daß man (...) nicht auf irgendeiner Statik rumpocht, sondern, ja ... was ist das Gegenteil von Statik?, also dynamische Entwicklungen .. aus bestimmten Gründen in bestimmte Richtungen und so weiter.⁷

„Aus bestimmten Gründen in bestimmte Richtungen“, sagt Schmit. Wo die bürgerliche Kunst sich als Sphäre der Freiheit geriert, erkennt dieser Künstler nur notwendige Entwicklungen an. Immerhin waren viele, wenn nicht alle notwendigen Entwicklungen einmal mögliche, wie uns gerade an der Entstehung der Sprachen deutlich wird. Es bestand wohl der Zwang, dass eine symbolische Sprache entstehe, denn überall wo Menschen sind, ist eine entstanden, aber es bestand durchaus kein Zwang, dass eine ganz bestimmte entstehe. Das Chinesische tut den Dienst ebensogut wie das Altgriechische. Und ist eine Sprache erst einmal entwickelt, entwickelt sie sich – wie uns das Beispiel des Altgriechischen lehrt, das einmal eine

⁷ Schmit / Lukatsch, *Montagsgespräche*, a.a.O., S. 176.

lebendige Sprache war – immer weiter und passt sich den Erfordernissen ihrer Sprecher an.

Das Beispiel, das Schmit für Evolution einführt, illustriert die Spannung, die er überall zwischen Freiheit und Notwendigkeit aufbaut. Die Evolution ist keine mechanisch abschnurrende Kettenreaktion wie in *Der Lauf der Dinge* (1987) von Fischli & Weiss, wo ein absurder Apparat den nächsten in Gang setzt. Vielmehr ist sie eine Abfolge von die Not wendenden Notwendigkeiten, die jedoch immer so oder so oder so ausfallen können. Um zu überleben, mussten wir zu kommunizieren lernen. Aber wir mussten nicht unbedingt auf diese bestimmte Weise kommunizieren. Aus diesen und jenen Gründen hat sich dieses und jenes entwickelt. Und aus diesen und jenen Gründen wird es morgen ganz etwas anderes sein.

Obwohl Schmit äußerst selten politische und gesellschaftliche Vorgänge anspricht, hat das biologische Denken, wie er es auffasst, auch etwas Politisches oder wenigstens Prozessuales und Dynamisches. Notwendigkeit ist verfestigte Möglichkeit, aber die Möglichkeit schiebt sich überall, manchmal auf paradoxe Weise, wieder ein. Schmit befragt das Warum und Woher aller Dinge und hält nichts für einfach gegeben, weder die Natur noch die Kunst, und am wenigsten die Farben.

Ob deshalb Darwin, auf den sich Schmit beruft, dies alles genauso gesehen hätte wie er, darf getrost bezweifelt werden. In Darwins Notizbüchern findet sich die Behauptung, ein Blinder könne mit einer Vorstellung von Scharlachrot geboren sein, er dürfe als Blinder von der Farbe reden. Außerdem behauptet Darwin, wenn ein Kind von Bergbewohnern nach seiner Geburt woandershin versetzt werde, werde es doch immer die Berge lieben.⁸ Mit anderen Worten nimmt Darwin an, dass selbst Farbvorstellung und ästhetische Vorliebe vererbt werden. Ähnlich glaubt der Linguist Noam Chomsky noch heute, sprachliche Grundstrukturen würden vererbt. Schmit glaubt das alles nicht, und das werde ich Ihnen sofort beweisen mit einer längeren Passage aus dem *ersten entwurf*. Sie belehrt uns über Flachländer und Bergbewohner, zeigt, dass Flachländer und Bergbewohner die Welt je anders sehen, nicht weil sie ihre Weltsicht geerbt hätten, wie Darwin meint, sondern weil sie an ihre Welt angepasst sind:

wir sind wesen horizontaler (ober)flächen und müssen jetzt doch mal auf einen turm steigen.

da stehen wir auf der 70 meter hohen plattform und kucken runter:
dabei hat praktisch jeder die empfindung – und jeder fünfte wird sie auch äußern:

„kuck mal, die menschen wie ameisen und die autos wie spielzeugautöchen!“
was ist das?: in der ebene würde keiner auf den gedanken kommen, einen 70 meter entfernten menschen eine ameise und sein auto ein spielzeug zu nennen! (und sage ja keiner: ein mensch bietet von oben eben weniger optische angriffsfläche als von der seite...: beim auto ist das gerade umgekehrt!):

(...)

⁸ *Charles Darwin's Notebooks, 1836–1844. Geology, Transmutation of Species, Metaphysical Enquiries.* Transcribed and edited by Paul H. Barrett, Peter J. Gautrey u.a., New York 1987, S. 587 und 576.

‚senkrecht nach unten kucken und dabei erheblich weiter sehen als bis zu dem boden, auf dem man steht‘ – das ist ein thema, das beim normalen flachländer eben nicht, oder nicht ausreichend, vorgekommen ist!
wer dagegen berufshalber mit jähren senkrechten vertraut ist – also etwa ein kirchturmdachdecker, hochhausbauer oder schornsteinfeger –, und denkbarerweise auch, wer auf einer alm oder den white cliffs of dover aufgewachsen ist, – der kennt diese komische ameisen-und-spielzeugempfindung garnicht!⁹

Der Evoluzzer Schmit will wissen, aus welchem Grund diese und jene Fähigkeit, beispielsweise das Farbsehen, entstanden ist, und lässt, obwohl Künstler, allein evolutionäre Gründe gelten. Der Berg- oder Talblick ist für ihn nicht angeboren. Angeboren ist für ihn überhaupt nur die elementare Fähigkeit, z.B. die, etwas zu sehen. Anders als Darwin glaubt er nicht, dass komplette Vorstellungsinhalte, etwa die Idee von Rot oder, wie hier, eine bestimmte Größenkonstanz vererbt werden. Diese Komplexe bilden sich im Lauf eines Lebens und bezeichnen eine Anpassung an die Verhältnisse vor Ort. Es gibt also eine phylogenetische und eine situative Anpassung. Ein natürlicher Zwang muss sehr lange wirken, bevor er Folgen zeitigt. Obwohl er sie brauchen könnte, wachsen dem Bergbauern keine Flügel, so wenig wie dem Taucher Schuppen, aber ihre jeweiligen Auffassungen von Entfernungen, Lichtverhältnissen, auch Farben unterscheiden sich erheblich voneinander.

Die situative Anpassung nennt Schmit „Adaptation“. Die Adaptation trägt unter anderem dem Umstand Rechnung, dass auf die Sinne des Menschen immer unendlich viel mehr Impulse einwirken, als verarbeitet werden können. Deshalb filtert, hemmt, blockiert, manipuliert das Zentralnervensystem die eingehenden Reize, um pragmatisch auf sie reagieren zu können. Schmit unterscheidet die „weg-adaptation“, die einen Schutz vor einem sensorischen Overkill bietet, von einer „hin-adaptation“, die eine Schärfung eines Sinnes in einem bestimmten Augenblick meint.

Das Auge funktioniert in seiner Adaptation sensibler als das Ohr.

die phänomene kennt ja jeder: ich komme von der straße in ein dustres gewölbe und sehe erstmal garnichts: der apparat ist zu grob eingestellt für die dortigen lichtfeinheiten; nach einiger zeit hat er sich entsprechend umgestellt: ich habe jetzt, von den ganz finstren ecken mal abgesehen, eine vollständige seh wahrnehmung und komme bestens zurecht; trete ich dann in den sonnigen garten, sehe ich wieder erstmal nichts: der apparat ist jetzt zu fein eingestellt, um die dortigen lichtgrobheiten vernünftig verarbeiten zu können; nach einiger zeit jedoch..., und so weiter.

(würden, übrigens, die ohren ähnlich adaptieren, hätte es nie sinn gehabt, etwa sinfonien zu komponieren: nach jedem ordentlichen tutti-fortissimo wären wir sekunden-, wenn nicht minutenlang taub für ein piano, und nach jedem längeren piano würde uns ein fortissimo quasi blenden, weh tun).¹⁰

Die Adaptation der Augen wird, wie am Turm-Erlebnis demonstriert, von der Umwelt beeinflusst oder konditioniert. Lebe ich gewöhnlich in den Bergen oder gewöhnlich im Emsland, nehme ich die Phänomene je anders wahr. Schmit benutzt zur Erklärung

⁹ Schmit: *erster entwurf*, a.a.O., S. 43f.

¹⁰ Ebd., S. 30.

dessen ein kybernetisches Modell, das mit Efferenzsignalen und Afferenzsignalen, also selbst erzeugten und eingehenden Reizen, Efferenzkopien und Afferenzkopien arbeitet. Es wäre zu umständlich, das auseinanderzusetzen, obwohl es nicht sonderlich kompliziert ist. Halten wir nur fest, dass sich bestimmte Erfahrungen und Handlungen einprägen. Nicht nur der denkende, auch der empfindende Mensch lernt. Er merkt sich immer wiederkehrende Reize, ob er sie selbst erzeugt oder ob sie regelmäßig von außen auf ihn eindringen. Der kognitive Apparat besitzt dadurch, wie Schmit schreibt, ein „vor-muster des erwarteten sinneseindrucks“, ¹¹ er weiß z.B. aus Erfahrung, dass das Sehbild kippt, wenn wir den Kopf kippen, und erzeugt stets einen waagrechten Eindruck, jedoch nicht, wenn wir den Kopf wild herumreißen, denn auf diese Bewegung sind wir nicht vorbereitet, sie ist zu selten. – Ausgenommen bei der Rock'n'Roll-Tänzerin oder bei Louis de Funès.

Die Adaptation gibt uns auch ein tieferes Verständnis dessen, was vom Weber-Fechner-Gesetz definiert wird oder vor einem „Monochrome bleu“ passiert. Es handelt sich in beiden Fällen um eine Weg-Adaptation. Ein Übermaß an gleichartigen Reizen wird vom Hirn aus- oder abgeblendet, stattdessen „intra- und extrapoliert“ es, „ergänzt die wahrnehmung, füllt die löcher“. Schmit bietet viele Beispiele dafür, dass unsere Augen nicht wie eine Kamera funktionieren, sie nehmen nicht stumpf auf, sie registrieren nicht, sie *reagieren*, sie passen sich den jeweiligen optischen Reizen an, der Helligkeit, der Dunkelheit oder auch dem Zuviel-an-Blau.

Mehr noch, die Reize werden oft auch vorweggenommen oder vervollständigt. Sie fügen sich ein in eine große Konstruktion von Wahrnehmung, die man sich zwar nicht unbedingt als Erfindung, aber doch als selbständige Manipulation der Welt vorstellen muss. Dass eine solche intelligente Verarbeitung von Reizen einen evolutionären Vorteil gebracht hat, hat Schmit in seinen schönen Zeichnungszyklen zur „Geschichte des Bewusstseins“ dargelegt. Wir sehen Hasen und Bäume im Sturm. ¹² Der erste, gewissermaßen der primitive Hase, sitzt neben dem Baum und wird unter ihm begraben, als der Sturm ihn umreißt. Der zweite, ein Glückshase, sitzt in der gleichen Situation weit genug weg, überlebt und hat daher die Möglichkeit, das Geräusch des stürzenden Baums mit einer Gefahr zu assoziieren und in Zukunft wegzuhoppeln, wenn sie erneut eintritt.

Für den Evoluzzer sind alle Sinne Gefahr und Not abgetrotzt, aber es stellt sich doch eine bemerkenswerte Veränderung und Entspannung ein, wenn ein Lebewesen aus dem Größten heraus ist. Schmit nennt als Beispiel das Sexualverhalten. Die Gottesanbeterin, das Maskottchen der Surrealisten, frisst das Männchen nach der Begattung auf. Auf der Insektenebene ist Sexualität, zumindest für die Hälfte der Population, eine unerfreuliche Angelegenheit. Und das bleibt sie noch bei den Unpaarhufern. Nashörner begatten sich unter erheblichen Mühen und stieben danach verstört auseinander. Nur beim Menschen macht die Sache, so Schmit, „feinsten Spaß“. ¹³ Hoffentlich.

Das ist ein weiteres Beispiel dafür, dass die Notwendigkeit für ihn durchaus abgestuft ist. Zwar denkt er, ganz untypisch für einen Künstler, von Zwängen und Gründen her, aber auch für ihn gelangen wir immer wieder an Punkte, an denen sich die Fesseln

¹¹ Tomas Schmit: *und dies ist der katalog 3 ... [katalog III]*. Frankfurt/M. 1997, o.S. (zu #335).

¹² Schmit: *erster entwurf*, a.a.O., [neben] S. 107.

¹³ Schmit / Lukatsch: *Montagsgespräche*, a.a.O., S. 220.

etwas lockern und sich die Wege gabeln. Ich habe bereits die Entwicklung der Sprachen als Beispiel genannt. Und es gibt auch den Fall, dass zwar Zwänge und Gründe vorliegen *müssten*, aber einfach nicht zu erkennen sind. Damit sind wir wieder bei den Farben und auch bei der Kunst. Denn für diese Phänomene kann Schmit keine zwingende Notwendigkeit erkennen, da ihm die eigene Notwendigkeit, entzückende bunte Blätter zu malen, nicht genügt.

Was das bedrängende und zentrale Problem der Farben betrifft, vertraut er es erstaunlicherweise am liebsten der großzügigen Obhut der Kunst an. „ist jemandem mal aufgefallen“, fragt Schmit in einem Katalog, „wie elegant ich im ‚ersten entwurf‘ (...), wo die farbensehentheorie wahrlich *hin* gehört hätte, mich um das gesamte thema einfach rumgedrückt habe?“¹⁴

Schmits *erster entwurf* bietet eine Argumentation, die einer für richtig oder für falsch halten kann; übrigens hielt sie Prof. Braitenberg im *Spektrum der Wissenschaft* für im Wesentlichen richtig.¹⁵ Im Buch erlaubt sich Schmit zwar auch einige Spekulationen, und Spekulationen sind seine besondere Stärke, aber innerhalb einer Argumentation ächzt alle Spekulation unter Beweis- und Belegdruck. Wohl deshalb trägt Schmit seine wildesten Spekulationen in die Kunst, die für ihn ein Experimentierfeld ist, eine Schutzzone von Denken und Vorstellen. Deshalb haben seine Überlegungen zum Farbensehen eher auf seinen Blättern als im Buch ihren Niederschlag gefunden.

Und damit besitzen wir eine Antwort auf die Frage, weshalb er nicht Biologe geworden ist. Auch wenn er eine Fibonacci-Verteilung nachgemessen hat, war er kein Erbsenzähler, weniger Biologe als Naturphilosoph, experimenteller Denker und trotz aller Strenge kein Systematiker, und deshalb boten sich die Zeichnungen als ideales Medium für freies biologisches Denken an. In ihnen lässt sich ohne Risiko herumspinnen, lässt sich auch ein gewagter Gedanke auf die Probe stellen. Nicht nur im freien Feld, auch sitzend kann einer etwas über Natur herausfinden, denn viele Fakten sind zwar bekannt, aber noch nicht auf richtige Weise miteinander verknüpft.

Im Sommer 1988 glaubt Schmit auf diesem Wege, dem Problem der Farben etwas näher gekommen zu sein. Für das *Quagga*-Heft Nr. 9 konstruiert er ein aufwändiges Setting, stellt sich nämlich

ein urzeitliches meer vor. in diesem meer gibt es zwei arten großer algen, die (...) dieses meer ganz dicht bewachsen. die eine art ist leuchtend grün, die andere leuchtend orange. des weiteren gibt es dort drei arten kleiner fischlein. und schließlich einen großen freßsack von raubfisch, der nach allem schnappt, was klein ist und sich bewegt. (...) die drei fischleinarten haben, womöglich durch zufall, eine besondere eigenschaft entwickelt: sie verändern ihr aussehen je nach der wellenlänge der beleuchtung. (...) die beleuchtungsreaktionen sind bei den drei arten allerdings grundverschieden (...):
species a sieht in den grünen algen gelb aus
und in den orangenen algen rot aus.
species b sieht in den grünen algen orange aus

¹⁴ Schmit: *katalog III*, a.a.O., o.S. (zu #327).

¹⁵ Valentin Braitenberg: [Rezension zu *erster entwurf*], *Spektrum der Wissenschaft*, August 1990, S. 135f.

und in den orangenen algen grün aus.
species c sieht in den grünen algen grün aus
und in den orangenen algen orange aus.
in betracht des freißacks ist klar:
a fristet ein kümmerliches dasein, b ist sehr schnell ausgerottet, c dagegen
erfreut sich besten wohlergehens und prachtvoller zukunftsperspektiven.
: diese fischlein-art species c nenne ich den ersten farben-seher, oder doch,
ne nummer kleiner und klarer, das erste farben-tüchtige lebewesen!: es
reagiert auf bestimmte wellenlängen des lichts auf bestimmte art, und zwar so,
daß es einen zweck, einen sinn hat!
sein ‚bild‘, unterste stufe, war: ‚kuckemada, ich *lebe!*‘¹⁶

Was uns Schmit mit dieser Spekulation vor Augen führt, ist das Überleben qua Mimikry, und zwar der Mimikry von Farbe. Damit hätte, wenn auch noch nicht das Farbensehen, aber doch die Farbe eine evolutionäre Notwendigkeit erhalten. Aber gilt sie auch für die Kunst?

Wer sein Werk auch nur oberflächlich kennt, dem werden die vielen Chamäleons aufgefallen sein, die ebenfalls mit der Farbe und durch die Farbe leben, vor der Farbe und in der Farbe erscheinen und verschwinden. An Mimikry ist er auch sonst stark interessiert, er erwähnt etwa in seinem vierten Katalog die Hawaiische Raupe, die sich in Farbe und Form so sehr einem Ästchen anähnelte, dass Ameisen oder Mücken sich auf sie verirren.¹⁷ Sie frisst sie dann gleich auf. Aber nirgendwo erläutert Schmit den ästhetischen und philosophischen Gehalt der Mimikry so anschaulich wie angesichts der Spezies C.

Dem Fischlein C gelingt die Chamäleonleistung, es reagiert auf die Wellenlänge des Lichts in einer Anpassung, die es für den Angreifer unsichtbar macht. Es ist grün vor grünen Algen und orange vor orangenen. Deshalb nennt Schmit es „farben-tüchtig“. Bleiben wir einen Augenblick bei diesem Wort. Farbentüchtig ist ein Wesen, das sich in seiner Anpassung an seine Umwelt, hier an die Farbigkeit seiner Umwelt, das Leben rettet. Das ist keine künstlerische Fähigkeit.

Das Chamäleon, die Hawaiische Raupe oder das Fischlein C sind weder Metaphern für den Künstler noch fürs Kunstwerk, noch für den Betrachter. Sie sind auch nicht ihre Stellvertreter. Sie könnten aber ihre Entsprechungen in einer zweck- und sinnvollen Welt sein. Oder gibt es zweckfreie Bezirke auch in der Natur? Schmit, ganz Widerspruchsgeist, spottet in seinem ersten Katalog:

die kunst sei zweckfrei, die natur streng zweckgerichtet, heißt es.
denkste, sagte die schnecke und stellte sich einen gartenzwerg vors haus.¹⁸

Er erwähnt mehrfach die männlichen Gärtner- oder Laubenvögel Australiens, die, um Weibchen anzulocken, kleine Lauben bauen und mit Blumen, Federn, Steinen, Knöchelchen, Schneckenhäusern usw. ausschmücken. Manche Laubenvögel setzen sogar Pinsel ein. Dass Schmit diese Vogelart sehr sympathisch findet, vermutlich

¹⁶ Schmit: *katalog III*, a.a.O., o.S. (zu #327).

¹⁷ Tomas Schmit: *KATALOG 4*. Köln 2007, o.S. (zu #491)

¹⁸ Tomas Schmit: *dies, guten tag, ist der katalog der ausstellung tomas schmit ... [katalog I]*. Köln 1978, o.S. (zu #194)

sympathischer als die allermeisten Kollegen, erweist sich schon daran, dass er für eine Ausstellung 1997 in Braunschweig selbst solch eine Laube bauen und ihren Eingang mit blauen Objekten, Zettelchen usw., markieren wollte. Der Plan zerschlug sich, weil das weibliche Wesen, das er damit anlocken wollte, sein Vorhaben allzu früh durchschaute.¹⁹

Schmücken, Werben, Anlocken sind, anthropologisch gesehen, Funktionen von Kunst gewesen und haben sich in der Gebrauchskunst erhalten. Auch wenn die Laubenvögel je nach dem Material, das sie auftreiben können, immer wieder neue bunte Lauben schaffen, bleibt ihre Kunst doch zweckgerichtet. Und sie haben eben auch nur dieses eine Piece, das sie stur wiederholen. Es ist deshalb zu vermuten, dass Schmit das Beispiel nicht einführt, um Kunst zu definieren, sondern um den Hochmut des Menschen zu dämpfen. Er fragt unumwunden: „können menschen denken?“ Wo immer die besonderen Fähigkeiten von Homo sapiens gepriesen wurden, fallen ihm Beispiele von Tieren ein, die viel erstaunlichere Fähigkeiten besitzen, z.B. dass „eine fliege (...) das rasanteste kino-spektakel für einen eher zähflüssigen dia-vortrag halten“²⁰ würde. In seiner Verachtung der menschlichen Hybris ist sich Schmit mit Darwin einig, der schreibt:

Die Leute sprechen oft vom wunderbaren Ereignis, da der vernunftbegabte Mensch erschien – das Erscheinen von Insekten mit anderen Sinnesorganen ist viel wunderbarer.²¹

Aber was nun die Kunstfertigkeit von Chamäleon, Hawaiischer Raupe oder Fischlein C betrifft, sagt Schmit explizit, sie spielten sich bloß als Künstler auf²², und das ist auch leicht einsichtig, denn zwar gibt es Künstler, die die Welt nachäffen, aber doch nicht in der Absicht, in ihr zu verschwinden, sondern im Gegenteil, um aufzufallen. Geborene Künstler sind, wenn schon, eher die Laubenvögel als die Chamäleons. Es gibt viele Kunstwerke, die Dingen aus der Natur ähneln, aber ein Kunstwerk, das so aussähe wie die Galeriewand, sodass jeder Ausstellungsbesucher blind an ihm vorbeiliefe, wäre vergeblich. Mimikry ist also nicht Mimesis.

Und schließlich wissen wir als Betrachter von Kunstwerken am besten, dass wir weder Chamäleons noch Raupen oder Fischlein sind. In den Kunstwerken treten wir etwas Anderem gegenüber und, allem Gerede von Immersion zum Trotz, schwimmen oder krabbeln wir nicht in ihm herum. Kunst erscheint uns als etwas von der Welt und uns selbst Differentes. Kunst kann nur in dieser Differenz gedeihen. Die drei Tiere, die Schmit behandelt, lösen die Differenz dagegen auf. Sie sind keine Farbenmacher oder Farbenseher, sie sind Farbenzeiger. Farben zeigen sie aber nicht als Signale, sondern als Kostüme und Kaschierungen. Sie zeigen möglichst genau die Farbe, die ihre Umwelt zeigt. Darin allein liegt ihre Farbentüchtigkeit. Sie versuchen, Information zu löschen, nicht, sie hervorzubringen.

¹⁹ Schmit: *katalog III*, a.a.O., o.S. (nach #459).

²⁰ Ebd., o.S. (zu #327).

²¹ *Charles Darwin's Notebooks*, a.a.O., S. 222f.

²² Schmit / Lukatsch: *Montagsgespräche*, a.a.O., S. 137.

Diese Schmitschen Fabeln aus der Fauna erinnern mich an Edgar Allan Poes „Purloined Letter“, der Lacan und Derrida so stark beschäftigt hat.²³ Darin geht es ebenfalls um Informationslöschung oder -verbergung. Sie kennen die Geschichte vielleicht; ein wichtiger Brief wird gesucht. Und das beste Versteck für ihn ist, ihn gar nicht zu verstecken, sondern offen, in einem „card-rack“²⁴, daliegen zu lassen. Auch bei Schmit liegt der Brief, die Botschaft, das Zeichen, die Zeichnung, seine Kunst, offen da. Aber er selbst steht lieber vorm Aquarium oder Terrarium. Er versteckt seine Kunst nicht, aber tut so, als wäre sie nicht vorhanden, als wäre jedes Reptil, jede Raupe, jedes Wirbeltier wichtiger als sie. Und doch funktioniert die Geschichte bei ihm wie bei Poe. Das Wesentliche an dem „Purloined Letter“ ist, darin sind sich Lacan und Derrida einig, dass nichts über ihn bekannt ist. Er ist die große Aussparung, gerade deshalb wichtig, weil nichts über ihn ausgesagt wird. So verhält es sich auch bei Schmit. Er spricht zwar hin und wieder über Kunst. Aber in seiner Farbenbetrachtung ist sie eine anwesende Abwesende.

Das heißt nicht, dass Kunst für ihn etwas Unaussprechliches, Geheimnisumwittertes hätte. Ganz im Gegenteil. Aber er konfrontiert doch zwei unterschiedliche Pfade miteinander, die Evolution, die, zumindest im Rückblick, völlig bestimmt ist, und die Kunst, die er völlig unbestimmt lässt. Er löscht sogar alles, was hier an Information über Kunst, insbesondere über seine eigene greifbar wäre. Er verzichtet an dieser Stelle darauf, etwas über sie zu sagen. Selbst wenn das Farbensehen eine evolutionäre Erklärung besäße, besäße es keine für die Kunst. Hier tritt ein Widerspruch zutage: Alles hat einen Grund, nur die Kunst hat ihre Gründe verloren. Aber gerade als grundlose klärt sie uns über die tiefere Grundlosigkeit der Welt auf. In der Kunst stößt alles Bohren nach dem Grund auf Granit. Bei ihr endet das Fragen nach dem Warum. An ihr scheitert die Bestimmung, sie bleibt notwendig unbestimmt. Schmit hat das nicht immer so gesehen.

Noch in den Sechzigern hält er es für einen möglichen Grund seiner eigenen Kunst, eine praktische Wissenschaft und Technik der Sinne zu sein. „Ästhetik“ versteht er in einem Entwurf aus dieser Zeit wie Alexander Gottlieb Baumgarten als eine Untersuchung der sinnlichen Erkenntnis. Baumgarten, ein aufgeklärter Philosoph des 18. Jahrhunderts, wollte auf die wörtliche Bedeutung von „Ästhetik“, vom griechischen „aisthesis“, Wahrnehmung, zurückkommen. Diese wörtliche Bedeutung war Schmit, der, wie erwähnt, gründlichen Griechischunterricht genossen hat, selbstverständlich bekannt. Seine Idee war, der Künstler solle die Wahrnehmung verstehen, auf Grundlage dieses Wissens Kunst machen und sogar die Wahrnehmung der Betrachter steuern. Er erinnert sich:

als ich 1970 „das gute dünken“ produzierte, hieß es hinten drauf frech: „1971 erscheint: ‚aus der welt der welt‘ band 2: ‚erster versuch einer geomanen ästhetik‘“.. – ein romantischer plan, der noch aus den 60ern stammte. ein zettel von damals verheißt „eine systematische tabelle zum erkennen, einordnen und werten geschehener und geschehender und zum gezielten herbeiführen neuer sinnesvorgänge, so denn auch zum erkennen, einordnen

²³ Vgl. Barbara Johnson: „The Frame of Reference. Poe, Lacan, Derrida“, *Yale French Studies*, 55–56 / 1977, S. 457–505.

²⁴ Edgar Allan Poe: „The Purloined Letter“, in ders.: *The Complete Tales & Poems*. New York 2014, S. 190–202, hier S. 201f.

und werten vorhandener und zum gezielten herstellen neuer kunstwerke und -vorgänge. versuch einer neuen ä[sthetik]“.., na! – – da wollte ich anfangen mit einer ästhetik im wörtlichen sinne, also einer beschreibung unseres wahrnehmungsapparats, und die sollte übergehen, nahtlos, versteht sich, in eine ä[sthetik] im klassischen sinne.., na na!“²⁵

Auch wenn er wirklich den Wahrnehmungsapparat beschrieben hat, hat Schmit eine solche Kunst nie verwirklicht. Wo er bekannte optische Täuschungen wie die Pfeile von Müller-Lyer oder die sich überschneidenden Lattenlinien von Hogarth behandelt, ist er nicht auf ein Trompe-l'œil, sondern auf eine Demonstration aus.

Seine eigene künstlerische und denkerische Entwicklung ist die eines zunehmenden Zweifels. Dafür ist das Farbensehen wiederum das beste Beispiel. Denn kaum einen besseren Kandidaten für ein künstlerisches Mittel gäbe es als die Farbe. Vom Sehen der Farben hängt der weitaus größte Teil der Malerei und ein nicht geringer Teil der Bildhauerei ab, von den Aufführungskünsten zu schweigen. Aus der genauen Kenntnis des Wahrnehmungsvorgangs hätte eine Beurteilung der Farbe in der Kunst und schließlich eine neue Farbenkunst erwachsen können. Aber obwohl er diese genaue Kenntnis erwirbt, kommt er dennoch vom Plan einer gesteuerten Farben- und Sinneskunst ab. Vielmehr werden ihm in ihrer künstlerischen Erforschung die Farben zum Rätsel.

Kunst hat die Funktionen, die sie früher, vielleicht sogar im Tierreich – Beispiel Laubenvögel – besessen hat, wie Schmücken, Werben, Mitteilen, verloren. So wird sie zur Widersacherin aller Bestimmung, sie wird zum Unbestimmten und eigentlich Sinnlosen. Schon mit seiner ersten Aktion, dem genialen „zyklus für wassereimer (oder flaschen)“ von 1962, legt Schmit der Kunst etwas Absurdes bei. Als Feld des Absurden und Paradoxen macht uns die Kunst, jedenfalls so, wie Schmit sie betreibt, auf Paradoxien und Seltsamkeiten aufmerksam, beispielsweise in der Wahrnehmung: Dass wir ein blaues Feld, auf das wir starren, gerade nicht mehr sehen. Dass uns nicht allzu weit entfernte Menschen wie Ameisen vorkommen. Wahrnehmen ist ein kreativer Akt, über den wir keine Kontrolle haben. Paul Valéry schreibt sogar, das Nervensystem sei der größte Poet – im wörtlichen Sinn: der größte Schöpfer – von allen, denn es erfinde Welt, auch wenn es bei den meisten Menschen das einzig Schöpferische und Erfinderische bleibe.²⁶

Schmit zeigt über diese Welterzeugung des Nervensystems hinaus, dass uns auch unsere Begriffe Gestalten vorgaukeln und Wirklichkeit zurechtbiegen, wenn nicht erfinden. Sein Paradebeispiel dafür ist der Vergleich von Presskohle mit Papier:

ein brikett in sonnenlicht ist – physikalisch gesehen, sowas kann man messen – heller, weißer als ein stück weißen papiers in dämmerlicht!!! – und doch käme niemand auf den gedanken, das besonnte brikett irgendetwas anderes als schwarz und das bedämmerte papier irgendetwas anderes als weiß zu nennen!

²⁵ Tomas Schmit: [Ankündigungszettel für *erster entwurf (einer zentralen ästhetik)*], in Schmit / Lukatsch: *Montagsgespräche*, a.a.O., S. 396f., hier S. 396.

²⁶ Paul Valéry: „Humanités“, in ders.: *Œuvres*. Hg. v. Jean Hytier. Paris 1957, Bd. 1, S. 335f., hier S. 335.

das brikkett sendet eben nicht einfach nur licht aus, sondern auch die mitteilung: „ich bin ein brikkett!“ –
„ich sende zwar im moment für meine verhältnisse viel zu viel licht aus, jedoch, ich *bin* ein brikkett, also bitte seht mich schwarz!“ –
„ich sende zwar im moment für meine holzfreiheit viel zu wenig licht aus, jedoch ich *bin* ein stück papier, also bitte seht mich weiß!“
vielleicht sind auch chamäleon und flunderchen solche etikettenschwindler, solche starken mitteiler!²⁷

Schmit wechselt, Sie bemerken es, blitzschnell von einer identitären in eine alteritäre Logik. Denn das Chamäleon, die sich tarnende Flunder, das Fischlein C sagen ja nicht: Seht mich als das, was ich bin, sondern als das, was ich *nicht* bin.

Je länger der Evoluzzer Tomas Schmit über die Wahrnehmung nachdenkt, umso mehr erscheint sie ihm als zweckmäßige Täuschung. Und belehrt wird er darüber von der und dank der unzweckmäßigen Kunst, der alten Täuscherin. Ein Fazit seines erstaunlichen Unternehmens wäre also: Nichts ist das, was es zu sein scheint, außer die Kunst, von der wir nicht wissen, was sie ist.

²⁷ Schmit: *katalog II*, a.a.O., o.S. [zu #265].