

Über das Verhältnis von Sockel und Publikum bei Tomas Schmit oder „die dinge, die aus der kunst verschwinden müßten, sind wohl gerade die, die die kunst ausmachen.“

Wilma Lukatsch

Dieser Text entstand für Adam Labuda im Februar und März 2006. Er ist als Dankeschön dafür gedacht, daß sich Prof. Labuda mit viel Freude und Energie auch auf solche Themen seiner Schüler gestürzt hat, die nebenwegig oder gerade unpopulär waren. Und ganz in diesem Sinne traue ich mich ein weiteres Mal, einen Text zu einem Thema zu schreiben, das sicherlich bislang weder zu Prof. Labudas Schwerpunkten noch zum Kunstgeschichtskanon gehört. Aber beides wäre doch eine schöne Vorstellung.

So wie es in der Architektur Haupt- und Nebenportale, Vorder- und Hintereingänge gibt, so gibt es in der bildenden Kunst Künstler, die Haupteingängen gleichen, und solche, die neben-eingängig sind. Und so viel über diese Hauptportale geforscht und geschrieben wird und wurde, so wenig erfährt man über die entsprechenden Nebenportale und Hintereingänge. Viele (Kunsthistoriker) halten diesen Tatbestand sicherlich nicht einmal für problematisch.

Ähnlich, aber weniger nachvollziehbar oder einsichtig – denn immerhin sind Hauptportale schwer zu verfehlen –, verhält es sich bei der Unterteilung „kunstgeschichtswürdiger“ Künstler. Geflissentlich werden Haupt- und Nebenpersonen voneinander getrennt. Und nur gelegentlich gelingt es einem Forschenden einen Nebendarsteller populär zu machen. Doch zu welchem Preis?

Als historische und historisierende Wissenschaft ist wohl das Schwierigste für die Kunstgeschichte der Umgang mit zeitgenössischer Kunst. Denn hier muß sie sich lebendige Künstler und deren Kunst erstmalig einverleiben. Hier entscheidet sich, wer fortan als Haupt- bzw. als Nebendarsteller gehandelt wird. Doch damit allein ist noch nicht das ganze Problem benannt.

Die Macht der Kunstgeschichte, in Haupt- und Nebendarsteller zu trennen, könnte ausschließlich zu der Forderung führen, man müsse im Nachhinein vergessene, aber als bedeutend erachtete Nebendarsteller zu Hauptdarstellern machen. Doch wie will man den Nebendarstellern gerecht werden, die aus verschiedenen Gründen froh sind, solche zu sein? Was ist mit denen, die keinerlei Ehrgeiz haben, haupteingangsberechtigt zu sein, sondern die ganz bewußt und sogar mit viel Freude lieber Nutzer aller möglicher Arten von Neben- und Seiteneingängen sind? Wird man solchen Künstler dadurch gerecht, daß man sich nicht mit ihnen beschäftigt? Wohl kaum.

Über solche Künstler zu schreiben bedeutet „nur“, daß man Lust auf Neben-Gängiges hat und macht und daß man sich als Schreiberling von der kunsthistorischen Bürde befreit fühlt, nur Haupteingänge seien wichtig.

Ich möchte über einen Künstler schreiben, dessen neugierige Lust an Neben- und Seitentüren dazu geführt hat, unter Kunsthistorikern wenig bzw. gar nicht präsent zu sein: Tomas Schmit.

Meine Metapher von Haupt- und Nebenportalen leitet mich auch zum engeren Thema dieses Textes weiter. Den Haupteingang zu benutzen, ist eine laute, eine gesockelte Geste. Man schreitet erhobenen Hauptes die Treppen hinauf zum Pantheon der Kunst bzw. der Kunstgeschichte. Man will beachtet werden und man wird beachtet. Das derart Gesockelte (gemeint sind Künstler und Kunstwerke gleichermaßen) bedeutet ein ‚Sich-zur-Schau-Stellen‘, was Absicht und Ziel ist. Der Sockel fungiert, obwohl meistens am Boden stehend, als Krone. Er zeichnet Künstler und Kunstwerk als etwas Besonderes aus.

Ebenerdig dagegen ist der Nebeneingang. Sein Benutzer geht mit geradeaus gewandtem Blick ein und aus. Hier gibt es weder einen das Kunstwerk brüstenden Sockel noch ein Publikum, welches hofft (bzw. hoffen kann), etwas von den vermeintlichen Ruhmesstrahlen, die der Sockel ausstrahlt, abzubekommen. Hier herrscht ein leiserer Ton. Nach dieser Kunst muß man eher suchen oder auch: darf man suchen, als daß man zwangsläufig von ihr gefunden wird.

Sockel und Publikum sind in bezug auf Tomas Schmit nicht nur deshalb von Belang, weil es um das Entdecken der Lust an Seitentüren geht, sondern auch deshalb, weil sich Schmit ganz explizit seit Jahrzehnten mit beiden Themen in vielschichtiger Weise auseinandersetzt. Beide Themen spielen seit seinen künstlerischen Anfängen in den 60er Jahren eine entscheidende und bis heute prägende Rolle. Und so ließe sich hier die These aufstellen, daß Kunst, die sich in kritischer Weise und ganz gewollt dem Sockelwahn verwehrt, übersehen wird bzw. man diese auch übersehen will. Ein Grund mehr über solche Kunst zu sprechen.

Über Tomas Schmit zu schreiben, ist mir ein persönliches Anliegen, welches nicht allein mit der dürftigen Rezeptionslage zu tun hat. Vielmehr ist seine künstlerische Sprache eine, die großes Vergnügen bereitet, und die zugleich das Denken des Betrachters (heraus-) fordert. Schmits Zeichnungen beschäftigen sich oft mit biologischen, evolutionsgeschichtlichen oder wahrnehmungsästhetischen Fragen, und als Betrachter wird man nicht selten Kumpane Schmits im Nachdenken über die Dinge und im Infragestellen der scheinbar größten Selbstverständlichkeiten des menschlichen Seins und Tuns. Sein Oeuvre besteht nicht allein v.a. aus Zeichnungen, sondern zu großen Teilen auch aus Texten. Liest man diese, wird einsichtig, warum man ihn auch einen philosophischen Evoluzzer nennen kann. Es lässt sich viel Spannendes entdecken. Wichtig und geeignet für eine erste Annäherung an Schmit scheinen mir aber die Themen Sockel und Publikum zu sein.

Beginnen möchte ich mit Schmits künstlerischen Anfängen und der Frage danach, wann und warum das Thema Sockel und Publikum ihm überhaupt zum Thema geworden ist.

1943 wurde Tomas Schmit im Bergischen geboren und hat nach seiner Gymnasialzeit keine weiteren Ausbildungen, weder Studium noch Lehre, gemacht. Doch nennt er Leute wie Nam June Paik, George Maciunas, Arthur Köpcke, Dieter Roth und Ludwig Gosewitz seine Lehrer. Durch Zufall geriet er 1961 an Paik und von da an wurde er schnell zu einem wichtigen Teil von Fluxus. 1963 arbeitete Schmit für und mit George Maciunas, den sog. Begründer von Fluxus, und nahm oft teil oder war Mitveranstalter der in diesen Jahren sich häufenden Fluxus- und anderen Festivals: 1962 in Kopenhagen und Paris, 1963 in Düsseldorf, Amsterdam, Den Haag, Nizza, 1964 der Bloomsday in Frankfurt sowie die Aktionstage an der TU Aachen, 1965 dann der 24-Stunden-Zyklus in der Galerie Parnass in Wuppertal, der zugleich das gewollte Ende oder den Bruch mit Fluxus bedeutete. Insbesondere Arthur Köpcke und George Brecht wurden ihm lebenslange Freunde und in künstlerischer Hinsicht auch Ideengeber.

Was war Tomas Schmit das bis heute Entscheidende bei Fluxus? Es war v.a. die alles durchdringende Einfachheit sowie die größtmögliche Zurücknahme auf die jeweiligen Dinge selbst. Das meint, daß man z.B. eine Flöte nicht mehr als einen Gegenstand verwendet hat, mit dem man lieblichstes Vogelgezwitscher imitieren kann, sondern eben schlicht als ein Ding aus Holz oder Blech, welches man auseinandernehmen und wieder zusammenstecken kann. George Brechts „solo for violin: polishing“ steht dafür beispielhaft. Auf der Bühne sitzend eine Geige polieren, ist etwas anderes, als zu Hause sitzend eine Geige zu polieren, sollte aber auch etwas anderes als eine schauspielerische Leistung sein. In diesem Stück von 1962 steckt bereits alles, was Fluxus zum Thema Sockel oder besser Anti-Sockel und Publikum oder besser Anti-Publikum beigetragen hat. Der radikale Bruch mit der klassischen Sockelidee – das Aufwerten dessen, was sich auf dem Sockel befindet – bedingt zwangsläufig den Bruch mit dem herkömmlichen Publikumsbegriff – das kritiklose, distanzierte Bestaunen dessen, was gesockelt wird. Die durch den Sockel erzwungene Distanz zwischen Zuschauerraum und Bühnenraum wird – schlicht und einfach, aber wirkungsvoll – abgeschafft. Die Bühnenaktivitäten der Fluxuskünstler haben derart einen radikal neuen Publikums- und, das heißt auch, Kunstcharakter entwickelt.

Auch wenn sich Tomas Schmit von heutigen Auswucherungen des Fluxus' und jeglichen Formen von Fluxus-Revivals unbedingt fern hält, ist es wichtig zu wissen, daß seine künstlerischen Anfänge dort liegen. Und das hängt eben mit seinem massiv durch Fluxus geprägten Kunstverständnis oder besser gesagt: Anti-Kunstverständnis zusammen. Dieses hat sich im Laufe der Zeit zwar verändert, ist jedoch auch in entscheidenden Punkten gleich geblieben und steht bis heute hinter seinen Arbeiten.

Tragend für dieses Anti-Kunstverständnis ist das Infragestellen des Sockels in der Kunst und damit der Rolle des Publikums.

Schmits „nichtaufführungen“ oder „nonperformances“ von 1964 geben ein gutes Beispiel dafür. Sie verstehen sich als Aktionen am Publikum. Dazu schreibt er: „der ‚sockel‘ – das, was die beziehung publikum-kunst verhunzt – ist zu gehörigem [...] teil die distanz zwischen beiden. das stück versucht, diese distanz aufzuheben, und schlägt also aktionen vor, die nicht VOR, sondern AN und MIT den leuten stattfinden: die leute kriegen zum beispiel: einen autoreifenschlauch um den hals gelegt; mit tesafilm ein streichholz auf die stirn geklebt; [...]; küsse; papiersäcke über den kopf gestülpt; eine handvoll zerdrückter eierschalen/ein paar kaffeebohnen/eine leere joghurtflasche /einen stein in die tasche gesteckt; etc.“

Die Auflösung zwischen den bis dato getrennten Sphären Bühne und Zuschauerraum geschieht durch einen ‚Angriff‘ auf das Publikum. Die Zeiten des staunenden Betrachtens haben sich zu weiten Teilen erledigt. Die Bühnenaktivitäten, und d.h. der Bühnenraum, werden in den bisherigen Publikumsraum hinein verlängert, das Publikum mit einbezogen und teilweise selbst zum Akteur gemacht. Indem man AN ihm und MIT ihm etwas tut, wird die alte Teilung zwischen aktivem und passivem Part aufgehoben. Das ist der eine Teil, oder die eine Variante, des „fluxischen“ Bruches mit den klassischen Sockel- und Publikumsvorstellungen: Die Ausweitung des Sockels auf das Publikum selbst, d.h., das Publikum mit auf den Sockel zu holen und insofern den Sockel zu entheiligen und das vorher Gesockelte zu entthronen. Dann ist alles gesockelt.

Der andere Teil ist, den Sockel namens Bühne auf den Arm zu nehmen, indem man auf ihr allerlei Dinge tut oder nicht tut, die die Erwartungen eines ‚klassischen‘ Publikums (passiv zu sein, reine Beobachter zu sein) wenn nicht enttäuschen, so wenigstens überraschen. Die Bühne als Sockel zu negieren, heißt auch, das Publikum als ‚klassisches‘ zu negieren. Dann ist nichts mehr gesockelt.

Bereits erwähntes George Brecht Stück „polishing: a violin“ kann Beispiel hierfür sein oder auch La Monte Youngs „Piano Piece for David Tudor No. 2“ von 1960. Dabei soll der Tastaturdeckel eines Klaviers geräuschlos geschlossen werden. Das soll der Aufführer solange versuchen, bis es entweder klappt oder er keine Lust mehr hat. Für das Publikum ist dieses Stück u.U. denkbar langweilig. Hier geht die Entfunktionalisierung des Sockels mit der Entfunktionalisierung des Publikums einher. Ob das Publikum nun hinschaut oder nicht, ist nebensächlich.

Bei Fluxus ging es, nach Schmit, darum zu zeigen, „daß alles kunst sein kann und jeder kunst machen kann, die einfach, unterhaltend, ohne waren-wert, also unlimitiert, massenproduziert, für alle zu haben und schließlich von allen herzustellen sei (...).“ Hierin liegt ein Kern (von vielen) von Schmits Anti-Kunstverständnis, für welches Fluxus ihm eine Tür (von vielen) geöffnet hat: Alles kann gesockelt sein. Oder besser: Nichts braucht gesockelt zu werden.

Das Weitreichende dieser Einsicht ist Schmit auf undogmatische Art wegweisend geworden. Undogmatisch insofern, als daß er nicht zum Erfinder der sockelfreien Kunst geworden ist und auch nicht werden will. Denn irgendeinen Sockel hat alles, was Kunst genannt wird, und sei es nur einen „inneren Sockel“ . Aber undogmatisch insofern, als daß er sich mit dem Thema Sockel immer wieder und oft auf spielerische Weise auseinandergesetzt hat. Denn wenn der Sockel schon als solcher nicht ganz abgeschafft werden kann, so ist Schmit „ein sockel mit einem kunst- oder kaiser wilhelm drauf (...) garstiger als einer mit nem bierfaß oder nem kleineren sockel drauf!“ Den Sockel entheiligen und ihn einem herzhaften Lachen preisgeben, ist die Devise.

Die Offsetgraphik Schmits, die das Thema Sockel am deutlichsten behandelt, ist aus dem Jahr 1975. Sie trägt den Titel „sockel zum raufkucken und sockel zum runterkucken“ und deutet auf vergnügliche Art die verschiedenen Funktionsweisen, Sinn- oder Unsinnigkeiten von Sockeln an (Abb. I). Schmit entblößt den vermeintlich radikalen Bruch, den die neue Kunst geleistet hat, nämlich die Kunst zu entsockeln, indem der Betrachter gesockelt wird. Das erscheint ihm genauso lachhaft oder wenig erstrebenswert, wie ein Sockel, der eine angenehme Sichthöhe ermöglicht oder auf dem es sich der Betrachter gemütlich machen kann. Ein wünschenswerter Umgang mit Kunst wäre für ihn ein unvermitteltes Sich-gegenüber-Stehen, eine ungeschönte Begegnung, bei der weder Kunst noch Betrachter irgendeiner Legitimation bedürfen.

Für Schmit war das Wichtige bei Fluxus, daß „eine neue art von realismus“ geschaffen wurde. Und dieser neue Realismus hing maßgeblich mit der Umdefinition von Publikum und Sockel zusammen. Der Sockel wird von ihm als Trennmittel zwischen Kunstmachern und Kunsterlebern, zwischen hoher und niedriger Kunst, zwischen naiver/primitiver und akademischer/intellektueller Kunst wahrgenommen und angegriffen. Er kann nicht komplett abgeschafft werden, denn: „Die dinge, die aus der kunst verschwinden müssten, sind wohl gerade die, die die kunst ausmachen.“ Das schrieb er 1984 und genau das ist das Schwierige beim Thema Sockel. Kunst ohne Sockel mag als ein idealer Zustand gedacht sein, jedoch gibt es einen solchen Zustand nicht. Doch was ist oder kann Kunst sein, die sich gegen eine Sockelung sträubt? Was für Möglichkeiten der Kunstproduktion gibt es, um Sockelartiges zu minimieren und den Betrachter als ein Gleiches mit einzubinden?

Da mag es im Ganzen viele Möglichkeiten und Wege geben, hier sollen nur jene von Tomas Schmit zur Sprache kommen. Zunächst einmal ging und geht es ihm nie darum, es irgendeinem kritischen Betrachter recht zu machen. Einschmeicheln ist nicht seine Sache. Viel wichtiger ist, daß er im Laufe seiner Künstlerkarriere bestimmte Entscheidungen in Bezug auf seine Arbeitsweise und sein Künstlerdasein getroffen hat, die man als bewußte Entscheidungen gegen jede Form gesockelter Kunst verstehen kann. So ist er ein Zeichner und kein Maler, denn: „malen ist wie zeichnen mit radiergummi oder wie schreiben mit tippex oder wie badengehen mit fußpilzspray.“ Zeichnen ist etwas anderes als Darstellen im Sinne von Abbilden. Abbilden will Schmit nicht. Und es wäre in handwerklicher Hinsicht auch gar nicht seine Stärke.

Das Besondere beim Zeichnen für ihn ist, daß etwas entsteht, was entweder gefällt oder nicht. Aber ist z.B. die gerade Linie einmal auf dem Blatt, dann lässt sich daraus kein Kreis machen. Was auf dem Papier ist, ist drauf und Radieren ist Schummeln und Schummeln ist nicht Schmits Sache. Beim Malen hingegen gibt es immer die Möglichkeit des Veränderns, des noch mal Überarbeitens und des Korrigierens.

Das Zeichnen ist Schmit keine expressive Pose, sondern eine schöne Alltäglichkeit, auch wenn es Zeiten gibt, in denen er nicht zwingend zeichnen muss. Eine genauso große Alltäglichkeit, aber noch mehr eine Notwendigkeit, ist ihm das Schreiben. In seinen drei Werkkatalogen hat er zu fast jedem seiner Kunstwerke einen Text geschrieben, der mal mehr, mal weniger, mal gar nichts mit dem dazugehörigen Werk zu tun hat. Die Texte haben keinen gemeinsamen Nenner. Sie können biographisch, absurd, lustig, ernsthaft, besoffen, philosophisch und einiges mehr sein. Aber sie machen deutlich, daß die Welt des Zeichnens und die Welt der Wörter bei ihm in besonderer Weise miteinander verwoben sind. Einer von Schmits wichtigsten Sätze lautet: „was ich, neben vielem anderen, von f. gelernt habe: was man mit einer plastik bewältigen kann, braucht man nicht als gebäude zu errichten; was man in einem bild bringen kann, braucht man nicht als plastik zu machen; was man mit ner zeichnung erledigen kann, braucht man nicht als bild zu bringen; was man auf nem zettel klären kann, braucht keine zeichnung zu werden; und was man im kopf abwickeln kann, braucht nichtmal einen zettel!“

Die untersten und essentiellsten Stufen dieses Welt- und Seins-Gerüsts sind Kopf (Denken), Zettel (Sprache) und Zeichnung. Vieles kann man damit erledigen. Und das, was Schmit am Herzen liegt, will ausdrücklich damit erledigt sein. Seine Devise ist ‚Weniger ist Mehr‘. Mehr, und dazu gehört auch der Sockel, ist selten gut, weil es das Wesentliche einer Sache verdeckt oder entstellt.

Schmit arbeitet v.a. mit Materialien, die jedem Menschen zugänglich sind – Papier, Blei- und Farbstifte, Tusche. In seinen Ausstellungen ist es ihm wichtig, die Zeichnungen in einer Höhe aufzuhängen, die das Betrachten vereinfacht (1,70m Bildoberkante), d.h. zehenspitziges Strecken gibt es dort nicht. Auf Rahmen legt er keinen Wert. Ganz im Gegenteil: Seit 2003 zeichnet er auf Museumskarton die sog. Platten. Da wird der Nagel direkt durch die Pappe gesteckt. Denn das Glas des Rahmens verfälscht die Zeichnung und steht zwischen Werk und Betrachter.

Nach den klassischen Kriterien der Kunst beurteilt, könnte man sagen, daß Schmit die Kunst um einen gewisser Zauber bzw. Glorienschein bringt. Er raubt ihr das letzte Fünkchen Ehrfurcht Erregendes, indem er auf eine pompöse Ummantelung verzichtet. Er nimmt ihr eine äußerliche Wichtigkeit, um ihr in anderer, inhaltlicher Hinsicht, die größte Wichtigkeit geben zu können. Und

das ist die Lust an der Sache selbst, am Formulieren mit dem Bleistift, die Lust am gezeichneten Gedankenspiel, am Ausprobieren und Jonglieren.

Breibt man derart wie Schmit das Kunst-Machen, verlangt man vom Betrachter viel und wenig zugleich. Wenig, weil seine Zeichnungen und viele seiner Texte ganz einfach nur Spaß machen. Oft funktioniert das Vergnügen am Betrachten über das Zusammenspiel des Dargestellten mit der Bildunterschrift und gern benutzt Schmit seine Freude am Formulieren dazu, um die Un-Logik von Sprache und Zeichensystemen aufzudecken. Es darf gelacht werden, aber ohne das Gehirn abzuschalten. Hier kommt besagtes ‚viel‘ ins Spiel.

Denn er verlangt auch viel vom Betrachter, weil das Spaß-Machen selten nur das Kalauer-Reißen zum einzigen Inhalt hat. Schmits Zeichnungen enttäuschen nicht selten antrainierte Sehgewohnheiten. Und das alleinige Lachen beim Betrachten führt u.U. zu einem Unverständnis der Inhalte, die ihm ernsthaft am Herzen liegen. Das Besondere an seiner Arbeitsweise ist gerade, daß er selbst das ihm am Herzen Liegende mit Leichtigkeit und Unaufgeregtheit aufs Blatt zu bringen versteht. Und jeder aufmerksame Betrachter wird feststellen, daß hinter den ‚Späßigkeiten‘ ein Denker und Frager steckt. Erst auf den zweiten Blick enthüllen Schmits griechisch unschöne Zeichnungen seine Hauptinteressen. Oft geht es um biologische, entwicklungsgeschichtliche und wahrnehmungsästhetische Probleme. Ihn beschäftigen Fragen nach dem Sinn vom Farben-Sehen, dem Zusammenspiel von Hören, Sehen, Reagieren bei Mensch und Tier, der Ordnung in der Unordnung, den trügerischen Mechanismen der Augen, den Formen von Sprache bei Tieren, der Relation von Wort/Sprache und Gegenstand/Ding usw. (Abb. 2).

Ein interessiertes Publikum kann bei Schmit vieles entdecken. Das Besondere in diesem Zusammenhang aber ist, daß die Arbeiten gegenüber dem Betrachter nie arrogant oder besserwisserisch sind. Sie wollen weder belehren noch nur ästhetisch befriedigen. Aber sie wollen Lust am Denken und Nachfragen an scheinbar Geklärtem machen. Sie laden zum miteinander Reden und Diskutieren ein. An diesem Punkt hebt sich jede Hierarchie zwischen Kunst-Macher und Kunst-Erleber auf, indem sich beide gegenseitig bereichern können. Und hier löst sich auch der Sockel der Kunst ein ganzes Stück in Luft auf.

Zum Phänomen Kunst schreibt Schmit 1984: „wer etwas über die kunst erfahren will, kann ganze bibliotheken wegschmeißen, wenn er kafkas ‚josefine, die sängerin oder das volk der mäuse‘ gelesen hat.“ In dieser Geschichte geht es u.a. um die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft sowie um das Verhältnis von Gesellschaft und Künstler. So ist die Kunst des Künstlers, hier Josefines Gesang, nichts Außergewöhnliches, sondern das, was jeder andere auch kann. Kunst ist kein Produkt einer genialischen Künstler-Parallelwelt, sondern ist etwas tief in der Gesellschaft Verwurzeltes, ein Allgemeingut. Ja, nur deshalb überhaupt wird sie von der Gesellschaft geschätzt und akzeptiert. Publikum und Künstler sind Teil derselben Welt, die es ohne einander nicht geben würde. Zwischen ihnen gibt es keine Hierarchie.

Kafkas Text ist bis heute von großer Bedeutung für Schmit, weil dort Kunst und Künstler in ein ebenerdiges, d.h. ranggleiches oder rangauflösendes Verhältnis zum Betrachter gebracht werden. Diese Ebenerdigkeit, um die es Schmit bereits 1975 in seiner Sockelgraphik ging (Abb. 1), eröffnet nicht nur neue Rezeptionsmöglichkeiten der Kunst, sondern genauso neue Formen des Kunst-Machens. Und an diesem Punkt zeigt sich die Verlockung mancher Nebeneingänge.