

## Was uns macht

### Über Tomas Schmits Ästhetik

In jedem ernstern Problem reicht die Unsicherheit bis in die Wurzeln hinab.  
Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*

Die schöne Kunst hat sich ihrer mausgrauen Schwester Wissenschaft geschämt, sie hat sie verachtet und verspottet. War die Kunst revolutionär aufgelegt, lobte sie die Strenge und Kälte der Wissenschaft, was diese, streng und kalt, wie sie nun einmal ist, kaum gerührt haben dürfte. Ab und zu kam es vor, dass die Kunst die Wissenschaft beiseite nahm und um Rat fragte. Doch miteinander ein Bier trinken waren die ungleichen Schwestern nie.

Das ist leicht zu erklären. Die beiden sprechen nicht dieselbe Sprache. Mehr noch, die Sprachen, die sie sprechen, lernt einer nicht nebenbei. Und von einer in die andere zu übersetzen, ist nahezu unmöglich. Das macht das Werk von Tomas Schmit, in dem die Kunst der Wissenschaft, die Wissenschaft der Kunst zuproestet, so einzigartig. Noch hinter seinen Kapriolen zeichnet sich ein radikales Projekt ab. Es zielt, kurz gesagt, auf die künstlerische Klärung wissenschaftlicher Fragen: Wie sind unsere Sinne entstanden? Wie sehen wir, wie hören wir, wie denken wir?

Wer die in Schmits *erstem entwurf (einer zentralen ästhetik)* geknüpften Fäden verfolgt, wird erstaunt sein, wie weit sie reichen – nicht nur von 1989, als dieses wichtigste Buch des Künstlers erschien, bis ins Jahr seines Todes, 2006. Sie reichen auch bis in die Anfänge zurück. In seinem „questionnaire“ von 1965 (# 33 des Werkverzeichnisses) stellt er eine Frage, die genau so auch im *ersten entwurf* stehen könnte:

- 7 – ALS WAS MEINSTDU WÜRDE EIN LAUBFROSCH DICH BETRACHTEN?:
- ( ) als das grüne blatt, auf dem er sitzt
  - ( ) als die fliege, die er fängt
  - ( ) als den sonnenstrahl, in den er sich hockt
  - ( ) als den regenguß, in dem er badet
  - ( ) als den blitz, der ihn erstaunt
  - ( ) als den donner, der ihn erschreckt
  - ( ) als den haufen trockener blätter, in dem er schläft
  - ( ) als die luft, die ihn am leben hält

Was sieht ein sattes Chamäleon, das eine oder gar zwei Fliegen anglotzt? So wird er die Frage im *ersten entwurf* formulieren und später mit „be it beast ...“ (# 396) illustrieren. Noch dreißig Jahre nach dem Questionnaire malt er sich aus, wie sich Viren Salmonellen vorstellen (# 454).

Schon Schmits erste Aktion erinnert an ein Experiment. Der „zyklus für wassereimer oder flaschen“ (# 1) des noch nicht einmal Zwanzigjährigen datiert auf das Jahr 1962. Er gibt dem Akteur auf, Wasser solange von einem Behälter in den andern umzufüllen, bis es vollständig verschüttet oder verdunstet ist. Man könne zwar, merkt Schmit an, „eine physikalische lehrveranstaltung“ aus dem Piece Nr. 1 machen, aber man sollte es nicht. Man soll es „einfach machen“, mit der Betonung auf „einfach“. Das galt für Fluxus insgesamt: Das Ethos der Einfachheit verträgt sich zwar gut mit

der wissenschaftlichen Methodologie, verbietet aber jede modellhafte oder gar symbolische Darstellung. Das schloss die Demonstration eines wissenschaftlichen Problems kategorisch aus. Wenn einer Wasser umfüllt, dann soll das nichts anderes bedeuten, als dass einer Wasser umfüllt.

Eine Vorbereitung auf seine spätere Forschung war Fluxus dennoch für Schmit. Es ist bemerkenswert, dass von den 44 im Katalog der Wiesbadener Fluxus-Retrospektive (1982) versammelten Künstlerinnen und Künstlern immerhin 12 eine Naturwissenschaft oder Mathematik studiert haben – Autodidakten wie Schmit *nicht* mitgerechnet. In Männern wie George Brecht, Robert Filliou, Ludwig Gosewitz oder Arthur Kōpcke fand Schmit Gesprächspartner, die sich für naturwissenschaftliche oder logische Probleme interessierten. Fluxus war aber auch eine Schule der Skepsis und des Minimalismus.

der f[luxus]-weg war, allen symbolistischen, feuilletonistischen, expressiven oder sonstigen imponier-firlefnaz möglichst zu vermeiden und möglichst einfache, konkrete, formfreie dinge zu bringen.

Dieser aus Abneigung gegen den Firlefnaz geborene Wille zur Reduktion war es, der den jungen Schmit an Fluxus anzog. Und er war es auch, der ihn bald von den Protagonisten der Bewegung trennen sollte. Denn während Joseph Beuys oder Nam June Paik das Kleine, Konkrete, Schlichte ihrer frühen Werke und Aktionen systematisch ins Große, Komplexe und Erhabene trieben, ging Schmit genau den umgekehrten Weg. Er reduzierte immer weiter. An die Stelle der Performance vor Publikum trat die Performance ohne Publikum, an die der Skizze trat die Notiz, an die der Notiz der Gedanke.

was ich, neben vielem anderen, von f[luxus] 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!

Das ist die Faustformel seiner denkerischen und künstlerischen Ökonomie. So blieb er Fluxus auch dann noch verpflichtet, als er sich von Fluxus entfernte. Der Schritt von der Bühne weg führte zunächst zu den Büchern und Multiples. Wie in den Arbeiten von Brecht, Kōpcke, Emmett Williams und anderen nahmen Wortspiele, Kalauer, Rätsel in ihnen breiten Raum ein. Das passte einerseits zur unfeierlichen Kunst von Fluxus, gestattete andererseits, mehr oder minder unbemerkt vom feixenden Publikum, sich mit Problemen der Sprachtheorie zu befassen. Um aus der Fülle der Beispiele wahllos einen Satz aus *das gute dnenken* (1970) herauszugreifen:

hinten steht in diesem satz vorne.

Nicht jeder Leser des Buches wird gewusst haben, wie wichtig das Problem der Selbstbezüglichkeit in der Logik und in der mathematischen Grundagentheorie ist und Welch einer Mühe es bedarf, Sätze, die von sich selbst sprechen, zu formalisieren. Zu dem Problem haben Logiker wie Bertrand Russell und Alfred Tarski ebenso Beiträge geleistet wie zwei von Schmit bevorzugte Schriftsteller, Georg Christoph Lichtenberg und Lewis Carroll – der eine von Hause aus Physiker, der andere Mathematiker.

Welche Hintergedanken Schmit bei solchen Späßen hegte, zeigt der dem *guten denken* angefügte Aufsatz über „der sprache vermutliche entsteh und wicklung“. Und so kommen wir wieder auf die Wissenschaft zurück. Erinnerung der „zyklus“ zwar an ein Experiment, wenn er auch nicht als solches gemeint war, gehören die paradoxalen und wortspielerischen Arbeiten unbedingt ins Umfeld des großen Forschungsprojekts zur Evolution der Sinne und des Denkens. Nur hat Schmit gewissermaßen das Pferd von hinten aufgezäumt, denn die Herausbildung der Sprache gehört zu den Punkten, zu denen er in seiner Ästhetik, welche die Entwicklung der Kognition von den Photorezeptoren der Einzeller bis zu grundlegenden Denkvorgängen des Menschen abschreitet, gar nicht mehr gekommen ist. In seiner Kunst allerdings (etwa in der Serie „können menschen denken?“; # 530) zeichnet sich ab, was im „zweiten“ oder „dritten entwurf“ hätte stehen müssen.

Auf seinem Ankündigungsplakat zum *ersten entwurf* erklärt sein Autor, das Buch gehe auf einen „romantischen plan“ aus den Sechzigern zurück:

eine systematische tabelle zum erkennen, einordnen und werten geschehener und geschehender und zum gezielten herbeiführen neuer sinnesvorgänge, so denn auch zum erkennen, einordnen und werten vorhandener und zum gezielten herstellen neuer kunstwerke und -vorgänge. versuch einer neuen ä[sthetik].

Seinen Plan präzisiert er 1987. Geben will er

eine ebenso materialistische wie spekulative, ideologie- also beweiszwangfreie, offene synopsis all dessen, was uns welt macht und so uns macht.

Schmit war nicht der erste, dem eine umsichtige und nüchterne Untersuchung all dessen, „was uns welt macht und so uns macht“, vorschwebte. Vom „unteren Erkenntnisvermögen“ über Sinne und Sinnestäuschung, Gedächtnis und Vorstellung bis zum Urteils- und Bezeichnungsvermögen stuft Alexander Gottlieb Baumgarten den Bau der Welt-Erkenntnis ab. Baumgarten führte 1742 den Begriff der „Ästhetik“ (vom griechischen „aísthesis“, Wahrnehmung) in die Philosophie ein. Mit Ratio und Logik, lehrt er, ist es nicht getan. Wir kennen unsere Abstraktionen, aber wissen nichts von unseren Sensationen. Jeder kann sich ein Bild machen – aber wie geht das? Er begründet die Idee einer „ästhetik im wörtlichen sinne“, auf die Schmit abzielt. Es soll eine „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ (*scientia cognitionis sensitivae*) sein, die sich auch der „Waffen der Sinne“ oder ihrer „Werkzeuge“ bedient,

durch welche wir klar zu empfinden in Stand gesetzt werden, was uns sonst nur dunkel geblieben wäre. Man rechnet dahin mit Recht nicht nur Vergrößerungs- und Fern-Gläser, künstliche Ohren und Sprach-Röhre, sondern auch den ganzen Vorrat der Barometers, Thermometers, Hygrometers, Manometers, Pyrometers usw. die die versuchende Physik braucht.

Die Sinne sollen mit allen zu Gebote stehenden Mitteln erforscht und erhellt werden. Seine „aesthetische Empirik“ hat Baumgarten bloß skizzieren können, und von ihm haben die jüngeren Philosophen zwar das Wort „Ästhetik“ übernommen, aber nicht den Begriff. Manche Fragmente von Johann Wilhelm Ritter oder Novalis mögen noch in die Richtung weisen, die Baumgarten eingeschlagen hat, und doch wird Ästhetik im 19. Jahrhundert wieder das, was sie, unter anderem Namen, auch in der Antike

schon war: Einteilung und Wertung der Künste. Und so dürftig ist sie bis heute geblieben. Solange nicht ein anderer Schüler Baumgartens aus dem Staub der Bibliotheken gegraben wird, muss Tomas Schmit als sein einziger wahrer gelten. Dass er sein originellster war, ist sicher.

ich stelle mir ein monochromes bild vor,  
ich stelle mich vor ein monochromes bild.  
es ist hundertprozentig monochrom knallblau und hängt vor mir an einer hundertprozentig weißen wand.  
was sieht –  
nach der regel, daß die rezeptoren, wenn sie gleichmäßig belichtet werden, binnen sekunden adaptieren, also zu zingen aufhören, was durch einen steten tremor der augäpfel kompensiert wird –  
und mit der maßgabe, daß ich immer nur die mitte des bildes fixiere – was sieht oder ‚sieht‘, was meldet unter diesen umständen die retina?!

sie ‚sieht‘ nur den rand des bildes.  
oben, unten, links und rechts –  
sofern das zittern nicht nur in eine richtung, sondern – etwa drehend, oder at random – in alle richtungen stattfindet!..–  
‚sieht‘ sie jeweils nur einen schmalen streifen, dessen breite von der amplitude des zitterns abhängt (...).  
und außen an dieses blaue streifenrechteck anschließend ‚sieht‘ sie von der weißen wand ebenfalls nur einen entsprechend schmalen streifen. alles andere, also sowohl das ‚innere‘ des bilds als auch der rest der weißen wand, fällt binnen sekunden aus der wahrnehmung raus – denn hier herrscht ja, auch mit dem zittern, gleichmäßige belichtung der rezeptoren –, ist schwarz, schwarzes loch.  
ich brauche nicht zu sagen, daß ich etwas anderes sehe als die retina..,  
wie kommt dieser unterschied zustande?

„Zing! went the strings of my brain“, möchte man in Abwandlung eines alten Heulers ausrufen. Schmit war die in der Literatur bevorzugte Formulierung, dass die Rezeptoren oder Zellen *feuern*, zu militärisch. Wenn die Zelle bei über 50 Millivolt ihr Aktionspotential erreicht, hört er einen „zing!“, die Zellen „zingen“. Aber sie zingen eben nicht immer, etwa dann nicht, wenn Yves Kleins Blau die Rezeptoren gleichmäßig bestrahlt. Gleichmäßige Reize werden „wegadaptiert“ oder „runtersensibilisiert“, wie Schmit das nennt. Die Rezeptoren werden abgestumpft. Dass Kleins Monochromien uns dennoch etwas sagen oder singen können, verdanken wir den Extra- und Interpolationen des Hirns, das sich das vollständige Bild ergänzt. Um zu erklären, wie Menschen und andere Säugetiere sehen, genügt es eben nicht, die Retina zu betrachten.

Es ist genau dieser Unterschied zwischen dem physikalisch-biologischen Geschehen und dem phänomenologischen Eindruck, zwischen den Meldungen der Rezeptoren und dem Wahrgenommenen, der das Sehen ausmacht. Menschen, Säugetiere und einige Vogelarten nehmen keine unmittelbaren visuellen Sinnesdaten wahr, sondern prozessierte, interpretierte Bilder. Das Auge ist eben doch keine Kamera. Während die Handkamera, schwenkt sie durch einen Raum, ihn wackeln lässt, erscheint er uns auch dann völlig stabil, wenn wir den Kopf mit einem Mal umwenden. Wäre unsere Wahrnehmung nicht an diese plötzliche Bewegung adaptiert, würde

ein gewaltiges spektakel losgehen. denn auf der netzhaut entsteht dabei ja der gleiche eindruck, wie wenn dieses schwere quagga-regal dort auf einmal, mit einem schlag, um fünf meter zur (entgegengesetzten) seite geschoben würde!

Das an die Bewegung gewöhnte Hirn antizipiert oder „simuliert“, wie es in der neuesten Literatur heißt, die durch das Kopfdrehen bedingten Veränderungen und gleicht sie aus. Die kinästhetischen Reize der Bewegungen sind als „Efferenzkopien“ gespeichert. Im Abgleich mit den afferenten (einlaufenden) Signalen ist so eine Simulation des Ergebnisses möglich; Schmit nennt die Efferenzkopien deshalb „vorbilder“. Durch sie wird Raumkonstanz, ein „egozentrischer Raum“ (Peter Gärdenfors) gewährleistet. Aber etwas Seltsames geschieht, wenn ganz ungewöhnliche Bewegungen oder gar eine Manipulation am Auge selbst die Simulation unmöglich machen:

wenn ich den Augapfel, statt ihn mit dem Augenmuskel zu bewegen, mit dem Daumen ein wenig zur Seite drücke, fängt das Regal tatsächlich an zu tanzen und zu torkeln!

Dieses Experiment hat der berühmte Sinnesphysiologe Hermann von Helmholtz ersonnen, wie Schmit ein unerschrockener Mann, der manches zuerst an sich selbst ausprobierte. Helmholtz betonte den konstruktiven Anteil des Denkens an der Sinneswahrnehmung. Die Hirnforschung ist ihm längst in der Ansicht gefolgt, dass Sehen mehr ist „than meets the eye“.

Auch Schmit bietet, nicht nur in seiner Ästhetik, etliche Belege dafür, dass Wahrnehmung konstruiert wird. Auf einigen seiner „platten“ (# 635-642) hat er 2005 „Augenverwirrer“ weiterentwickelt, die er bereits im *ersten Entwurf* diskutiert. So greift er die von Franz Müller-Lyer 1889 beschriebene optische Täuschung auf, dass gleichlange Linien unterschiedlich lang wirken, wenn ihnen jeweils Winkel nach außen oder nach innen appliziert werden. Man erhält so einen Pfeil mit zwei Spitzen und einen mit doppelter Befiederung. Dieser erscheint länger als jener.

Darüber, wie diese Täuschung entsteht, haben Hunderte von Wissenschaftlern Vermutungen geäußert. Eine Lösung, die alle befriedigte, gibt es bis heute nicht. Es ist interessant, zu welcher Schmit kommt. Die älteste und übrigens längst widerlegte Erklärung, wonach die falsche Einschätzung des Schaffs der Pfeile mit der Bewegung des Augapfels zu tun habe, erwähnt er nicht einmal. Und die Erklärung, der Mensch projiziert die Pfeile in einen Raum und sehe sie als Zimmer- oder Hausecke, hält er für vordergründig.

Seine Spekulation fußt vielmehr auf dem schon skizzierten dynamischen Modell der Wahrnehmung. Die Vorausberechnung oder Simulation des Bildes unterscheidet Bekanntes von Unbekanntem, Unmarkiertes von Markiertem, Wahrscheinliches von Unwahrscheinlichem, gewöhnliche Dimensionen von ungewohnten. So ergeben sich für die senkrechte Darstellung der Müller-Lyer-Graphik „komplementäre Systeme“:

[die] Benutzung des einen Systems führt zu Abstumpfung des Systems und gleichzeitig zur Schärfung des komplementären Systems, für beide Systeme neutrale Dinge geraten in den Sog des geschärften Systems!

= hier sind die beiden senkrechten das dominante. nicht nur weil sie länger sind als die anderen Striche. das senkrechte ist nun mal, neben dem komplementären, dem waagerechten, ein entscheidender Faktor aller Raumanalyse (...). dadurch ist das senkrechte-System hier runtersensibilisiert, abgestumpft, und das komplementäre waagerechte-System ist raufsensibilisiert, geschärft.

die schrägen ‚Pfeil‘-Nippel, die für das Doppelsystem senk-///waagerecht neutral sind, werden dadurch ein wenig zur waagerechten hin gedreht! und wie dreht man Dinge?: am ehesten doch um ihren Schwer-, ihren Mittelpunkt!:

und wenn in der Zeichnung alle schrägen Striche um ihren Mittelpunkt ein bißchen zur Waagerechten hin gedreht werden, leuchtet ein, daß dabei der linke Schaft [mit Befiederung; S.R.] ein wenig gestreckt wird und der rechte Schaft [mit Spitzen] ein wenig gestaucht wird!! das ist alles.

Mit seinem „purzel-puzzle“ (# 642), das den ganzen Versuchsaufbau in die Diagonale kippt, hat Schmit seine These befestigt. Neuere Forschungen (von Howe und Purves) bestätigen seine Auffassung, dass der Müller-Lyer-Effekt wesentlich mit dem *wahrscheinlichen* Auftreten von geometrischen Systemen zu tun hat, also mit unserem Abgleich von Neuem mit Gewohntem.

Schmits Wahrnehmungstheorie geht also keineswegs in einer kantianischen mit ihren „Anschauungen a priori“ auf. Gewiss, was wir sehen, ist konstruiert. Aber die Konstruktion hängt von unserer Erfahrung ab. Sehen lernen setzt Bewegung voraus. Indem wir uns bewegen, lernen wir. Und wie wir uns in der Welt bewegen, diktiert, wie wir sie wahrnehmen.

Wenn wir beispielsweise von einem 70 Meter hohen Turm auf Menschen und Automobile herabschauen, erscheinen sie uns wie Ameisen und Spielzeuge, nicht aber, wenn wir sie in 70 Meter Entfernung auf der Straße sehen. Der Befund aus der Pfeilforschung bestätigt sich: Für Größenkonstanz sorgt unsere Wahrnehmung nur, solange wir uns in einer gewohnten Umgebung befinden,

und ‚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 jähem Senkrechten vertraut ist – also etwa ein Kirchturmdachdecker, Hochhausbauer und Schornsteinfeger –, und denkbarerweise auch, wer auf einer Alm oder den White Cliffs of Dover aufgewachsen ist, – der kennt diese komische Ameisen-und-Spielzeugempfindung garnicht!, der hat auch für die Senkrechte den Größenkonstanzmechanismus entwickelt!

Dass das Subjekt derart von seiner Umwelt abhängig ist, ist eine arge Schlappe für den Konstruktivismus. Er scheint zu glauben, es gebe nur deshalb eine Umwelt, weil wir sie sehen können. Dabei könnte es sein, dass wir nur deshalb sehen können, weil es sie gibt.

Aber warum besitzen wir dann keine Augen am Hinterkopf? Hätte das die frühe Umwelt des Menschen mit ihren zur Unzeit von hinten nahenden Säbelzähntigern nicht nötig gemacht? Und warum können Schweine nicht fliegen? Ersparte ihnen das nicht einige Umstände bei der Futtersuche?

Mark Rowlands, einer der ganz wenigen Nicht-Kantianer unter den Wahrnehmungstheoretikern, antwortet darauf trocken:

Die Evolution gewährt keine Freitische.

Alle ihre Sinne, alle ihre Fähigkeiten, soll das heißen, erwerben die Tiere unter erheblichen evolutionären Kosten. Wenn es ihnen mit den bereits gegebenen Mitteln gelingt, sich in einer feindlichen Umwelt zu behaupten, gewinnen sie auch keine neuen, besseren hinzu. Das Schwein kam auch ohne Flügel zurecht, der Mensch schlug sich auch ohne drittes Auge durch. Das Neue wird allein durch den Zwang gezeugt, wie Schmit auf seinen der Geschichte der Evolution und des Bewusstseins gewidmeten Blättern, nicht ohne milden Spott, aufzeigt.

„aus der geschichte des bewusstseins“ (# 333 und # 596-598) und „from the history of perception“ (# 405, 406) illustriert, wie Tiere aus Schaden wenn nicht klug, so doch zumindest scharfblickend und hellhörig geworden sind. Denn eine Population, die der Gefahren nicht Herr wird, geht zugrunde. Dass diese ganze grausame Geschichte auch etwas höchst Zufälliges hat, legt „zu rückbleiben“ (# 364) nahe, wo die Evolution zu einem Brettspiel und zugleich einem U-Bahn-Plan wird.

Doch stellt sich umgekehrt die Frage, wie es wohl kommt, dass der Mensch ohne größeren Evolutionsdruck eine Fähigkeit wie das Farbensehen ausgebildet hat. „gummihopsen symbolic, sind farben nischenbesetzer?“ (# 298) hat diesen gedanklichen Hintergrund. Es versteht sich von selbst, wofür der Homo sapiens einen Lage-, Tast-, Schmeck-, Riech-, Hör- und Sehsinn braucht, aber

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 tomaten zu bestellen.

Das Naturschöne, das in der traditionellen Ästhetik eine so wichtige Rolle spielt, kehrt in der Schmitschen als ein großes Rätsel wieder. Wozu ist das Gelb der Blüten gut, wozu das Grün der Blätter? Man müsste einen Schmetterling oder ein Chamäleon fragen. Das Chamäleon ist das geheimnisvollste und charmanteste Tier der Schmitschen Fauna. Sowohl in Zeichnungen (etwa # 265, 305-10) als auch in Texten hat er sich mit der Frage befasst, ob es eine Repräsentation von Grün besitzen muss, um sich ergrünen zu lassen.

Dass sich das Chamäleon, um sich vor Feinden zu tarnen, der Natur anschmiegt, scheint eine Erklärung, ja eine Entschuldigung dafür zu sein, dass dieses Tier so reich, so tief, so schön sein darf. Über Schönheit spricht dieser Ästhetiker äußerst ungern, und wenn, dann lieber über die Johann Sebastian Bachs als über die Dieter Roths. Es ist wohl eine Kategorie, mit der zuviel Schindluder, um nicht zu sagen Firlefanz getrieben worden ist.

Ein Farbenblinder kommt in Wald und Feld gut zurecht. Und es ist, um sich zu verständigen, nicht nötig, Sätze wie „hinten steht in diesem satz vorne“ bilden zu können. Farbe, Unsinn, Zufall – diesen seltsamen Überschuss der Evolution, die aus der Notwendigkeit herausfallende Schönheit und Freiheit, kann keine Ästhetik hinreichend erklären, auch Schmits nicht. Doch selbst ein flüchtiger Blick auf seine Zeichnungen offenbart, dass er gerade sie am höchsten schätzte, die Schönheit und die Freiheit, auch wenn sie im Bauplan der Evolution nicht vorgesehen waren und daher einigermaßen überraschend und unverdient auf uns gekommen sind.

Stefan Ripplinger

*Der Verfasser dankt Stefan Becker, Malcolm Green, Juliane Lippmann und Barbara Wien für wertvolle Hinweise.*

Alexander Gottlieb Baumgarten: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Übers. u. hg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983

Günter Berghaus: „Tomas Schmit: A Fluxus Farewell to Perfection. An Interview“, *The Drama Review*, 1/1994

Valentin Braitenberg: „Tomas Schmit: erster entwurf (einer zentralen ästhetik)“ [Rezension], *Spektrum der Wissenschaft*, August 1990

Peter Gärdenfors: *How Homo Became Sapiens. On the Evolution of Thinking*. Oxford, New York 2006

Hermann von Helmholtz: *Wissenschaftliche Abhandlungen*. Drei Bände. Leipzig 1882-95

Germund Hesslow: “Conscious thought as simulation of behaviour and perception”, *Trends in Cognitive Sciences*, 6/2002

Catherine Q. Howe / Dale Purves: “The Müller-Lyer illusion explained by the statistics of image-source relationships”, *PNAS*, 4/2005

Stefan Ripplinger: „De rebus fluxis. Über Rätsel im Werk von George Brecht, Arthur Køpcke und Tomas Schmit“, *Jungle World*, 38/2003

Mark Rowlands: *The Body in Mind. Understanding Cognitive Processes*. Cambridge 1999

Tomas Schmit: *das gute denken*. aus der welt der welt, band 1. Berlin 1970

Ders.: *fluxus, wenn ich mich recht erinnere*. Ms. 1970 [übersetzt als „If I Remember Rightly“, *art and artists*, 7/1972]

Ders.: dies, guten tag, ist der katalog der ausstellung tomas schmit ... [*katalog 1*]. Köln 1978

Ders.: „über f.“. [Katalog der Ausstellung] *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen. Hg. v. René Block. Wiesbaden, Kassel, Berlin 1982/83

Ders.: und dies ist der katalog tomas schmit band II ... [*katalog 2*]. Berlin 1987

Ders.: soeben im november 1989 ist erschienen ... [*Ankündigungsplakat für den ersten entwurf*] o.O., o.J. [1989]

Ders.: *erster entwurf* [einer zentralen ästhetik]. Berlin 1989

Ders.: und dies ist der katalog 3 ... [*katalog 3*]. Frankfurt/M. 1997

Ders.: „MUSIC IS WHAT YOU ARE LISTENING TO AT THIS MOMENT ...“, in Julia Robinson: *George Brecht. Events*. Eine Heterospektive. Hg. v. Alfred M. Fischer. Köln 2005

C.U.M. Smith: *Biology of Sensory Systems*. Chichester etc. 2000