

Apelles, Werner Büttner und die Schlagfertigkeit

Um Werner Büttner angemessen einzuordnen, sollte man etwas weiter ausholen. Am besten gleich bis zu einer der bekanntesten Maler-Anekdoten der Antike. In ihr geht es um den Wettstreit zwischen Apelles und Protogenes. Plinius berichtet davon.¹ Demnach verfehlten sich die beiden Maler, als Apelles den Protogenes auf Rhodos besuchen wollte. Auf einer zum Bemalen vorbereiteten Tafel, die Apelles im Atelier von Protogenes vorfand, zog er, als Zeichen seines Besuchs, mit einem Pinsel nichts als eine dünne Linie. Doch allein daran erkannte Protogenes nach seiner Rückkehr, dass Apelles bei ihm war. Er nahm seinerseits einen Pinsel und setzte in einer anderen Farbe eine noch feinere Linie in die des Apelles. Der kam tatsächlich nochmals bei Protogenes vorbei, traf ihn wieder nicht an, sah aber dessen Linie in der Linie – und nahm erneut den Pinsel in die Hand: um Protogenes mit einer an Feinheit nicht mehr überbietbaren Linie zu besiegen, mit der er in einer dritten Farbe dessen Linie durchschnitt.

Über Jahrhunderte hinweg wurde diese Anekdote wieder und wieder interpretiert. Vermutlich wäre das nicht passiert, hätte die Interpreten nicht vor allem herausgefordert, dass sich die beiden großen Maler mit etwas so Simplem wie schlichten Linien ihrer wechselseitigen Anerkennung versicherten und zu überbieten versuchten. Man konnte, man mochte das nicht glauben – und fing jeweils von neuem damit an, umzudeuten, was bei Plinius steht. Auf diese Weise wurde die Rezeptionsgeschichte der Anekdote zu einem makellosen Spiegel dessen, was zu verschiedenen Zeiten als zentral für Kunst galt. Bei Lorenzo Ghiberti wurden mit den Linien komplizierte Probleme der Perspektive gelöst²; für Karel van Mander waren es nicht einfache Linien, sondern virtuose Konturzeichnungen, die den Anspruch der Kunst auf Mimesis perfekt erfüllten³; William Hogarth war überzeugt davon, dass die beiden Künstler sich darin überboten, die ideal geschwungene ‚line of beauty and grace‘ auf den Malgrund aufzutragen⁴; Guillaume Apollinaire sah in ihnen die ersten abstrakten Künstler, die reine Malerei betrieben.⁵

Was all diese Interpretationen – es gibt zahlreiche weitere – jedoch außer Acht lassen, ist die Situation, in der die beiden Maler tätig wurden. Insofern sie sich darauf konzentrieren, welcher Art die Linien gewesen sein könnten, übersehen sie deren Entstehung, ja die performative Dimension des Wettstreits zwischen Apelles und Protogenes. Sie würdigen überhaupt nicht, wie originell es von ersterem war, auf seinen Besuch – statt mit einer geschriebenen Notiz oder einem typischen Motiv seiner Kunst – einfach mit einer Linie auf einem noch jungfräulichen Malgrund hinzuweisen. Unkonventioneller hätte Apelles kaum agieren können. Sein Genie verriet er also nicht durch die Wahl eines schwierigen oder subtilen Sujets, sondern durch den Witz seiner Geste. Protogenes erkannte den Kollegen allein am Charakter dieser Intervention – und er konnte da nicht mithalten. Er war zu überrascht und in Verlegenheit gebracht. Schließlich missverstand er Apelles sogar, fiel ihm doch nichts Besseres ein, als dessen Malerei allein in handwerklichen Kategorien aufzufassen. Daher wollte er einer makellosen Linie eine noch professionellere Leistung entgegensetzen. Das gelang ihm zwar auch, doch brachte er damit nichts Unerwartetes und erst recht nichts

¹ Vgl. Plinius d. Ä.: *Naturalis Historia*, XXXV, Kap. 80-84.

² Lorenzo Ghiberti (um 1450), zit. n. Régine Bonnefoit: „Der ‚Linienwettstreit‘ in der Kunsttheorie von der Antike bis in die Gegenwart“, in: *Paul Klee – kein Tag ohne Linie*, Katalog Zentrum Paul Klee, Bern 2005f., S. 64-70.

³ Karel van Mander (1603), zit. n. Hans van de Waal: „The linea summae tenuitatis of Apelles; Pliny’s phrase and its interpretations“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 12/1 (1967), S. 5-32.

⁴ William Hogarth (1753), zit. n. Bonnefoit, a.a.O. (Anm. 2).

⁵ Guillaume Apollinaire: „Über den Bildgegenstand in der modernen Malerei“ (1912), in: Hajo Düchting (Hg.): *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918*, Köln 1989, S. 151.

Provokantes und Mutiges ins Spiel. Apelles wiederum ließ sich zwar auf den Wettstreit um technische Könnerschaft ein, dies aber wohl nur, weil er wusste, dabei seinerseits einen Endpunkt setzen zu können. (War er gar so raffiniert, die erste Linie genau so breit anzulegen, dass sie einmal und noch einmal, aber kein drittes Mal zu verfeinern sein würde, schon ahnend, dass Protogenes nichts Besseres einfallen würde als ein handwerkliches Kräftemessen?)

Es wäre absurd, zu glauben, Apelles habe gewonnen, weil er die feinste Linie ziehen konnte. Sein Sieg bestand vielmehr darin, seinen Gegenspieler zu verblüffen und damit auf dessen Schlagfertigkeit hin zu testen. Genau diese Probe bestand Protogenes aber nicht. Und so brauchte Apelles mit seinem letzten Akt den bereits zuvor herausgespielten Sieg nur zu besiegeln.

Um seine Leistung zu würdigen, sollte man sich nochmals eigens verdeutlichen, unter welchen Umständen der Wettstreit ausgetragen wurde. Apelles kam, so berichtet es Plinius, mit dem Schiff nach Rhodos, unternahm also eine größere Reise, voll Neugier auf den Kollegen und Konkurrenten, von dem er schon viel gehört hatte. Natürlich war er enttäuscht, als er ihn nicht antraf – und auch keine Werke von ihm vorfand, sondern nur eine leere Tafel. Diese wurde zudem von einer alten Frau bewacht, gerade um zu verhindern, dass sich irgendjemand daran zu schaffen machte. Doch das brachte ihn vielleicht erst auf seine Idee, so dass sich die Enttäuschung in Form einer Provokation gut abreagieren ließ. Pinsel und Farbe zu nehmen und einen Strich auf die Tafel zu setzen, war durchaus dreist; es drückte sich darin aber genau die Situation aus, in der sich Apelles befand. Er bekundete, allen Anstand hinter sich lassend, ein großes Maß an Schlagfertigkeit.

Dass die Anekdote der beiden Maler niemals in Kategorien von Provokation, Witz und Schlagfertigkeit interpretiert wurde, erscheint kaum vorstellbar. So offensichtlich wirkt alles darauf zugespitzt. Doch musste sich erst ein weiteres Mal Verständnis und Praxis von Kunst ändern, um eine solche Interpretation naheliegend und plausibel werden zu lassen. So wie die Erfindung der Zentralperspektive, das Paradigma der ‚line of beauty and grace‘ oder die Idee der Abstraktion zu jeweils neuen Deutungen der alten Anekdote führten, sind es diesmal Künstler wie Werner Büttner, die für einen Wandel im Charakter von Kunst gesorgt haben, der eine weitere Interpretationsmöglichkeit eröffnet. Mit ihm und einigen seiner Generationengenossen ist gerade die Schlagfertigkeit zu einer ästhetischen Kategorie ersten Ranges aufgestiegen. Manche bekunden sie in Interviews, andere in coolen, verweigernden oder frech-verstiegenen Formen des Auftretens, wieder andere – so auch Büttner – in ihren Werken selbst.

Zwar gab es schon immer Künstler, die nicht zuletzt dank der Originalität berühmt wurden, mit der sie in einzelnen Situationen aufzutreten verstanden und für gelungene Überraschungen sorgten.⁶ Doch noch nie zuvor dürfte das so sehr zum Prinzip der Kunst selbst geworden sein wie seit den 1970er Jahren. Und so oft Anekdoten quer durch die Zeiten und Bereiche Spielarten von Schlagfertigkeit dokumentieren, so selten wurde darin etwas gesehen, das eine spezifische Nähe zur Kunst haben könnte. Als Lemma in Lexika zu Grundbegriffen der Kunst und Ästhetik sucht man ‚Schlagfertigkeit‘ bis heute jedenfalls vergeblich, und auch wenn seit geraumer Zeit gerade auch in der Kunsttheorie von einem ‚performative turn‘ die Rede sein mag, sind dessen Charakteristika noch nicht wirklich erfasst.

Was aber ist damit gemeint, dass Schlagfertigkeit zu einem Werkprinzip geworden ist? Da sich Schlagfertigkeit als die Fähigkeit definieren lässt, schnell, unerwartet und gewitzt auf eine schwierige und ungewöhnliche Situation reagieren zu können, ja da sie darin besteht, unkonventionell mit etwas Unkonventionellem zurechtzukommen, ist zu klären, inwiefern bei einem Kunstwerk überhaupt zwei aufeinander bezogene Formen von Ungewöhnlichkeit

⁶ Vgl. Eva-Bettina Krems: *Der Fleck auf der Venus. 500 Künstleranekdoten von Apelles bis Picasso*, München 2005.

aufzutreten können. Dafür aber bietet das Werk von Werner Büttner reiches Anschauungsmaterial. Hier sind es immer wieder Bild und Text in ihrem Verhältnis zueinander, worin seine Schlagfertigkeit zur Geltung kommt. Was er malt oder zeichnet einerseits und wie er es betitelt andererseits, erzeugt beim Betrachter den Eindruck, Zeuge einer fulminanten Demonstration von Pointensicherheit und Provokationslust zu werden. Im Nu gerät man in die Position des Protogenes und staunt über das, was einem vorgeführt wird, froh darüber, dass man, anders als dieser, nicht unter akutem Zugzwang steht, sondern die Schlagfertigkeit des Künstlers einfach bewundern kann.

Konkret: Werner Büttner verblüfft immer wieder damit, dass er etwas zeigt, das für sich rätselhaft, absurd oder auch gänzlich banal erscheint, das zu umschreiben also äußerst schwer fällt oder gar völlig ratlos macht, das er jedoch mit einer einzigen Formulierung souverän ins Geistreiche und Interessante zu wenden vermag. Gerade in seiner über viele Jahre fortgesetzten Serie „Desastres de la Democracia“ gibt es viele Beispiele dafür. Da sieht man auf einem Blatt, reduziert auf einige Merkmale wie im Comic, zwei ulkig-doof wirkende Schweine, die auf einer Ziegelmauer hocken. Über ihnen schwebt ein undefinierbares Gebilde, vielleicht ein durchgeschnittener Kohlkopf oder eine etwas grob geratene und daher nicht gerade romantische blaue Blume. Eine abstruse Konstellation, collagenartiges ‚bad painting‘, unbestimmt lustig, aber eben deshalb auch irritierend. Was sollte einem dazu schon einfallen? Wie könnte man das Witzige des Blattes in eine Beschreibung, einen Titel überführen? Wie die Bildvorgabe kontern?

Werner Büttner selbst macht es vor; er findet eine ebenso überraschende wie passende Lösung: „Auf das Wort ‚Mensch‘ gibt es im Deutschen kein Reimwort“ heißt es unter dem Bild. Statt sich auf das Vorgegebene einzulassen und zum Beispiel Schweine zu erwähnen (wie es Protogenes vermutlich gemacht hätte), wechselt Büttner geschickt das Feld. Der Assoziation folgend, wonach Menschen sich oft wie Schweine benehmen, kommt er auf seine eigene Spezies zu sprechen. Und ist dann nicht auch klar, dass man sich auf das Blatt keinen Reim machen kann? Wo sich ‚Mensch‘ doch so schlecht für einen Vers in gebundener Sprache verwenden lässt!

Beweist Büttner hier Schlagfertigkeit, indem er das Unverständliche der Situation dank einer Assoziation auf den Punkt bringt, so überrascht er in anderen Fällen damit, dass er unmittelbar auf den Charakter eines Blattes reagiert. „Bitte nicht Kindern zeigen“ steht unter einer Zeichnung, die tatsächlich dazu geeignet wäre, Kindern Angst zu machen. Ein großes, weit aufgerissenes Maul mit gewaltigen Zähnen steht im Zentrum, Teil eines Monsters, das nicht harmloser dadurch wird, dass es Augen aus Tomaten hat. Wie gewalttätig es ist, verraten vielmehr blutrote Spritzer im oberen Teil des Blattes. Ja, hier scheint gerade erst etwas Grausames passiert zu sein. Aber warum sollten Kinder ein solches Blatt – immerhin doch Kunst – überhaupt gezeigt bekommen? Eine gelbe Spielzeugente am unteren Bildrand, ihrerseits niedlich-kindlich gezeichnet, erinnert an Illustrationen in Kinderbilderbüchern. Deshalb mag man darauf kommen, im Sinne der Kinder zu warnen; der Titel führt somit augenzwinkernd weiter, was der Stil assoziieren lässt.

Zugleich jedoch spielt Büttner dabei mit einem der beliebtesten Topoi moderner Kunst. Dass ihre Werke jedes Kind machen könne, dass sie also selbst kindisch-unbeholfen seien, äußert nahezu jeder Gegner der Moderne. Und ist nicht tatsächlich vieles – nicht nur die Ente – ziemlich dilettantisch, was man bei Büttner sehen kann? Zeugen nicht sogar jene roten Spritzer letztlich nur von Ungeschick? Ein solches Blatt zeigt man Kindern also lieber nicht, sonst wäre endgültig klar, dass es sich dabei nicht um Kunst handeln kann.

Nicht selten hat ein Werktitel bei Büttner also mehrere Dimensionen, man kann auf unterschiedlich hohem Niveau oder aus mehreren Gründen zugleich lachen. Damit ist die Schlagfertigkeit des Künstlers aber nur umso größer. Und als Rezipient spürt man umso mehr, was man selbst alles nicht kann. Auch wenn man sich dabei ertappen mag, eine Zeichnung etwas läppisch oder unsinnig zu finden, wird man spätestens beim Lesen des Titels klein

begeben und sich selbst ziemlich dumm und beschränkt fühlen. (Daher ist auch von Relevanz, dass Büttner die Titel immer direkt auf oder unter die Bilder schreibt; sie nur auf einem Schildchen an der Wand unterzubringen, wäre zu unverbindlich.)

Nur selten einmal dürfte ein Künstler also klarer eine Platzanweisung betrieben haben als Werner Büttner. Während man als Betrachter bei den meisten Werken aus der Geschichte der Kunst über eine Ikonographie oder einen malerischen Effekt staunt und sich nicht eigens Gedanken darüber macht, wie man selbst dieselbe Aufgabe zu lösen versucht hätte, wird man von Büttner stärker involviert. Gerade wer zuerst zu einem eher kritischen Urteil neigt und sich in einer starken, gar überlegenen Position zu befinden glaubt, wird durch die Schlagfertigkeit des Künstlers zurechtgewiesen – und kapiert, wer ein Künstler ist und wer nicht. Aber auch wenn man den Bildern selbst schon einiges abgewinnen kann und etwa die Formenvielfalt oder die Techniken Büttners schätzt, macht seine Schlagfertigkeit verlegen: demütiger als viele andere Fähigkeiten, mit denen sich Künstler hervortun können.

Die Autonomie der Kunst wurde in ihrer Geschichte, die immerhin bis mindestens in die Romantik zurückreicht, wohl nie so selbstbewusst gezeigt wie von Werner Büttner und Vertretern seiner Generation. Die Kultivierung der Schlagfertigkeit als künstlerische Praxis zeugt unmissverständlich davon, dass die Künstler nicht mehr bereit sind, sich in den Dienst fremder Mächte zu stellen; vielmehr reklamieren sie selbst Macht für sich, genau wissend, dass kaum etwas so viel Autorität verschafft (und auch verlangt) wie die Hoheit über das Lachen der Mitmenschen: Wer in der Lage ist, Pointen zu finden und andere zum Lachen zu bringen, wird als überlegen anerkannt. Selbst das Erzählen eines längst standardisierten Witzes kann in einer größeren Runde noch zur Rolle eines Meinungsführers verhelfen (außer niemand lacht über den Witz). Und wer seinerseits gerne eine solche Rolle inne hätte, muss versuchen, einen besseren Witz zu erzählen. Noch mehr aber zählt Schlagfertigkeit, da sie, anders als ein Witz, nicht gelernt und reproduziert werden kann, sondern sich allein in der Reaktion auf eine spezifische Situation zeigt.

In der Schlagfertigkeit liegt somit sowohl ein Moment des Genialen wie auch eine Portion Aggressivität. Sie ist mehr als eine Technik oder Methode, wird aber mit dem Ziel – oder zumindest der Folge – eingesetzt, andere auf Distanz zu halten. Schon bei Apelles kam beides zum Ausdruck. Seine Geste war verblüffend und unüberbietbar gewitzt, aber sie war auch ein offensichtlich unfreundlicher Akt. Immerhin wurde die von Protogenes vorbereitete und für ihn bewachte Tafel dadurch unbrauchbar gemacht. Doch da dieser die Schlagfertigkeit des Apelles nicht überbieten konnte, war auch nicht mehr wichtig, ob er sein Bild noch malen konnte. Als hätte Apelles schon gewusst, dass er den Wettstreit gewinnen würde, lässt sich seine erste Geste auch als ein Durchstreichen interpretieren: als eine Platzanweisung, die den Protogenes aus dem Olymp der Kunst ausschloss. Und heute ist es Werner Büttner, der klarstellt, dass eben doch nicht jeder Mensch ein Künstler ist.