

THIERRY GREUB (HRSG.)

# CY TWOMBLY

Bild, Text, Paratext

---



MORPHOMATA

---

Die Bildwerke des US-amerikanischen Künstlers Cy Twombly (1928–2011) gelten als hermetisch und schwer zugänglich. Bleistiftgekritzel, Farbballungen, taumelnde Linien, einander überlagernde Farbschichten und Einschreibungen, geometrische Figuren, Zahlen, Zahlenreihen, Wörter, Zitatfragmente und rätselhafte Bildtitel stellen Forscher wie Betrachter vor ganz besondere Herausforderungen.

Gemäß der interdisziplinär-transkulturellen Forschungsmethode des *Internationalen Kollegs Morphomata* an der Universität zu Köln versammelte im Juni 2012 ein Kongress neben Kunsthistorikern auch namhafte Fachleute aus den Bereichen Ägyptologie, Archäologie, Germanistik, Gräzistik, Anglistik, Japanologie und Romanistik, d.h. all jenen Fachgebieten und Kulturkreisen, die eine Inspirationsquelle für das Œuvre Cy Twomblys darstellten. Befragen diese den Bezug zwischen Werktitel, Werk und eingeschriebenen Zitaten, so legen führende Vertreter der Twomblyforschung den Fokus auf Bildsprache und Schriftbildlichkeit bei Cy Twombly.

Durch umfassende Deutungen berühmter Einzelwerke und Werkgruppen in sämtlichen von Twombly angewandten künstlerischen Medien erschließt der Band in einem fächerübergreifenden Blick einen Zugang zur assoziativ-referentiellen Bildsprache Cy Twomblys.

GREUB (HRSG.) – CY TWOMBLY



## **MORPHOMATA**

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER  
UND DIETRICH BOSCHUNG

BAND 13

HERAUSGEGEBEN VON THIERRY GREUB

**CY TWOMBLY**

Bild, Text, Paratext

---

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über [www.dnb.d-nb.de](http://www.dnb.d-nb.de) abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Wilhelm Fink, Paderborn

Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Lektorat: Thierry Greub

Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5610-6

---

# INHALT

Einleitung	9
<b>I. CY TWOMBLYS KÜNSTLERISCHES KONZEPT</b>	
RICHARD HOPPE-SAILER Cy Twombly. Malerische Verwandtschaften	14
ADRIANA BONTEA Cy Twombly: Painting as an Art of Thinking	33
GOTTFRIED BOEHM Cy Twombly. Orte der Verwandlung	49
STEFFEN SIEGEL Entfernung der Abstraktion. Cy Twomblys fotografischer Gestus	68
<b>II. DIE ANTIKE ALS INSPIRATIONSQUELLE</b>	
PETR CHARVÁT Cy Twombly, Sumer and the Sumerians	85
DIETRICH WILDUNG <i>Wrong label? Ägyptologisches zu Coronation of Sesostris</i>	98
JOACHIM LATA CZ Cy Twombly mit Achill vor Troia	116
DIETRICH BOSCHUNG <i>Cnidian Venus</i>	167
JÜRGEN HAMMERSTAEDT Cy Twomblys <i>Thyrsis</i> -Triptychon und die hellenistische Hirtendichtung des Theokrit	184
STEFAN PRIWITZER <i>Nine Discourses on Commodus</i>	206

### III. DIE NEUZEIT ALS BEZUGSRAHMEN

ARTUR ROSENAUER	
Schicksal oder Strategie? Zur Frage des Spätstils bei Twombly und Tizian	228
LISA HOPKINS	
Twomblys <i>Hero and Leandro (To Christopher Marlowe)</i>	245
HENRY KEAZOR	
„... and then goes off to somewhere else“: Cy Twombly und Nicolas Poussin	261
YOSHINOBU HAKUTANI	
Cy Twombly's Painting of the Peonies and Haiku Imagery	279
GEORG BRAUNGART	
„Unendliche Spur“: Cy Twomblys ‚Poetik‘ zwischen Bild und Gesang	295
ARMIN ZWEITE	
Twomblys Rosen. Zu einigen Bildern des Malers im Museum Brandhorst	319

### IV. SCHRIFT UND BILD BEI CY TWOMBLY

THIERRY GREUB	
„... to revalorise poetry now ...“ – Zu Cy Twomblys literarischen Einschreibungen	359
MARY JACOBUS	
Twombly's Narcissus: Ovid's Art, Rilke's Mirror	381
MARTINA DOBBE	
Medialität, Schrift und Bild. Aspekte der bildtheoretischen Diskussion des Werks von Cy Twombly	393
MARTIN ROUSSEL	
„ce <i>passé du trait</i> “: Roland Barthes' Schriftmaler TW	419



## **V. LEBENSSPUREN**

REINER SPECK	
Twomblys Laura	443
NICOLA DEL ROSCIO	
Trip to Russia and Afghanistan with Cy Twombly, 1979	453
Bibliographie	466
Verzeichnis der Autoren	473
Tafeln	480



---

## EINLEITUNG

Cy Twombly (1928–2011) ist der vielleicht ‚morphomatischste‘ Künstler der zweiten Hälfte des 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts. Keiner hat sich derart intensiv wie er mit dem geistigen Erbe und den materiellen Spuren der Antike sowie den Hinterlassenschaften der Weltkulturen bis in unsere Gegenwart künstlerisch auseinandergesetzt. Keiner hat wie er den Spagat zwischen Kunst und Literatur nicht nur als Nebenbeschäftigung, sondern als einen der Hauptzwecke seiner Kunst verstanden. Und keiner hat in vergleichbarem Maße die Persistenz ‚alter‘ Figurationen im Geist der Gegenwartskunst für unsere Zeit zu bewahren und gleichzeitig zu befragen versucht. Genau dies sind zentrale Untersuchungsgebiete von *Morphomata*, dem Internationalen Kolleg der Universität zu Köln, seit seinem Auftakt 2009: die Beschäftigung mit diversen, klar umrissenen kulturellen Figurationen, deren Genese, Dynamik und Medialität sowohl in diachroner als auch synchroner Ausrichtung – also von ihrem Entstehen bis zu ihrem Verblässen und möglichen Wiederauftauchen quer durch die Kulturen – untersucht wird, um das Fremde im Eigenen unter neuen Vorzeichen sichtbar werden zu lassen.<sup>1</sup>

Dergestalt kulturelle Figurationen, also ‚Morphome‘<sup>2</sup>, haben auch Cy Twombly zeitlebens beschäftigt. Die Ursprünge von Kultur und Kreativität, Liebe, Tod, Vergessen und Erinnern sind nur einige solcher universellen Eckpunkte, die seine Kunst bestimmen. Dabei gelten die Werke des US-amerikanischen Künstlers noch immer als hermetisch und schwer zugänglich. Bleistiftgekritzeln, Farbballungen, taumelnde Linien, einander überlagernde Farbschichten und Einschreibungen, geometrische Figuren, Zahlen, Zahlenreihen, Wörter, Zitatfragmente

---

<sup>1</sup> Vgl. die grundlegenden Fallstudien von Günter Blamberger und Dietrich Boschung in: Günter Blamberger / Dietrich Boschung (Hrsg.): *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität* (*Morphomata*, Bd. 1). München 2011, 11–46 bzw. 47–90.

<sup>2</sup> Vgl. Jürgen Hammerstaedt: Die antike Verwendung des Begriffs *mórphoma*. In: ebd., 91–109.

sowie rätselhafte Bildtitel stellen Betrachter wie Forscher vor ganz besondere Herausforderungen. Zudem umspannt Twomblys künstlerisches Œuvre die lange Zeit von über zwei Generationen und umfasst neben Malerei, Zeichnung und Graphik auch Skulptur sowie – wie erst jüngst ins Bewusstsein einer interessierten Öffentlichkeit gedrungen – die Photographie.

Gemäß der interdisziplinär-transkulturellen Forschungsmethode von *Morphomata* versammelte vom 13.–15. Juni 2012 ein Kongress zu Cy Twombly neben Kunsthistorikern auch namhafte Fachleute aus den Bereichen Ägyptologie, Alte Geschichte, Altorientalistik, Althilologie, Anglistik, Archäologie, Germanistik, Gräzistik, Japanologie und Romanistik, d. h. all jenen Fachgebieten und Kulturkreisen, die in hervorgehobener Weise eine Inspirationsquelle für das Werk Twomblys darstellen.

Der vorliegende Band widmet sich im I. Kapitel in Form einer Einleitung dem schwer fassbaren künstlerischen Konzept Cy Twomblys. Um dieses näher zu bestimmen, holt *Richard Hoppe-Sailer* (Bochum) in einer doppelten Bewegung Twomblys Kunst aus ihrer behaupteten Isolation heraus, indem er sie mit Bestrebungen seiner US-amerikanischen Künstlerkollegen wie Willem de Kooning, Robert Motherwell und Jackson Pollock vergleicht und zudem mit gängigen Kategorien der Kunstgeschichte (wie der Gattung der Landschaftsmalerei) in Zusammenhang bringt. *Adriana Bontea* (Oxford) zeigt auf, dass Twomblys Aussage, „hinter jedem Gedanken (müsse) eine Geschichte stehen“, auf dessen eigenes Werk anwendbar ist. In sehr grundsätzlicher Art und Weise spürt *Gottfried Boehm* (Basel) den künstlerischen Verfahren Twomblys nach, wie etwa der spezifischen Bedeutung des Bildgrundes, der Körperlichkeit von Künstler und Betrachter sowie der Farbe Weiß. *Steffen Siegel* (Jena) untersucht für die Photographie Cy Twomblys, die einer vorschnellen Einordnung in sein Œuvre auf den ersten Blick großen Widerstand entgegensetzt, die maßgeblichen künstlerischen Strategien.

Die beiden nachfolgenden Kapitel beschäftigen sich mit den Inspirationsquellen von Twomblys Kunst, zunächst aus der Antike (II), dann aus der Neuzeit (III). Twombly hat sich bewusst von Kunst für seine Kunst anregen lassen – eine wichtige Quelle bildeten für ihn die Literatur und Werke anderer Künstler.<sup>3</sup> Intendiert referieren hier neben

---

**3** Die von Cy Twombly in seine Werke eingeschriebenen Notate sind im vorliegenden Band zur besseren Kenntlichkeit kursiv gesetzt (was nicht heißt, dass Twombly sie kursiv geschrieben hat).

Kunstwissenschaftlern führende Vertreter des jeweiligen Faches, das Twombly als Bezugsrahmen (für teils monumentale Großzyklen) diene: Ägyptologie (*Dietrich Wildung*, Berlin, zu *Coronation of Sesostris*), Alte Geschichte (*Stefan Przewitzner*, Heidelberg, zu *Nine Discourses on Commodus*), Altorientalistik (*Petr Charvát*, Plzeň, zu zwei Twombly-Skulpturen mit sumerisch-akkadischen Städtenamen), Altphilologie (*Jürgen Hammerstaedt*, Köln, zu Twombly und Theokrit), Anglistik (*Lisa Hopkins*, Sheffield, zu Twomblys Rückbezug auf Christopher Marlowe), Archäologie (*Dietrich Boschung*, Köln, zu *Cnidian Venus*), Germanistik (*Georg Braungart*, Tübingen, zu Twombly und Rilke), Gräzistik (*Joachim Latacz*, Basel, zu *Fifty Days at Iliam*) sowie Japanologie (*Yoshinobu Hakutani*, Kent State, zu Twomblys Einschreibung von Haikus). Dieser interdisziplinäre Austausch wird mit fachinternen Stellungnahmen zu Werkgruppen (*Armin Zweite*, München, zu Twomblys Rosenbildern im Museum Brandhorst) und Anleihen bei Alten Meistern wie Tizian (*Artur Rosenauer*, Wien) oder Poussin (*Henry Keazor*, Heidelberg) zusammengebracht.

Kapitel IV widmet sich der Korrelation von Schrift und Bild und konkret der Bedeutung von Schrift und Wortzitat in Twomblys Werk. Twomblys literarische Einschreibungen im Kontext des Bild-Text-Bezugs kommen ebenso zur Sprache (*Thierry Greub*, Köln) wie seine Auseinandersetzung mit dem Narziss-Mythos (*Mary Jacobus*, Cambridge/Cornell) unter den Vorzeichen von Schrift und Schriftbildlichkeit, die *Martina Dobbe* (Bochum) in exemplarischer Weise thematisiert. *Martin Roussel* (Köln) behandelt den „Schriftmaler“ Cy Twombly in Roland Barthes' berühmten Essays von 1979.

Den Band beschließt die persönliche Begegnung mit dem Künstler und Menschen Cy Twombly. *Reiner Speck* (Köln) schildert die Entstehungsgeschichte seines Familienporträts 1979 in Bassano in Teverina. *Nicola Del Roscio* (Rom/Gaeta) beschreibt eine im selben Jahr gemeinsam mit Cy Twombly unternommene Reise nach Russland und Afghanistan.

Mit dem Titel ‚Bild, Text, Paratext‘ sind genau jene Themenbereiche – ‚Werk‘, ‚eingeschriebene Zitate‘ und ‚Titelgebung‘ – benannt, die bei Cy Twombly immer wieder eine zentrale Rolle spielen und einen der hermeneutischen ‚Knackpunkte‘ seiner Arbeiten bilden. Durch die morphomatisch-interdisziplinäre Ausrichtung des Kongressbandes gelingt es, über den strikt kunsthistorischen Bereich hinaus Fragen aufzuwerfen und neue Einsichten in dieses komplexe Künstlerœuvre zu generieren. Es ist das Ziel des Bandes, durch umfassende Deutungen berühmter Einzelwerke und Werkgruppen in sämtlichen von Twombly angewandten künstlerischen Medien in einem fächerübergreifenden Blick Zugang zur assoziativ-referentiellen Bildsprache Cy Twomblys zu erschließen.

Für die Möglichkeit der morphomatischen Untersuchung von Cy Twomblys Œuvre und die Aufnahme des Kongressbandes in die *Morphomata*-Reihe gebührt mein herzlicher Dank zuallererst den beiden Direktoren von *Morphomata*, Dietrich Boschung und Günter Blamberger. Danken möchte ich auch den Autoren der Beiträge, hier insbesondere den Twombly-Spezialisten Gottfried Boehm, Mary Jacobus und Armin Zweite, die freundlicherweise ihre Texte für den Kongressband zur Verfügung gestellt haben. Ganz besonders gilt mein Dank jedoch den oben genannten Nicht-Kunsthistorikern, die bereit waren, die Auseinandersetzung mit dem komplexen Werk Twomblys zu wagen. Zu danken ist auch den *Morphomata*-Fellows Adriana Bontea, Petr Charvát und Steffen Siegel für ihre Beiträge.

Für die freundliche Gewährung von Bildrechten und sonstige Unterstützung bin ich zuallererst Nicola Del Roscio sowie der Cy Twombly Foundation (New York / Rom) und deren Mitarbeitern in Rom (Eleonora Di Erasmo, Raffaele Valente) zu großem Dank verpflichtet. Ferner insbesondere Lothar Schirmer, Reiner Speck, Alessandro Twombly, Katharina Schmidt und Heiner Bastian sowie der Udo und Anette Brandhorst Stiftung, Museum Brandhorst, München (Nina Schleif, Bianca Albrecht), Thomas Ammann Fine Art AG Zürich (Andrea Staub), bpk Berlin (Sabine Schumann), der Cy Twombly Gallery der The Menil Collection in Houston (Robert Hernandez / Amy Chien), der Gagosian Gallery New York / London (Chloe Barter), Keystone (Vanessa de Maddalena), dem Windsor Castle, Royal Collection Trust (Agata Rutkowska) und dem Zentrum Paul Klee, Bern (Heidi Frautschi).

Sein äußeres Erscheinungsbild verdankt der Band der technischen Betreuung durch Kathrin Roussel. Das Zweitlektorat besorgte dankenswerterweise Krystyna Greub-Fraçz.

Mein ganz persönlicher Dank gilt Dietrich Boschung, Gottfried Boehm, Joachim Latacz und Henry Keazor sowie insbesondere Nicola Del Roscio.

# I. CY TWOMBLYS

## KÜNSTLERISCHES KONZEPT

---

*I'm not a pure; I'm not an abstractionist completely.  
There has to be a history behind the thought.*

Cy Twombly, 2007

---

RICHARD HOPPE-SAILER

## CY TWOMBLY

### Malerische Verwandtschaften

Sich dem amerikanischen Künstler Cy Twombly interdisziplinär zu nähern ist eine faszinierende Herausforderung. Er selbst arbeitet in seinem umfangreichen Œuvre immer wieder mit unterschiedlichen Anspielungen, Übernahmen und Reflexen auf künstlerische Gattungen, auf lyrische Texte und mythologische Erzählungen. Sein Werk wird als hermetisch beschrieben und querstehend zu den Hauptströmungen der Kunst der Mitte des 20. Jahrhunderts. Tatsächlich aber nimmt er sehr sensibel zahlreiche Anregungen auf und positioniert sich zu seinen Zeitgenossen wie zur Geschichte der Kunst der Klassischen Moderne hoch reflexiv.

Über den 1928 in Lexington/Virginia geborenen und 2011 in Rom gestorbenen amerikanischen Maler, Bildhauer und Photographen Cy Twombly zu sprechen, provoziert für die neuere Kunstgeschichte und für all jene benachbarten Disziplinen, die an einem solchen interdisziplinären Diskurs teilnehmen, immer noch eine nicht zu unterschätzende Reihe methodischer Fragen. Geschult im Umkreis der Abstrakten Expressionisten, unter anderem an der Art Students League in New York und am Black Mountain College, erlangt er unter Künstlerkollegen schon früh einen hohen Bekanntheitsgrad. 1952/53 reist er mit Robert Rauschenberg nach Nordafrika und hat im gleichen Jahr in der Seven Stairs Gallery in Chicago seine erste Einzelausstellung. Die Rezeption seiner Arbeiten ist von Beginn an kontrovers. Robert Motherwell, einer der führenden Köpfe der New Yorker Schule, schreibt für den ersten Ausstellungskatalog Twomblys 1951 einen Text, in dem er die Rohheit, Unmittelbarkeit und Erotik seiner Malerei betont, und Donald Judd zeigt sich, gut zehn Jahre später, 1964 im *Arts Magazine*, hilflos und leicht verärgert angesichts einer Twombly-Ausstellung bei Leo Castelli. 1957 geht Twombly nach Rom und



die erste Museumsausstellung hat er 1965 bei Paul Wember im Museum Haus Lange in Krefeld.<sup>1</sup>

Es ist nicht nur auffällig, dass Twombly schon früh internationale Anerkennung erfuhr, und dass die wichtigen Kunstkritiker sich mit seinem Werk befassten, es ist auch bemerkenswert, dass die ebenfalls bereits früh sich abzeichnende Spaltung des kritischen Publikums Bestand gehabt hat. So veröffentlicht Roland Barthes 1979 zwei Texte über das Werk Twomblys, denen eine lange und produktive Wirkungsgeschichte beschieden war. Barthes hat für die Malerei Twomblys den treffenden Begriff des „Linkischen“ geprägt, und er hat sie in mehrfacher Hinsicht auf die Explikation ihrer Materialität einerseits und auf die Lesbarkeit der Spur künstlerischen Handelns hin andererseits untersucht.<sup>2</sup> Auf der anderen Seite repräsentiert Isabelle Graw anlässlich der Rezension einer Twombly Ausstellung in Wien 2009 eine kritische Haltung, die ihren Grund in der scheinbar fehlenden gesellschaftspolitischen Positionierung der Werke Twomblys hat. Ihr Verdikt gipfelt in dem Vorwurf: „Seine Bilder schienen mir ein Fall für hoffnungslos Kunstgläubige zu sein, zumal ihnen [...] jede explizit gesellschaftskritische Dimension abgeht.“<sup>3</sup> Was hier noch im Konjunktiv daherkommt, endet mit der deutlichen Aussage: „Einmal mehr beflügelt dies die mythische Vorstellung, dass der Künstler nun mal in einer Scheinwelt lebe. Wohl aus diesem Grund bleiben seine Bilder eigentümlich blind für die Tatsache, dass es auch gesellschaftliche Zwänge sind, die in ihnen walten.“<sup>4</sup> Hinter dieser Kritik steckt eine Haltung, von der die Kritikerin zu Recht annimmt, dass sich der Künstler dagegen explizit absetzt. Es ist die Hoffnung auf die Fortschreibung einer ikonologisch klar zu entschlüsselnden Kunst der Moderne. Twombly enttäuscht nicht nur diese Erwartung, seine Kunst stellt darüber hinaus die These auf, dass die Kategorie der Antwort im Angesicht seiner Bilder eine grundsätzlich falsche sei. Dies geschieht in einem sehr bewussten malerischen Verfahren, das sich nicht allein vielfältig auf die Geschichte der Malerei als Malerei bezieht, sondern das auch höchst subtil die vielfältigen ikonographischen Fäden der Tradition aufnimmt. Indem er mit diesen Traditionen spielt und dies in seiner Malerei auf der Folie eines malerischen Verfahrens tut, dekonstruiert er zugleich deren Lesbarkeit

---

**1** Vgl. zu den unterschiedlichen Interpretationsansätzen des Werkes: Del Roscio 2002.

**2** Barthes 1983.

**3** Graw 2011, 437–438.

**4** Ebd., 441.

im Horizont einer traditionellen kunsthistorisch ausdifferenzierten Ikonologie. Damit ist das zentrale methodische Problemfeld benannt. Eine Malerei, die sich immer wieder auf literarische, historische und mythologische Quellen bezieht, verweigert in ihrer Durchführung die für diese Quellen scheinbar einschlägige kunsthistorische Analyseverfahren.

Vielleicht kann es hilfreich sein, die vermeintlich isolierte Stellung Twomblys in der Kunst der 50er- und 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts etwas zu relativieren und dabei zugleich der Frage nachzugehen, wie im Umfeld der Abstrakten Expressionisten verwandte künstlerische Fragen diskutiert werden und wie dabei zugleich, und unablässig davon, über den Status des Bildes im Horizont eines auf den ersten Blick literarischen Bezuges reflektiert wird. Dabei zeigen sich überraschende Parallelen, die durchaus verwandte kunsthistorische Methodenprobleme aufwerfen. An drei Vergleichspositionen möchte ich diese Zusammenhänge diskutieren: an dem Werk Willem de Koonings, Robert Motherwells und Jackson Pollocks. Die Auswahl dieser Künstler ist nicht beliebig. Es wird sich zeigen, wie sie in ihren Sujets und in ihren malerischen Konzeptionen durchaus vergleichbare Themenfelder abschreiten. Dabei spielen Fragen



1 Willem de Kooning: *Pink Angel*, um 1945, Öl und Kohle auf Leinwand, 132,1 × 101,6 cm, Weisman Family Collection, USA



2 Tizian: *Diana und Aktäon*, 1556–1559, Öl auf Leinwand, 188 × 206 cm, National Gallery of Scotland (Leihgabe des Duke of Sutherland), Edinburgh

des Text-Bild-Bezuges ebenso eine zentrale Rolle, wie solche der Untersuchung des malerischen Materials und des malerischen Prozesses.

Der 1904 geborene Niederländer Willem de Kooning verlässt 1926 den alten Kontinent und wandert in die Vereinigten Staaten aus. Er schlägt also den umgekehrten Weg ein, den Cy Twombly in den 50er-Jahren von den USA aus nach Europa nehmen wird. In New York bekommt de Kooning Kontakt zur jungen Kunstszene, zu Jackson Pollock, zu Arshile Gorky, zu Sidney Janis, zu Barnett Newman. Er lehrt 1948 am Black Mountain College, an dem auch Twombly einige Zeit verbringt.

Um 1945 entsteht die Arbeit *Pink Angel* (Abb. 1), die Verwandtschaften zum künstlerischen Konzept Twomblys aufweist. Dominiert wird das Bildfeld von einer scheinbar sitzenden Figur mit einem langen, schlangenähnlichen Hals, der am rechten oberen Bildrand abknickt und nahezu bis zur Bildmitte herab reicht. Dieser Bildbewegung antwortet eine starke,

mehrfach gebrochene Bewegung von links, die auf den Hals der Figur zuzustoßen, ihn jedenfalls zu attackieren scheint. De Kooning bindet die schwellenden Farbformen seiner Komposition zwar in Konturlinien und kontrastiert sie zu einem System rechtwinkliger Linien, es kommt aber immer wieder zu Überschneidungen und zu formalen Grenzverletzungen. Dieses Gemälde zeigt die Spannungen und die Übergangsphänomene, die sich ausbilden, wenn ein Künstler sich der Darstellungsmacht des Figurativen und des Abstrakten zu versichern sucht, und wenn er von der Prämisse ausgeht, dass dabei nicht einem dieser Modi der Vorrang gebührt. Zugleich zeigt das Bild, wie sich ein solches Thema im Duktus des *action painting* realisieren lässt. Der Malduktus wird nicht kaschiert, im Gegenteil, de Kooning exponiert ihn. Er lässt dabei nicht nur die malerische Aktion sichtbar werden, er integriert auch die nachträglich entstehenden Spuren, wie verlaufende Farbe und unkontrollierte Farbschlieren, als Bestandteile des Bildes. So kommt es zu einer Schichtung, in der immer wieder der Blick auf vorhergehende Zustände und auf vorgängige Farbaktionen ablesbar ist. Damit erhält das Gemälde eine mehrfache Zeitstruktur. Zeit ist nicht nur in der immanenten Bewegung der Figurationen ablesbar, Zeit wird auch ablesbar in den Spuren des Malduktus, in der sichtbaren malerischen Aktion. Schließlich ist Zeit thematisch in der Geschichte des Bildprozesses, die, als Resultat eines solchen malerischen Verfahrens, selbst im Bild anschaulich und im Sehakt durch den Betrachter nachvollzogen wird. Das Gemälde führt seine Geschichte mit sich und es bringt sie in der Struktur seiner Komposition zur Anschauung. Prozesshaftigkeit ist Thema und Inhalt des Bildes, eine Beobachtung, die auf Parallelen in Twomblys Werk verweist.

Möglicherweise stand für dieses malerische Konzept Paul Klee Pate, der ebenfalls eine Reihe von Engel-Zeichnungen geschaffen hat, die sich in einem Grenzbereich zwischen figurativen und nichtfigurativen Gebilden bewegen. Andererseits zeigen sich auch Parallelen zu Darstellungen Picassos und selbst zu Tizians *Diana und Aktäon* von 1556–59 (Abb. 2). Wir können also durchaus von einer eklektizistischen Form sprechen. Aber de Kooning erschöpft sich nicht im Eklektizismus, obwohl er selbst durchaus zu seinem eklektizistischen Verfahren steht, er modifiziert diese Quellen und sucht nach einer Figuration, die sich auf der Grenze zwischen Abstraktion und Figuration bewegt.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu de Koonings Äußerungen in einem Gespräch mit Harold Rosenberg 1972 im Ausst.-Kat.: De Kooning. Paintings 1960–1980. Kunstmuseum Basel 2005, 129–141.



3 Willem de Kooning: *Excavation*, 1950, Öl und Email auf Leinwand, 203,5 × 254 cm, The Art Institute of Chicago

Es überrascht nicht, dass innerhalb eines solchen ästhetischen Konzeptes Fragen nach der Spurensuche, nach der Enthüllung der Bildstruktur aufgeworfen werden. Mit anderen Worten, in dem Maße, in dem hier die Produktion Bildthema ist, wird sie in anderen Werken mit der Untersuchung des Rezeptionsaktes verbunden. Ein Bild wie *Excavation* (Abb. 3) von 1950 zeigt dies deutlich. Mit ihm bezieht sich de Kooning unmittelbar auf die Tendenzen eines Abstrakten Expressionismus, der stark von *action painting* und *peinture automatique* geprägt ist. Dennoch ist sein Zugang zu diesem Verfahren nicht allein von der Vorstellung der Präsentation einer unmittelbaren Aktionsspur bestimmt, sondern ebenso von der Idee, dass in diesen malerischen Prozess ein zeitliches Phänomen eingeschrieben ist. Das heißt, dass dieser Prozess des Malvorgangs, in den auf allen Ebenen verschiedene Gegenstandsrelikte, mimetische Spuren, Chiffren und kunsthistorische Zitate eingehen, ablesbar und im Idealfall reversibel sein müsse. Der Titel des Bildes bezieht sich somit nicht in erster Linie auf eine tatsächlich stattgehabte Ausgrabung und deren Funde, sondern er bezieht sich auf den anschaulichen Prozess angesichts eines solchen Bildes. Die Anschauung ist mit einer Vorstellung der Ausgrabung, mit einem schichtenweisen Abtragen, mit einem Lesen in den Bildgrund hinein,

unmittelbar verbunden. De Kooning verlangt von den Betrachtern seiner Gemälde eine rekonstruierende Tätigkeit. Er fordert die Versenkung in die Farbspuren und die Formpartikel nicht als eine meditative Versenkung, sondern als einen Akt produktiver Aneignung.

In *Excavation* ist dies besonders einsichtig. Wir erkennen auf dem großformatigen Gemälde eine Struktur, in der die helle Farbschicht immer wieder den Blick auf darunter liegende farbige Formen freigibt. Die starke Betonung der Linie in der gesamten Komposition führt zu der Annahme, man habe es mit Resten, mit Splintern von Figuration zu tun, die nur teilweise zu erkennen sind, sich aber bei genauerer Untersuchung der Oberfläche und bei einer ‚Grabung im Bildkörper‘ zu erkennen geben würden. De Kooning arbeitet in diesen Liniensystemen deutlich mit Anspielungen auf Figurationen, so im linken oberen Bildteil, wo ein Gesicht im Profil zu erkennen ist. Ist eine solche Lesart einmal eröffnet, dann beginnt man über die gesamte Bildfläche hinweg nach figurativen Spuren zu suchen. Auch wenn diese Suche nicht zu eindeutigen Ergebnissen führt, so strukturiert eine solche Sicht doch die gesamte Bildwahrnehmung nachhaltig. Dies ist der Bildort einer neuen Interaktion zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, selbst wenn die gegenständlichen Verweise wie hier in *Excavation* extrem zurückgenommen sind. In der gleichen Zeit, in der *Excavation* entsteht, also im Jahr 1950, treten in de Koonings Werk figurative Aspekte deutlich in den Vordergrund, und zwar ein ganz bestimmtes figuratives Thema: die Darstellung der Frau in seiner berühmten Serie der *Women*, deren erste Arbeit *Woman I* 1950–52 datiert ist.

Diese Reihe von Darstellungen hat de Kooning sehr beschäftigt, und sie sind in der Öffentlichkeit bis heute in besonderer Weise mit seinem Œuvre verbunden. So verwundert es nicht, dass er sich auch zu den Beweggründen und vor allem zu den Schwierigkeiten geäußert hat, die für ihn mit dieser Formfindung verbunden waren. In einem Interview mit David Sylvester für die BBC beschreibt er 1960, zehn Jahre nach *Woman I*, den Produktionsprozess dieser Bilder. Er bedient sich dabei des alten Topos, die Entstehung eines Bildes als einen kreatürlichen, einen sexuellen Akt zu beschreiben: „Die *Women* hatten mit dem Frauenbild zu tun, das in allen Epochen gemalt wurde, all diese Idole [...]. Eine Wirkung hat es für mich gehabt: Es beseitigte Komposition, Arrangement, Beziehungen, Licht [...]. Ich malte es in der Mitte der Leinwand, weil es keinen Grund gab, es an die Seite zu rücken. So dachte ich, dass ich auch an der Vorstellung festhalten konnte, dass es zwei Augen, eine Nase und Mund und Hals hat. Ich kam bis zur Anatomie und fühlte, wie ich fast erregt wurde.“

[...] Die *Women* wurden für mich zwanghaft, und zwar in dem Sinne, dass ich nicht in der Lage war, sie in den Griff zu bekommen. [...] Mir lag nicht daran, eine besondere Art von Empfinden zu bekommen. Ich betrachte sie jetzt, und sie kommen mir laut und wild vor. Ich glaube, das kommt von der Idee des Idols, des Orakels und vor allem von der Fröhlichkeit.“<sup>6</sup>

Diese Interviewpassage macht deutlich, wie intensiv sich de Kooning mit diesem Sujet auseinandergesetzt hat. Darin steckt ein nicht unbedeutender Kern seiner Ästhetik. Es fällt auf, wie er immer wieder auf dem Begriff des Idols und auf damit zusammenhängenden physiognomischen Details, wie dem Grinsen und einer nahezu dionysischen Fröhlichkeit, insistiert. Hier verbindet sich sein Interesse an der Analyse des Malaktes insbesondere mit dem Sujet. Für de Kooning haben beide offensichtlich archaische Wurzeln und sind stark mit Vorstellungen des Sexuellen verbunden. Ein weiteres bedeutsames Faktum ist ihm die Auseinandersetzung mit dem Motiv, das er „*nicht in den Griff bekommt*“, das sich ihm widersetzt. Die in das Material sich einschreibende Prozesshaftigkeit und die komplexe Zeitstruktur der Bilder werden wir in den Werken Twomblys wieder antreffen. Blickt man auf dessen gesamtes Œuvre, so überrascht eine weitere Parallele. Sowohl bei de Kooning als auch bei Twombly ist eine, möglicherweise auf deren Auseinandersetzung mit dem Surrealismus zurückgehende, explizite Sexualisierung dieses malerischen Prozesses zu beobachten, auf die, mit Blick auf Twombly, bereits Robert Motherwell in seiner frühen Rezension von 1951 hingewiesen hat.<sup>7</sup> Bei de Kooning findet er sich unmittelbar in das Sujet der *Women* eingeschrieben, bei Twombly nicht nur in dessen Adaption antiker Mythen, sondern ebenso in die graffitihaften Abbreviationen in Bildern unterschiedlicher Sujets.

Zu einer der herausragenden Persönlichkeiten der New York School zählt Robert Motherwell (1915–1991). Motherwell, der zugleich als einer der theoretischen Köpfe der Abstrakten Expressionisten gilt, zeigte sich stark beeinflusst von den Surrealisten Max Ernst, Yves Tanguy und André Masson. Er gab, zusammen mit Harold Rosenberg, die Zeitschrift *Documents of Modern Art* heraus und edierte eine wichtige Anthologie zum Dadaismus. In unserem Kontext erscheint das Werk Motherwells als Exemplum einer

---

<sup>6</sup> Willem de Kooning im Interview mit David Sylvester / BBC 1960. Zit. nach: Ausst.-Kat.: De Kooning. New York / Berlin / Paris 1984, 276–277.

<sup>7</sup> Robert Motherwell: Stuart Brent presents Cy Twombly. In: Del Roscio 2002, 14.

Malerei, die sich auf höchst komplexe Art und Weise auf literarische Vorlagen bezieht. Dabei lassen sich sehr genau Transformationsprozesse von Text und Bild beobachten, die auch für die Werke Twomblys bedeutend sind.

Im Jahre 1949 malt Robert Motherwell das erste Bild einer 150 Werke umfassenden Serie mit dem Titel *Elegie auf die spanische Republik*, angeregt durch ein 1935 entstandenes Gedicht Federico Garcia Lorcas, *Klage um Ignacio Sánchez Mejias*<sup>8</sup>, das dieser zur Erinnerung an einen befreundeten, im Kampf getöteten Torero schuf. Die Reihe der Gemälde, die Motherwell mit Bezug auf diesen Text malt, stellt eine höchst eigenständige Adaption des Gedichtes dar und ist eng mit Motherwells frühen, surrealistisch geprägten Arbeiten verbunden. Da es sich also weder um eine unmittelbare Illustration handelt noch um ein eindeutiges politisches Statement, was angesichts des Ausganges des Spanischen Bürgerkrieges 1936–39 und des Engagements amerikanischer Intellektueller für die Republik nicht verwundern würde, wird man sich fragen müssen, was denn dann der Bildsinn dieser Gemälde ist.



4 Robert Motherwell: *At Five in the Afternoon*, 1949, Kasein auf Karton, 38 × 51 cm, Slg. Helen Frankenthaler, New York

---

8 Federico Gracia Lorca: Die Gedichte, Spanisch-Deutsch, ausgewählt und übertragen von Enrique Beck, Bd. 2. Göttingen 2008, 565–585.



Im Jahre 1949 entsteht eine kleinformatige Arbeit auf Karton mit dem Titel *At Five in the Afternoon* (Abb. 4), die ganz deutlich jenes strenge Formenvokabular aufweist, wie wir es in der Reihe der *Elegien auf die spanische Republik* finden, und die als eine Vorläuferarbeit der Serie angesehen werden kann. In ihr findet sich auch der unmittelbare Bezug zu Lorcás Gedicht, das Motherwell retrospektiv in Bezug zu den Ereignissen des Spanischen Bürgerkriegs setzt. Die vierteilige Elegie beginnt mit den Versen:

Am Nachmittag um fünf Uhr.  
 Am Nachmittag war es um fünf Uhr genau:  
 Ein Knabe brachte das weiße Leintuch  
*am Nachmittage um fünf Uhr.*  
 Ein Korb mit Kalk stand längst bereit  
*am Nachmittage um fünf Uhr.*  
 Alles andre war Tod und nur Tod  
*am Nachmittage um fünf Uhr.*<sup>9</sup>

Diese Zeilen zitiert Motherwell in seinem Bildtitel. Die Zeitangabe „*am Nachmittage um fünf Uhr*“ wird in jeder zweiten Zeile des ersten Teils der Elegie wiederholt und führt so zu einem äußerst eindringlichen lyrischen Duktus, der in der Anrufung des exakten Zeitpunktes die Aufhebung von Zeit und Leben im Tod umso intensiver bewusst macht. Die Frage, wie Motherwell die Idee dieser Elegie in ein Bild umsetzt, führt in das Zentrum interdisziplinärer Überlegungen. Da der Bezug sich nicht in unmittelbarer Textreferenz ergibt, muss er sich in der Bildstruktur selbst zeigen.

Zwischen das Bildfeld senkrecht teilende schwarze Balken sind ovoide, ebenfalls schwarze Formen eingespannt, die eingezwängt, fast zerdrückt, erscheinen. Die gesamte Formation scheint in einem Rahmen zu hängen, den sie aber zugleich auch selbst bildet. Die strenge senkrechte Komposition wird durch einen schmalen, horizontalen Kasten rechts oben gestört, der den Aufbau nachhaltig irritiert. Die Formen sind nicht streng begrenzt, sie fasn aus, an einigen Stellen sind die Übergänge zwischen schwarzer Figuration und weißem Grund fließend. Sie haben keine Bindung an den Rahmen, sie hängen im Bildfeld, an den unteren Kanten scheint die Farbe aus ihnen herauszulaufen. Nicht zuletzt durch diesen Eingriff wird der Eindruck des Hängens mit einer eigentümlichen

---

<sup>9</sup> Ebd., 567.

Verbindung von Bedrohung und Ausgeliefertsein verknüpft. Möglicherweise beziehen sich auch die ovaloiden Formen unmittelbar auf Lorcas Gedicht, in dem es heißt:

*am Nachmittage um fünf Uhr,  
legte Eier der Tod in die Wunde  
am Nachmittage um fünf Uhr.<sup>10</sup>*

Damit wird der Bedeutungshof dieses Gemäldes um einen weiteren Aspekt erweitert und zugleich sehr spezifisch auf den lyrischen Text bezogen. Es erschließen sich vielfältige Bedeutungen in einem komplexen Wechselspiel der Formen und deren bildinternen Ausdruckspotentialen. Diese Ausdruckspotentiale sind die Gegensätze zwischen Schwarz und Weiß, den größtmöglichen Kontrasten in der Malerei, die Gegensätze zwischen ovaloiden, organischen Formen und dem strengen System der rechtwinkligen Balken und schließlich die Spannung zwischen dem unmittelbaren Malduktus und dem kompositionellen System, das dieser Serie zu Grunde liegt. Es ist die Spannung zwischen Emotion und Ratio, zwischen unmittelbarer Aktion und reflektiertem Einsatz der Mittel, zwischen unmittelbarem Erleben in der Anschauung und symbolistischem Assoziationsfeld, die die Werke charakterisiert. Für Motherwell hat dieses Modell eine universelle und zugleich höchst individuelle Geltung, die er in einer großen Zahl von Variationen immer wieder aufs Neue untersucht und befragt. „The *Spanish Elegies* are not ‚political‘, but my private insistence that a terrible death happened that should not be forgot. They are as eloquent as I could make them. But the pictures are also general metaphors of the contrast between life and death, and their interrelation.“<sup>11</sup> So werden Allgemeines und Privates im Bild zugleich anschaulich. Voraussetzung und Rahmen für diese Thematisierung des Todes in seiner individuellen wie gesellschaftlichen und politischen Perspektive ist die spezifische Adaption des Lorca'schen Textes durch Motherwell. Ähnliches begegnet uns bei Twombly, der ebenfalls in seiner Malerei auf vielfältige Textquellen sowie auf kunsthistorische Vorläufer Bezug nimmt und sie in eine eigenständige Bildsprache überträgt, die sowohl zu Motherwells Konzepten als auch zu denen Jackson Pollocks Verwandtschaften aufweist.

<sup>10</sup> Ebd., 567, 569.

<sup>11</sup> Ausst.-Kat. Robert Motherwell. Smith College Museum of Art Northampton. Massachusetts 1963, o. S.



5 Jackson Pollock: *Guardians of the Secret*, 1943, Öl auf Leinwand, 123 × 192 cm, San Francisco Museum of Modern Art

1943 entsteht eine großformatige Arbeit Jackson Pollocks mit dem Titel *Guardians of the Secret* (Abb. 5). In dem starkfarbigen Gemälde erscheinen figurenähnliche Gebilde, die sich im zweiten Hinschauen sofort wieder auflösen, um sich im gleichen Blick wieder neu zu formieren. In der Mitte findet sich, wie ein Bild im Bild, die Struktur des Gesamten verdichtet vor einem hellen Fond. Auf einer farbig hoch bewegten Fläche sind schwarze Linien zu erkennen, die wie Schriftkürzel eines fremden, unbekanntes Textes erscheinen. Es sind schwungvolle, mit lebendigem Zeichenduktus gesetzte Chiffren, die sich nach unten hin verdichten, während oben rechts und links helle Farben überwiegen. In der oberen Mitte des inneren Bildes wähen wir Fischformen zu erkennen. Aber die Formen und Zeichen verfestigen sich nicht, sie bleiben selbst schwimmend und ungewiss, unklar und geheimnisvoll. An einigen Stellen greifen schwarze Schlingen von unten in das helle Bildfeld hinein und verschränken die innere Form mit ihrer Umgebung. Rechts und links ist dieses zentrale Feld eng und fest eingebunden in die übergreifende Komposition des Gemäldes. Eine Ornamentleiste schließt es ab und figurenähnliche Gebilde fassen es von beiden Seiten her ein. Links oben erscheint eine Maske und am unteren Bildrand antwortet ihr eine liegende, tierartige Figur.

Eingebunden ist dies alles in eine klare, vielfach gestaffelte Rahmenform, in die offene Linien und wilde Farbspuren eingeschrieben sind. Immer wieder wird unser Blick auf das innere, helle Bildfeld gelenkt und immer deutlicher treten, bei längerer Betrachtung, die totemartigen

Figuren rechts und links hervor. Jackson Pollock hat sich in jenen Jahren, wie viele seiner amerikanischen Kolleginnen und Kollegen, intensiv mit dem europäischen Surrealismus sowie den Mythen und Kunstformen der nordamerikanischen Ureinwohner auseinandergesetzt. Auf den ersten Blick scheinen das sehr unterschiedliche Interessen zu sein, die jedoch im Bild auf überraschende Weise miteinander verknüpft werden. Das verbindende Element ist ein ureigen künstlerisches Mittel, nämlich der Duktus der Linie und die Erscheinungsform der Farbe. Sie sind in diesem Bild unmittelbar, wild und spontan. Dieses Verfahren einer wilden und spontanen, einer nahezu automatischen und unbewussten Malerei übernimmt Pollock von den Surrealisten, und die Idee der naturnahen Unmittelbarkeit fasziniert ihn in den Mythen der Naturvölker.

Unter möglichst weitgehender Ausschaltung von Reflexion und Kritik liegt in der Veranschaulichung des unmittelbaren Malaktes das Ziel dieser künstlerischen Arbeit. Hier entäußert sich der Maler mit einem extrem hohen Risiko. Der direkte Strich und der heftige Pinselschwung werden zum Ausdruck seiner künstlerischen Individualität. So unbewusst dies geschehen soll, so kann es doch nicht ohne Regel und System gelingen. In jeder scheinbar noch so unbewussten Aktion finden sich immer wieder Relikte von Erinnerungen, von Vorwissen und Intention. Von diesen unauflösbaren Widersprüchen zwischen dem Rationalen und dem Irrationalen handelt das Bild. Die Chiffren des mittleren Bildfeldes deuten auf die Idee von Schrift und Sprache, die Figuren spielen auf die Vorstellungen von Totems an und verweisen auf mythische Gestalten. Regelhaftes ist gegen Regelloses gesetzt, alles aber in die Form eines Bildes eingebunden, das selbst gedoppelt als Bild im Bild erscheint. So reflektiert der Maler die Bedingungen seiner Malerei im Akt des Malens selbst. Er thematisiert das Bild als eine Erkenntnisform und er zeigt die Unmittelbarkeit seiner malerischen Aktion, die im Bild gebändigt werden kann. Die Wildheit und Ungebundenheit des Unbewussten und des Mythischen, so lautet eine These dieser Kunst, findet ihre Ausdrucksform in der Kunst, und die Kunst ist die angemessene Anschauungsform des Mythos. In ihr werden dessen Widersprüchlichkeiten, dessen Rätselhaftigkeit und dessen grundsätzliche Fremdheit anschaulich. Dies geschieht nicht in einer Erzählung, wie derjenigen von Narziss und Echo beispielsweise oder von Diana und Aktäon, sondern es geschieht in der Form des Bildes, im Akt des Malens selbst.

Dieser Blick auf die künstlerischen Konzepte im Umfeld Cy Twomblys dient der genaueren Kontextualisierung seiner Arbeit und der Beant-

wortung der Frage, wie das Werk Twomblys im Zusammenhang mit ikonographischen, ikonologischen und kultur- respektive literaturwissenschaftlichen Fragestellungen diskutiert werden kann. Der Blick auf die Werke Motherwells und Pollocks hat gezeigt, wie sich dort literarische und mythologische Vorstellungen in das abstrakte Bildprogramm einschreiben.

Auch im Œuvre Twomblys gibt es eine große Anzahl von Werken, die sich mit der Frage befassen, wie es nach der Geschichte der Abstraktion möglich ist, sich auf die alten Bildsujets der Mythen zu beziehen.<sup>12</sup> Wenn nun Bilder mit landschaftlichen Anspielungen betrachtet werden, so geschieht dies, weil sich gerade in der Landschaftsmalerei, fernab traditioneller, textlich fixierbarer Sujets, Methoden der Abstraktion sehr gut aufweisen lassen. Zugleich offenbaren diese Gemälde Twomblys Interesse an der Geschichte der Kunst und sein Verfahren ihrer Adaption, und sie eignen sich zur Explikation eines ästhetischen Konzeptes, in dem Vorstellungen des Prozesshaften eine zentrale Rolle spielen. Dabei entsteht genau jenes eingangs beschriebene methodische Problem: Die gegenständlichen Elemente der Bilder treten in den Hintergrund, deren Bedeutung auf die Evokation des Landschaftlichen oder des Mythologischen hin wird zu Gunsten der Untersuchung des Prozesshaften einer *natura naturans* zurückgestellt, oder sie werden in traditioneller Weise auf einen möglichen ikonographischen Gehalt hin kritisch befragt.

Betrachtet man Twomblys großformatiges Gemälde *Bay of Naples* (Taf. 1a) aus dem Jahre 1961, so will sich eine landschaftliche Assoziation auf den ersten Blick nur schwer einstellen. Twombly entwickelt eine an der Basis breit gelagerte, nach rechts hin aufschwingende Komposition, die in ihrer auf Gelb, Rosa und Blau gestimmten Farbigkeit deutliche rote und braune Akzente ausbildet. Die Farbakkumulation der rechten Bildhälfte verweigert sich eindeutigen Dingbezügen, während auf der linken Bildseite, knapp oberhalb eines blauen Farbfeldes, ein waagerechter Balken erscheint, der eine Orientierung im Bild ermöglicht, die durchaus der des Horizontes in einer Landschaft vergleichbar ist. Auch wenn Twomblys Bilder in ihrer offenen Struktur kaum eine klare Leseanweisung bereitstellen, so bietet sich doch in *Bay of Naples* eine solche an. Beginnend auf der linken Bildseite sieht man sich konfrontiert mit zwei Bildelementen, die unter der Annahme, es handle sich hier um eine Variation von Landschaft, durchaus bedeutsam sind. Dies gilt gleichermaßen

---

12 Hoppe-Sailer 1985.

für die Angabe einer Horizontlinie, die zugleich einen Richtungswert beinhaltet, wie für die das gesamte Bildfeld überziehenden, mal konzentrierter, mal diffuser erscheinenden blauen Farbflecken, die als Wasser oder als Himmel gelesen werden können. Die Komposition beginnt leise und verhalten, um sich zur rechten Bildseite hin deutlich zu steigern und zu intensivieren. Die abgetönten Rotwerte der Bildmitte klären sich, werden deutlicher und im Duktus expressiver. Schließlich wechselt die Ausrichtung der Komposition: die Waagrechte des Horizonts kontrastiert den deutlich senkrecht orientierten Formwerten der rechten Bildseite, die den dortigen Bildrand paraphrasieren und die Komposition abschließen, nicht ohne am äußersten Rand mit Formen der Abgeschlossenheit und der Öffnung zu spielen. Die Komposition ist deutlich auf das Bildfeld bezogen, sie ist nicht fortsetzbar, sie expandiert nicht über die Ränder hinaus. Dennoch treibt Twombly die Thematisierung des Randes so weit, dass einzelne Elemente dessen potentielle Überschreitbarkeit anspielen. So eröffnet er ein spezifisches Spiel von Nähe und Distanz, von Ausschnitt und Ganzheit.

Angesichts der Werke Twomblys ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass ihr Spezifikum in der oszillierenden Spannung von Gegenstandsreferenz, schriftlicher Mitteilung und freier Formentfaltung begründet liegt. Erahnbare Reste einer Inschrift finden sich auch in diesem Bild genau in der Bildmitte und unter den blauen Pinselschwüngen unten rechts. Folgt man dieser Spur, so wäre zu fragen, ob die Anspielung auf Landschaftliches sich möglicherweise nicht nur über anschauliche Hinweise auf Lokalfarbe oder Horizontlinie erschließen lassen, auch nicht nur über ihre offensichtlich prozesshafte malerische Textur, sondern ob Twombly nicht möglicherweise in der Art und Weise seiner Bildkonstitution selbst auf die Modi der ästhetischen Konstitution von Landschaft anspielt. Und zugleich, lässt sich ergänzen, auf deren Historisierung in der Geschichte der Kunst. Gerade der Golf von Neapel ist für die Romantiker und Spätromantiker im Umkreis von Karl Friedrich Schinkel, Jacob Philipp Hackert, Oswald Achenbach und Karl Blechen ein Sehnsuchtsort allerersten Ranges. In besonderer, romantisch-selbstreflexiver Form hat dies der Freund Caspar David Friedrichs, der norwegische Maler Johann Christian Clausen Dahl anlässlich einer Italienreise 1820 in dem kleinformatigen Gemälde *Zwei Männer auf einer Terrasse am Golf von Neapel* (Taf. 1b) gezeigt. Damit soll keine Motivgeschichte betrieben werden, denn dann wären auch noch der Vesuv zu erwähnen oder die spezifischen Lichtphänomene des Ortes, die für die Künstler immer wieder von hohem Interesse gewesen sind. Es soll allein darauf hingewiesen

werden, dass Twombly sich mit der Titelwahl seiner Gemälde dieser Kontexte nicht nur bewusst ist, sondern dass er explizit auf sie verweist. Zugleich unternimmt er in der malerischen Realisation alles, um einen solchen unmittelbaren, motivischen oder ikonographischen Bezug zu vermeiden. Für die in einem solchen Konzept beschlossene selbstreflexive Haltung steht auch ein Bild wie Clausen Dahls *Zwei Männer auf einer Terrasse am Golf von Neapel*, in dem, vergleichbar einigen Werken Caspar David Friedrichs, die reflexive Haltung des Schauens angesichts einer Landschaft thematisch wird.

So wie die Landschaft einen immer wieder wechselnden ästhetischen Zugriff auf das Ganze der Natur darstellt und dieses lesbar und beherrschbar macht, so sondert jede bildliche Figuration aus dem Ganzen der visuellen Welt ein ästhetisches Feld zum Zwecke einer eigenständigen Bedeutungssetzung aus. Die Natur erscheint dem Betrachter als ein offenes Feld, in dem er sehend Ordnung schafft. Diese Ordnungen können unterschiedlicher Art sein. Sie können nach dem Muster der Subordination verfahren, sie können aber auch in parataktischer Reihung die Weite einer Landschaft erfassen und sie als Ausschnitt bestimmen, der sich fortwährend verändert. Den anschaulichen Nachvollzug dieser Modi ermöglicht Twombly dem Betrachter in seiner Komposition. Dabei verzichtet er bewusst auf Hierarchisierungen und Aussonderungen bestimmter Orte oder geographische Festlegungen.

Twomblys 1960 entstandenes Gemälde *Sahara* (Abb. 6) zeigt, radikaler noch als *Bay of Naples*, eine solche parataktische Struktur, deren weitgehender Verzicht auf Farbe einen fernen Hinweis auf den titelgebenden Ort ermöglicht. Twombly macht in seinen Gemälden in der Offenlegung dieser Strukturen die Muster und das Verfahren seiner Komposition kenntlich. Er versucht dabei nicht nur, den Eindruck einer Landschaft hervorzurufen, er zeigt zugleich die Struktur dessen, auf das sie verweist, wie die des Mediums, in dem der Verweis anschaulich wird.

Geschieht der Reflex auf Landschaftliches im Modus der Abstraktion, so können die vielfältigen ästhetischen Prozesse als sie selbst freigestellt werden, da sie zwar an Sujeterwartungen gebunden werden, diese aber immer wieder brechen. Wird Landschaft zum Sujet in Bildern dieser Art, so kommt es zu einer Doppelung der Bildstrategien. Landschaft ist als sie selbst bereits eine Bildstrategie. So wie die Landschaft als Landschaft ästhetisch, im Modus des Bildes nämlich, generiert wird, so ist eine abstrakte, und erst recht eine ungegenständliche Figuration erst als ästhetische, ebenfalls im Modus des Bildes, wahrnehmbar und mit Sinn zu



6 Cy Twombly: *Sahara*, 1960, Öl, Kreide und Bleistift auf Leinwand, 200 × 275 cm, Privatbesitz

füllen. Andernfalls wäre sie etwas vollständig Unbestimmtes. Das Gemälde *Sahara* zeigt die Polyvalenz des Begriffes Landschaft ebenso wie die Vielfältigkeit ihrer Anschauungsmodi. Hier sind systematisierende Bildformen am rechten Bildrand mit freien Variationen ebenso verbunden, wie mit deutlich sexuellen Anspielungen, die den Verweis auf den Ort über topographische Hinweise hinaus mit Assoziationen verknüpfen, die deutlich machen, dass die Konstitution von Ort und Landschaft nicht allein eine geographische ist, sondern in höchstem Maße eine zutiefst individuelle.

Natur erscheint bei Twombly als Landschaft, nicht allein im metaphorischen Sinne einer Topographie von Bedeutungen, sondern unmittelbar als landschaftliche Struktur im Sinne einer höchst individuellen Bildgenerierung. Voraussetzung eines solchen Verfahrens sind die beschriebenen Formen einer radikalen Offenheit der Bildstruktur bei gleichzeitiger hoher interner Anschauungskomplexität, es ist die Anspielung eines potentiellen Infinito und die Herausstellung des Gestischen, eines Verfahrens, das Roland Barthes in Hinsicht auf Twombly besonders hervorhebt und mit dem Begriff des Linkischen charakterisiert. Nur dadurch ist gewährleistet, dass der Betrachter sich seiner Eigenleistung bei der Konstitution des Landschaftlichen in Form einer produktiven Aneignung der Bildstruktur bewusst wird. Die Gemälde Twomblys zeigen, wie Landschaft im Akt der



Anschauung aus Elementen entsteht, die zugleich die Dinge der Natur sowie deren metamorphotische Potenz imaginieren, und die immer bereits die Geschichte ihrer ästhetischen Aneignung mit sich führen. Das heißt, Landschaft in den Bildern Twomblys vergegenwärtigt nicht in erster Linie assoziationsreiche Erinnerungsbilder, sie initiiert vielmehr einen Anschauungsprozess, der dem ihres Gegenstandes strukturell aufs engste verwandt ist.

Aus diesem künstlerischen Konzept erwächst ein nicht geringer Anspruch an die ebenfalls kreative Leistung des Betrachters. Das heißt, der Betrachter muss sich von Anbeginn auf den verlockend gefährlichen Weg einer Bildlektüre begeben, die in der Gefahr steht, mit ihren auf den ersten Blick naiv-kindlichen Kritzeleien eine überhebliche Sehhaltung zu provozieren und, verharret der Blick darin, eben die Vorurteile einer solchen Seherwartung zu erfüllen. Zugang zu dem ihnen eigenen Bildsinn eröffnen die hier vorgestellten Arbeiten Twomblys erst dann, wenn der Betrachter sich selbst sehend in das Wechselspiel von kompositorischer Mikro- und Makrostruktur begibt und so, dem Malgestus nachspürend, bereit ist, sich auf das offene Sinnfeld zu begeben, das der Maler entwirft.

Damit reiht sich Twombly in die künstlerischen Bewegungen der 1940er-/50er-Jahre in Nordamerika ein, die, stark vom europäischen Surrealismus beeinflusst, an der Entwicklung einer eigenständigen Bildsprache im Spannungsfeld von Figuration und Abstraktion arbeiten. Die Künstler sind nicht in erster Linie an einer ungegenständlichen Formensprache interessiert; sie versuchen vielmehr, unterschiedliche literarische und kunsthistorische Quellen kritisch in ihre Werke zu integrieren. Die so entstehenden Arbeiten zeigen ein hohes Bewusstsein der Erkenntniskraft der eigenen Mittel. Sie veranlassen den Betrachter zu einer seinerseits selbstreflexiven Rezeption, die Teil hat an der Ausarbeitung dieser komplexen sinnlich-kritischen Malerei.

---

#### ABBILDUNGSNACHWEISE

- Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom.
- 1, 3 Gabriella Drudi: Willem de Kooning. Mailand 1972, Kat.-Nr. 25 bzw. 68.
  - 2 Marion Kaminski: Tizian. Köln 1998, S. 119, Abb. 127.
  - 4 Jack Flam: Motherwell. New York 1991, Abb. 21.
  - 5 Ausst.-Kat. Jackson Pollock, Museum of Modern Art New York 1998. New York 1998, S. 177, Abb. 67.
  - 6 Berlin 1994, S. 37, Abb. 26.

TAFELN

**1a** Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston; Photographer: Douglas Parker; Access. # 98-006 DJ.

**1b** © bpk | Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz | Fotograf Jörg P. Anders.

---

ADRIANA BONTEA

## **CY TWOMBLY: PAINTING AS AN ART OF THINKING**

Twombly's artworks were not among those which shaped the American art criticism in the 1960s and 1970s. Clement Greenberg and Michael Fried's preferences instead went to Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski and Frank Stella. These choices echoed the uneasy situation faced by the art criticism of the time. Confronted with the reality of a painting that dissolved the little that remained of representation after the Impressionist and the Cubist episodes, art criticism required fundamental revisions of terminology and criteria of evaluation. It was only by undergoing such changes that art criticism could keep its mediating role between the public and the artists and go on in educating the eye. The main task of Greenberg and Fried's writings was to provide a positive assessment of American Modernist art since Pollock whilst moving away from the very norms upon which art history and criticism have been built. The adjustment involved the deliberate indifference to questions which could not be answered in terms derived from the medium of painting alone.<sup>1</sup> Hence their emphasis on issues of 'flatness', 'opticality' and 'openness', of 'shape' and 'syntax', all terms which became central to the new critical approach devised to convey the meaning of American abstract art. The selection of painters was based on their ability to face and renew those challenges

---

**1** The positive evaluation of modern art emphasising form over content was inaugurated at the beginning of the last century by Roger Fry's appreciation of artists such as Cézanne and Van Gogh whom he labelled 'Post-Impressionists'. The American formal criticism developed subsequently by Clement Greenberg and later by Michael Fried as a way to produce a set of objective criteria against which the painters' work acquires its positive value which is 'to be judged, in retrospect, to have been necessary to the finest modernist painting of the future'. (Fried 1998, 17)

of painting, which started with Manet's canvases and which was about to be reformulated now, not less provocatively, by American abstract art.

Because of the critical scrutiny to which it had been subjected and of the cognitive interest it elicited<sup>2</sup>, abstract painting turned out to be the strongest testimony of the survival of painting as art.<sup>3</sup> Its prominent role within the contemporary American art scene was secured by new conceptualisations and served the elaboration of untried terminologies. As Fried put it, the references to the few often quoted painters and sculptors coincided with his own viewing experience guided by abstract art. His art criticism contained both a response to these works and an elucidation of that experience: 'one's experiences of works of art are always informed by what one has come to understand about them'.<sup>4</sup> By championing painters and paintings concerned to a great extent with the relation and conflict between shape as a fundamental property of objects and shape as a medium of painting, Fried sought to rest the experience of painting on the 'demand that they hold as shapes. Otherwise they are experienced as nothing more than objects'.<sup>5</sup> Abstract painting became synonym with painting itself.

In this context Twombly's artworks appeared foreign; not so much because the artist settled in Italy in 1957, but because the meaning and power of his paintings and sculptures was neither limited nor exhausted by the possibilities of these media alone.

Speaking about his works, Twombly admitted that his art productions did not fit that trend of American Modernism by which art achieved 'purity' by eliminating from the specific effects of painting any and every possible borrowing from the medium of any other art.<sup>6</sup> 'I'm not a pure;

**2** By describing the viewing experience, which led to the opposition between art and objecthood, between shape as medium of painting and shape as property of objects, between the literarlist or theatrical use of support and the abstract use of it through the medium of shape (Fried 1998, 27).

**3** In 1981 Claude Lévi-Strauss published a famous article in the journal *Le Débat* entitled 'Le métier perdu du peintre'. It described the crisis of painting as an art since Manet and affirmed the slow disappearance of the painter's craft (Claude Lévi-Strauss: *Le métier perdu*. In: *Le Débat* 10 [1981], 5-9).

**4** Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella (1965). In: Fried 1998, 215.

**5** Fried 1998, 151.

**6** Clement Greenberg: *Modernist Painting* (1960). In: *Ibid.*: *The Collected Essays and Criticism*, ed. by Clement Greenberg and John O'Brien, vol. 4: *Modernism with a Vengeance*. Chicago 1993, 86.

I'm not an abstractionist completely. There has to be a history behind the thought'.<sup>7</sup> If a constant trend of works of art in their most recent manifestation was to achieve their meaning by an open and obvious engagement with the restrictions of the support while forbidding any attempt to refer the problem to any other compartment of art, Twombly's visual work addressed concerns shared with both the art of writing and the art of thinking. Because the art of writing, like visual art, belongs simultaneously to the process of seeing and of thinking, it adds new dimensions to Twombly's work. They are at once visual and intellectual. Moreover Twombly's work offers a good vantage point for reconsidering the relationship between seeing and thinking to the extent to which his art attempts to attach a temporality to the act of seeing.

The presence of scripts and scribbling incorporated into the works' surface demands that these works be viewed, alongside forms and colours, as sets of marks. Like shapes and no less abstract than them, writing too proceeds by configuration and arrangements of various lines and emphasises the support on which it rests. Yet in this case the support does not allude just to the plane surface of the canvas. Whole paintings, drawings or sculptures themselves shore up the writing. Individual letters, (V for Venus, A for Achilles), names which became work titles (*Virgil* [1973], *Narcissus* [1975; cf. Pl. 15], *Orpheus* [1979; cf. p. 311, Fig. 8]) and list of words (*Venus* [1975], *Apollo* [1975]), sentences or longer texts are an intrinsic part of the visual artwork. The writing of letters, words and sentences supplement line forms obtained by drawing, shapes produced by colour or created by sculpture. In *Untitled* (1972) (Fig. 1), for example, the text at the bottom of the canvas leans in the same direction as the brush strokes of blue, white, black and yellow colours. It reads: *'The secrets that fade will never be the same'*. Does this mean that the darker hues in the middle fade away towards the edges of the canvas? The wording appears on a clearer and less worked out surface. It is clearly marked at the top by a horizontal washed out line and at the bottom by the edge of the canvas. The text here, like *Wilder Shores of Love* (1985), inscribed at the top of the painting in crimson red colour and leaning diagonally alongside the slopes of brush painting, has its own graphic space on the pictorial surface. The inscriptions containing capital and lower case characters with joint and disjoint writing (elsewhere there are numbers) highlight a common ground between painting and writing. Twombly considers

---

<sup>7</sup> London 2008, 50.



1 Cy Twombly: *Untitled*, 1964–1972, oil paint, wax crayon, lead pencil on canvas, 202,3 × 260 cm, The Eli and Edythe L. Broad Collection, Los Angeles



2 Cy Twombly: *Untitled (Bacchus)*, 2006–2008, acrylic on canvas, using a brush affixed to the end of a pole, 300 × 475 cm, Tate Modern, London

them beyond their differences and outside their respective histories. What interests him is their shared ability to figure out a presence, his presence, in the world. In a short statement of 1957 he wrote: 'Each line is now the actual experience with its own innate history'.<sup>8</sup> Lines achieved by drawing, painting or writing proceed like ramifications branching out from the common stem of experience. They outline experience and track its history while making a record of it. Referring to this act of presence, Pierre Restany identified Twombly's scribbling with the notation of a tempo: 'Expressing nothing but himself—that is the fluctuating rhythm, contradictory, secret and esoteric, of the creative act'.<sup>9</sup>

Yet, given Twombly's later comments, writing and scribbling are at once notations and pulses of a vital rhythm. Speaking about the *Bacchus* series (2005–2008) (Fig. 2), showing big loops of vermillion acrylic paint which suggest writing exercises from handbooks on calligraphy, he said: 'These were all done in a couple of months. It was just very physical'.<sup>10</sup> The canvases record the movements of the body, whereas the dripping shows its position in respect to the working surface. The reference to Bacchus, god of wine and frenzy in the context of the Iraq war, turns into an image of much unrest were painting and writing borrowing from each other shape and colour respectively, present a superposition of sanguine gestures written in blood. The calligraphic aspect of these flowing paintings where the colour soars up, drops or drips down, emphasises that the painter's gesture is not only a response to political matters in terms particular to his craft, but also an apprenticeship of one's own awareness to events. Moving between painting and calligraphic strokes, the *Bacchus* series generate a field of electrifying energy whereby the intensity of falling is matched by the saturated red colour spread out and distributed on rows of spirals. A recent display, at Tate Modern in London, gathers three of Twombly's *Bacchus* paintings alongside sculptures under the generic exhibition title 'Energy and Process'.<sup>11</sup> It is no surprise that one

---

<sup>8</sup> Twombly 1957, 32.

<sup>9</sup> Quoted in Leeman 2005 (engl.), 35.

<sup>10</sup> London 2008, 50.

<sup>11</sup> Part of the Tate Modern Collections, focusing on one of the pivotal moments of twentieth-century art history, the displays in 'Energy and Process' currently open, present artists' interest in transformation and natural forces. Room 7 is dedicated exclusively to Cy Twombly's paintings and sculptures. Among them *Untitled* (1987; cf. p. 299 and 301, Fig. 2–3) is a fine example of writing used on three dimensional art objects. Here

of the most revealing interpretations of Twombly's artistic practice still in the beginning, comes from a poet. Charles Olson, then professor at The Black Mountain College where the artist spent time in 1951 and 1952, sees in painting and writing a common endeavour to cast one's own presence in the world:

Take it flatly, a plane. On it, how can a man throw his shadow, make this the illumination of his experience, how to put his weight exactly—there? (In my business it comes out how, by alphabetic letters, such signs and their syllables, how to make them not sounds but my sounds, my—what are not any more sounds than is a painter's objects or a dancer's movements—my 'voice'; to say what I got to say, if it says anything; and it can only to the degree that, like a plane, it is not plane at all.) How make that place, the two dimensions, be all—from a point to any dimension?<sup>12</sup>

Twombly scribbles fulfil the same role as Olson's poetic meter. Reminiscent of Emerson's 'breath', a close equivalent to the life of things, the *Projective Verse* (1950) called for a meter originating in the poet's breathing and for an open construction which was supposed to supplant syntax by sound. Olson opted for metre variations based on breath. The poem's rhythm however was not only perceptible to the ear. It was also distinguishable in the graphic arrangements of lines and sections. *The Kingfishers* (1949) for instance displays multiple patterns of verse and stanzas and align them in various ways by taking advantage of all dimensions of the support not just the vertical plane of the page and the horizontal direction of the writing. Alongside its aural dimensions the poem also acquires visual configuration. Such arrangements of the poem's lines were precisely ways to undo the plane geometry of the page and to reconstruct it so that it provided a vantage point for all dimensions of the poem.

In his own writings Olson was continuing a venture started by Mallarmé. *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* (1897) was supposed

---

the handwriting adds one more layer to the folded structure of the holding structure whilst the text notes a newly achieved understanding derived precisely from the artist's craft: 'And we who have always thought of happiness climbing, would feel the emotion that almost startles when happiness falls'.  
**12** Charles Olson: Cy Twombly (1952). In: *Ibid.*: Collected Prose, Donald Merriam Allen, Benjamin Friedlander, and Robert Creeley (ed.). Berkeley 1997, 175; see also Del Roscio 2002, 9.



to be published according to an exact layout and typographic design, combining with free verse in order to highlight the large amounts of blank space, the starting point of all dimensions, including poetic. Olson had the merit to have accurately placed Twombly's work in this tradition which he, the poet, shared with the painter. Later Twombly himself would evoke Mallarmé while thinking about the various appropriations of whiteness: 'Whiteness can be the classic state of the intellect, or a neo-Romantic area of remembrance—or as the symbolic whiteness of Mallarmé.'<sup>13</sup> In his white paintings of the mid fifties (*The Geeks, Academy, Free Wheeler*, all from 1955, cf. p. 56, Fig. 3 and p. 432, Fig. 2), Twombly used industrial house paint as a way to minimise the distinction between ground and motif, and with the pencil point and wax crayon challenged the opposition between painting and drawing through scribbling, lettering and shaded lines. Moreover in his painting *Herodiade* (1960, cf. p. 58, Fig. 5), a title borrowed from one of Mallarmé's unfinished poems, Twombly transcribes directly on the painted ground several lines among splashes of colours, hashed pencil lines and summary drawing; all are evocative of the capital punishment of Saint John the Baptist who is the poem's main character. One sentence in English enclosed in box seals the painter's relationship with the poet: *I have known the NAKEDNESS of my scattered dreams*'.

Yet there is another aspect of Mallarmé's disposition of *Un Coup de Dés* that seems to have grown into Twombly's work. Intended to be a book, the poem is spread over twenty pages. In the 1914 edition which respected the author's precise guidelines, each pair of consecutive facing pages is to be read as a single panel (Fig. 3). The usual dimensions of the text, top to bottom and left to right, are supplemented by the simultaneous reading of two pages, along irregular lines which form uneven blank spaces. Alluding to the last sentence of the poem, 'Toute Pensée émet un Coup de Dés' ('Every Thought issues a Throw of Dice'), Valéry held the poet's worksheets of 1897 for a transcript of thought. The graphic layout of the poem gives a material configuration of thought and like constellations provides a diagram of thought:

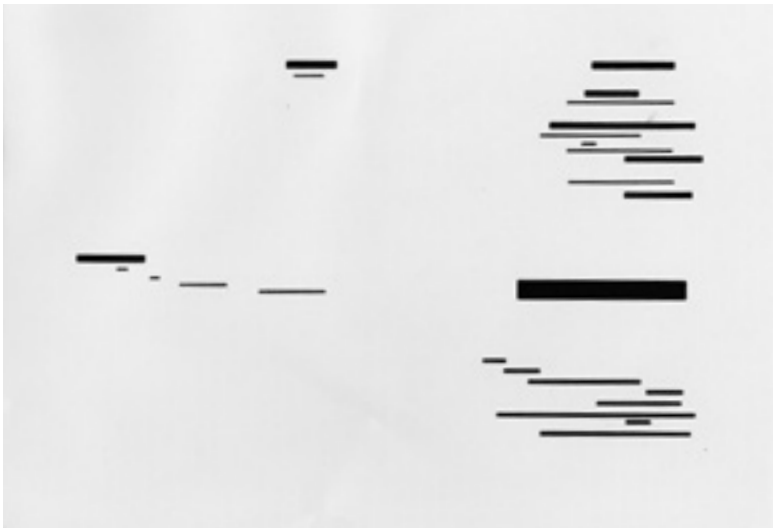
It seemed to me that I was looking at the form and pattern of a thought, placed for the first time in finite space. Here space itself truly spoke, dreamed, and gave birth to temporal forms. Expectancy,

---

<sup>13</sup> Twombly 1957, 32.



3 Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*, Paris, Gallimard, NRF (1914)



4 Marcel Broodthaers: *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*, Antwerpen: Galerie Wide White Space; Köln: Galerie Michael Werner, 1969

doubt, concentration, all were visible things. With my own eye I could see silences that had assumed bodily shapes. Inappreciable instants became clearly visible: the fraction of a second during which an idea flashes into being and dies away; atoms of time that serve as the germs of infinite consequences lasting through psychological centuries—at last these appeared as beings, each surrounded with a palpable emptiness ... there in the same void with them, like some new form of matter arranged in systems or masses or trailing lines, coexisted the Word!<sup>14</sup>

After hearing the poem read to him by Mallarmé in a monotonous voice, Valéry looked at its disposition on the page. It was at this moment that he grasped the poem's meaning. It rests, according to Valéry, on the careful arrangement of lines giving concrete shape to a train of thought while outlining a pattern or a figure of thought (*la figure d'une pensée*)<sup>15</sup>. This visual configuration of thought (embedded in the graphic layout of the words and of groups of words), spread out on the white support, takes precedence over both the semantic and grammatical linguistic structures. Valéry's notes on Mallarmé, dated shortly after the composition of the poem, if they had not suggested to Marcel Broodthaers his reworking of the poem, they already showed the independence of syntax from the elements which have governed its initial invention. In an artist's book published in 1969 (Fig. 4), Broodthaers maintains the format, page and line arrangements of the 1914 edition of the book-poem and replaces all words by black stripes of different width that correspond to the typographic layout created by Mallarmé. By removing the words, the Belgian artist reduced the poem to its sole graphic outline and thus turned it into a visual work whose significance, like in Valéry's reading, does not depend anymore on words, but on the variable proportions between white space and black stripes. The artist's book keeps the original title, yet it changes the subtitle 'poem' with 'image' on the cover. The painter's interest in the means of the poet is grounded in the liberation of meaning from the pre-existent sense of words and in their use for highlighting the white support on which they rest, that silence which is not absence but part of the thinking process. Broodthaers placed Mallarmé at the source of

---

<sup>14</sup> Stéphane Mallarmé: *Collected Poems*, a bilingual edition, translated and with a commentary by Henry Weinfield. Berkeley 1995, 265–266.

<sup>15</sup> Paul Valéry: *Le Coup de Dés. Lettre au Directeur des Marges*. In: *Œuvres*, vol. I, Jean Hytier (ed.). Paris 1957, 624.

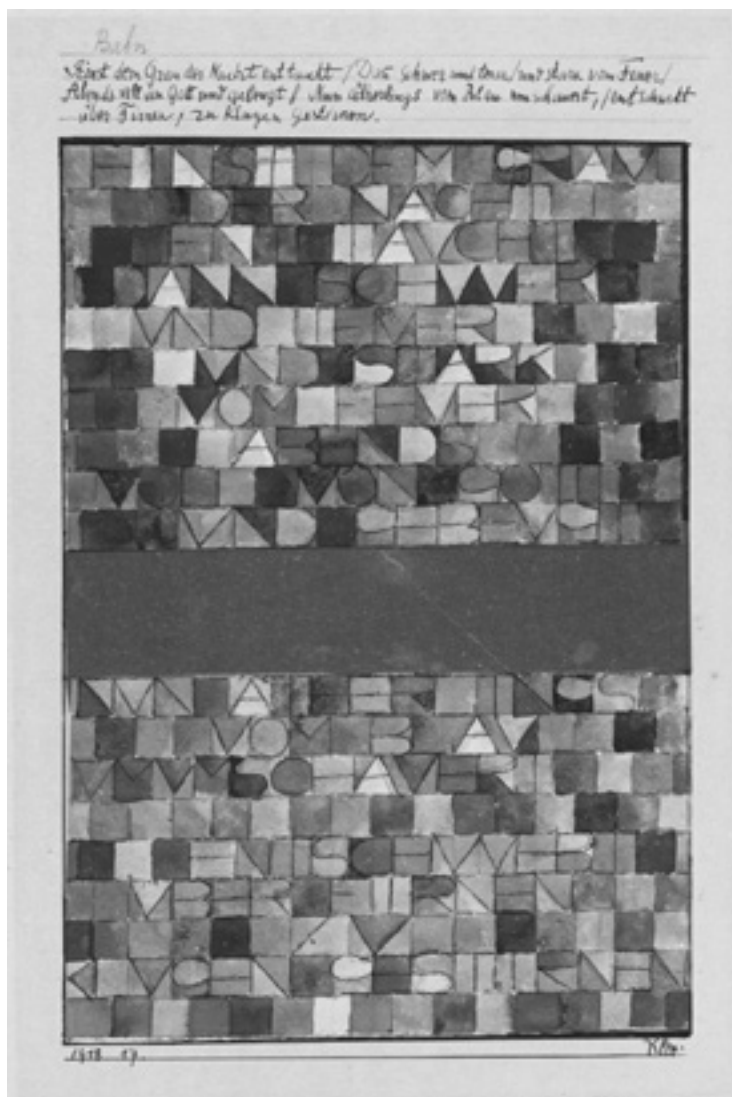
modern art for he unwittingly invented modern space. Twombly, like Mallarmé was aware that each presence masks something that is absent, that is concealed by the presence of what we see or read, yet it takes shape on the backdrop of that absence. One way in which painting registers the history behind the thought is by keeping all kinds of records of its pathway: erasures of drawings, words or sentences like the written line in *Achilles Mourning the Death of Patroclus* (1962), reworking of past paintings (*Olympia*, 1957, cf. p. 405, Fig. 10; *School of Athens* 1964) or transposition of poems into both painted images and inscriptions (*Untitled*, 2007, cf. Plate 10, and the *Roses*, 2008, cf. Fig. 6 and Plates 11b–12d).

The handwriting and scribbling in Twombly's works might well be considered a response to Klee's concept of form-making. *Gestaltung*, according to Klee, is a process characterising both visual arts and writing. 'When I write the word wine with ink, the ink does not play the primary role but makes possible the permanent fixation of the concept wine. [...] The word and the picture, that is word-making and form-building, are one and the same'.<sup>16</sup> In his artistic practice Twombly meets with Klee, who also introduced letters, numbers and arrows in his paintings, and wrote by hand texts on the painting support. *Einst dem Grau der Nacht enttaucht ... [Once emerged from the gray of night ...]* (1918) is at once a watercolour and a poem (Fig. 5). On the top on the cardboard to which the watercolour is attached the poem is transcribed in well formed cursive letters, while the letters of the two stanzas separated by silver paper constitute the composition. The letter shapes provide a grid for the coloured patterns. Klee establishes here visual analogies between letter forms and chromatic distribution of colours. By using letters to differentiate among coloured shapes and thus by considering letters from a visual perspective, that is a rule for the distribution of colours, Klee envisaged the relationship between painting and writing as analogous symbolic systems and experimented with the effects of their juxtaposition. Such an approach would have a fundamental and long lasting impact on the constitution of modern rationalities emerging during the Second World War and developing since.<sup>17</sup>

---

**16** Paul Klee: Notebooks. The Thinking Eye, vol. I, translated by R. Manheim, J. Spiller (ed.). London 1961, 17.

**17** Klee's works are evoked by Walter Benjamin in his theses 'On the Concept of History' (1940) in order to remove the presentation of history from narrative patterns and to constitute it into a figure of thought which is a measure of the present moment (*Denkbild*). And Merleau-Ponty draws



5 Paul Klee: *Einst dem Grau der Nacht enttaucht ...*, 1918, no. 17, watercolor, pen and pencil on paper on cardboard, 22,6 × 15,8 cm, Zentrum Paul Klee, Bern

---

abundantly on examples from Klee in his last essay 'Eye and Mind' (1961) where he proposes a new relationship between the visible and the invisible, liberated from perception and sense data.

Twombly appropriates the analogy between form-making in the visual realm and form-making in the act of writing and displays their similarities on the very surface of the works. If they assimilate the writing techniques to those of drawing and painting it is because all of them are hand gestures governed at once by art and by experience. The association of these techniques of the hand has its ground in their ability to produce a lasting record of a mood or affect. They provide the fabric of experience to which correspond the plotted lines of works, including the graphic lines executed by means of writing. Barthes was right to characterise Twombly's handwriting by the term *ductus*.<sup>18</sup> He borrowed the word from palaeography in order to describe the artist's handwriting as pure gesture. Yet this consideration of the path that the hand travels cannot be severed from the account of the other lines in Twombly's work. If the writing appears clumsy and left-handed (*gauche*)<sup>19</sup> it is not because it eliminates any reference to the artist's craft. Neither does it refer to the emancipation of the hand from mind. Quite in contrary, the *ductus* conveys an activity of the hand whose motion registers thought movements and by doing so it outlines its history. This travel of the hand is quite close to the definition of line which opens Klee's *Pedagogical Sketchbook*. In the first paragraph he notes: 'An active line on a walk, moving freely, without a goal. A walk for a walk's sake.' It is illustrated by a serpentine line which traces the shifting position of a mobile point forward.<sup>20</sup> Similarly, Twombly's handwriting path rather than showing the independence of hand from thought, presents thinking processes devoid of intention. Wandering or persistent thoughts take shape and become visible in the works' compositions. The task of the composition is to register and outline states of mind and affects, while experiencing them. Execution here is one and the same thing as composition. The juxtaposition between letters and painting and their association based on their equal efficiency in the production of form since Klee enabled important revisions in respect to the expressive character of language. If 'like a painting, a novel expresses tacitly' as Merleau-Ponty put it,<sup>21</sup> it is because authentic language, that is the inventive language of literature or philosophy, takes shape in the process of experimentation

---

**18** Roland Barthes: *Cy Twombly: Works on Papers*. In: *Ibid.*: *The Responsibility of Forms*, translated by R. Howard. New York 1985, 164.

**19** *Ibid.*, 163–166.

**20** Paul Klee: *Pedagogical Sketchbook*, New York 1972 (1953), 16.

**21** Maurice Merleau-Ponty: *Indirect Language and the Voices of Silence*. In: *Ibid.*: *Signs*, translated by Richard C. McCleary. Evaston 1964, 76.

by indirect means. Similar to painting the purpose of a novel is not to expose ideas but to make them exist as things do. Different from Surrealists' experiments which also equated writing and gesture, yet made possible by them, Twombly's lettering and scribbling also give relief to something else than the usual meaning of words. The practice unfolds the visual power of language lingering beyond its verbal use and turns it into a new dimension of painting.

In the interview with Nicholas Serota already mentioned the artist stressed the close link between the poetic use of language and visual art: 'I never really separated painting and literature because I've always used reference'.<sup>22</sup> Yet reference as he himself clarified on several occasions means above all the clarification of reminiscences which fold and unfold, a working of the mind pondering over a quotation or poetic image. They are references because they refer to other artists and other minds, but for the artist at work they have become something to go for, a kind of electric impulse: 'I need, I like emphasis ... I like something to jumpstart me—usually a place or a literary reference or an event that took place, to start me off. To give me clarity or energy'. For the artist who, like Klee and Olson, sees literature and visual art belonging to the same human activity of form-making, texts are powerful events that at the same time leave their imprint on thought and focus the thought. The old belief in a perceptive moment occurring before it is shaped into a literary or visual form is replaced with the conviction that perception is already a form-making, that seeing is to see according to something, a boat on the sea, a summer heat, or a line from Catullus or Archilochos. Literature is for Twombly that perception already organised in an efficient expression which grows into the act of painting and accounts for the intensity of thought involved in it.

Poetic lines provide not only an orientation of thought, but also call for a visual configuration to be constructed on the canvas. The move from verse to image in Twombly's practice, is a visual construction by which a feeling or idea hosted by literature is perfected until it reaches in the visual realm that intensity which set the artist to work. Among the many instances where painting grew out of literature, Twombly, who used to study his works a lot, considered the *Roses* cycle the most effective: 'I like poets because I can find a condensed phrase ... My greatest one to use was Rilke, because of his narrative, he's talking about the essence

---

<sup>22</sup> London 2008, 50.

of something. I always look for that phrase.’ Here the transcription of stanzas from Rilke’s poems, like the writing in pencil mentioned before, is an intrinsic part of the composition. In each painting, made out of four wood panels, the first three panels present three intensely coloured roses in full bloom while the fourth contains the verse inscriptions.<sup>23</sup> Twombly juxtaposed form-making by painting and form-making by writing on the same bright turquoise background while extending the pictorial field by a written section in paint. The paintings are a vivid testimony of the intensity of feeling associated with the poems. Concentration of colour and shape have the exact and immediate correspondence in the recorded lines. Similar to Mallarmé’s verses in which Broodthaers saw the emergence of a new pictorial space where the properties of the blank support were emphasised and contributed to the meaning of the poem, the lines taken from Rilke convey a spatial configuration. The ‘essence of something’ in the poems, which presumably refers to the blossoming of flowers, is relevant to the artist’s work to the extent to which the poems present blooming as creation of new space. Poem XV which is transcribed almost entirely in *Roses (II)* reads (Fig. 6):

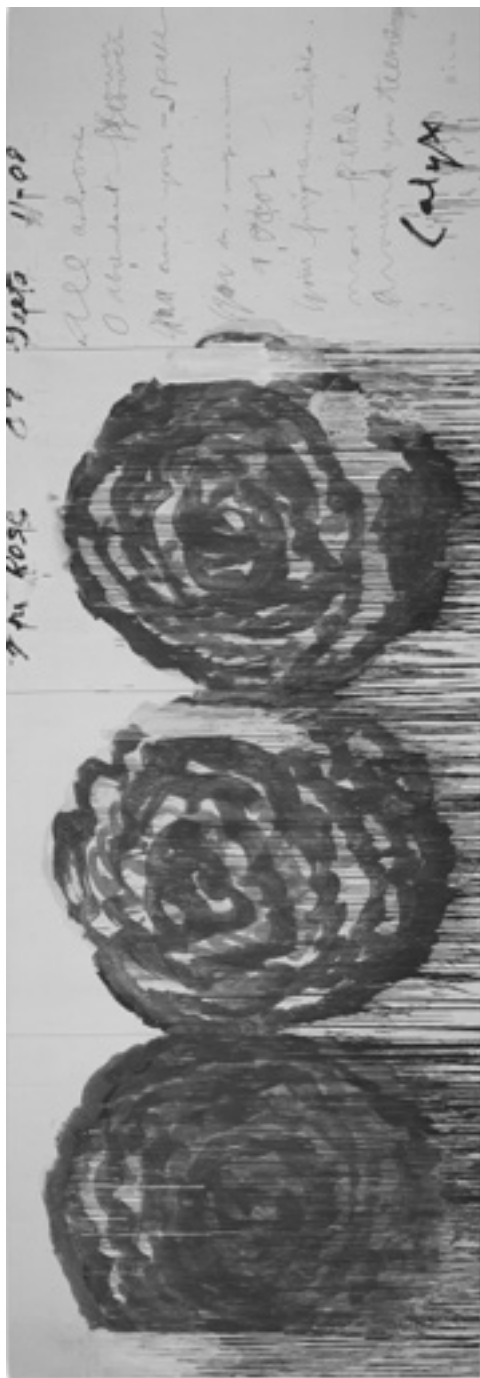
*All alone  
O abundant flower  
you create your own space  
you stare at yourself in a mirror  
of odor  
your fragrance swirls  
more petals  
around your teeming  
calyx*

In Rilke’s poem, space is generated not by visual dimensions but by perfume, which extends space beyond the calyx of blooming petals. The paintings’ over layered texture and saturated colours recreate Rilke’s image in a new dimension. The poet’s figuration of space out of the far reaching odour, dispensed by the heavily ruffled structure of a blooming rose, finds a visual equivalent. Twombly’s paintings re-enact overtly by means of paint and brush, as well as by large size format, what he calls the ‘narrative’ of the poem. The subtle folding of Rilke’s image centred

---

<sup>23</sup> See also Armin Zweite’s contribution to this volume and Plates 11–12.





6 Cy Twombly: *The Rose (II)*, Gaeta, 2008, acrylic on plywood, 252 x 740 cm (overall), private collection

on the qualifying adjective 'abundant' becomes in Twombly's paintings gracious unfolding of curved space compressed among the undulating lines tracing the swirl. Neither possible to represent in words or in pictures, perfume takes the role of an extended space shaped away from the object, quite close to the casted shadow by which Olson described the poetic activity. The accompanying writing is yet another way to figure out the stretch of space, by keeping side by side the painting and the history of thought behind it.

---

#### PHOTO CREDITS

All works by Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rome.

**1** HB IV 3.

**2** Dulwich 2011, S. 59, Abb. 40.

**3** Paris, Gallimard, NRF (1914).

**4** Antwerpen: Galerie Wide White Space; Köln: Galerie Michael Werner, 1969.

**5** Courtesy Zentrum Paul Klee, Bern; Obj.Id. 4450; thanks to Heidi Frautschi.

**6** Photo Mike Bruce. Courtesy Gagosian Gallery.

---

GOTTFRIED BOEHM

## CY TWOMBLY

### Orte der Verwandlung

#### ZWISCHEN DEN KULTUREN

In seinen späteren Lebensjahren trat Cy Twombly mit Werken und Ausdrucksformen an die Öffentlichkeit, die seine künstlerische Identität in ein neues Licht gerückt haben. Man denke beispielsweise an seine Skulpturen, die Katharina Schmidt in einer denkwürdigen Ausstellung des Basler Kunstmuseums im Jahre 2000 erstmals umfassend erschloss, aber auch an seine Fotografien und überhaupt: an den Erscheinungswandel, dem er seine Malerei unterwarf, bis hin zu den monumentalen Bilderfolgen, die im Museum Brandhorst in München vor Anker gegangen sind.<sup>1</sup> War Twombly

---

**1** Vgl. den Katalog der von Katharina Schmidt kuratierten Ausstellung in Basel 2000. – Vergleiche zu den Rosenbildern im Museum Brandhorst den Beitrag von Armin Zweite in diesem Band. – Eine repräsentative Sammlung der älteren Texte über Cy Twombly hat Nicola Del Roscio in *Del Roscio 2002* ediert. Die Serie der großen Twombly-Ausstellungen (darunter Baden-Baden 1984, Bonn 1987, Düsseldorf 1987 und Zürich 2002 sowie Stuttgart 2011) hat eine deutliche Spur gezogen, die immer wieder vertieft wurde. Die genannten Kataloge, samt Heiner Bastians Überblick (in HB B) und dessen *Œvrekataloge der Gemälde (HB I–V von 1992–2009)*, breiten die Werke aus, auf die dieser Beitrag Bezug nimmt. – Dieser Text beruht auf einem Vortrag, den der Verfasser im Jahre 2000 aus Anlass der Basler Ausstellung von Cy Twomblys Skulpturen vor dem Verein der Freunde des Basler Kunstmuseums gehalten hat. Leicht überarbeitet wurde er im Begleitprogramm der Stuttgarter Twombly-Ausstellung (29. März 2012) wiederholt. Diese Fassung wurde zum Druck nochmals redigiert, ohne freilich die neuste Twombly-Literatur berücksichtigen zu können. Der Beitrag erscheint hier auf ausdrücklichen Wunsch des Herausgebers Thierry Greub.

vor der Jahrhundertwende oft noch als ein anstössiger Künstler beurteilt worden, als Exponent einer provokanten, weil linksischen Kunstlosigkeit<sup>2</sup>, so tritt er uns nun – und definitiv nach seinem Tode – als Bewohner des Olymps der Malerei entgegen. Das Stuttgarter Ausstellungsprojekt, welches ihn mit Monet und Turner zusammenbrachte, rückte ihn damit aber auch in die Tradition eines europäischen Kolorismus, dessen Höhenlinie Namen wie Tizian, Rubens oder Delacroix markieren.<sup>3</sup> Wer dem Potential dieses Künstlers schon früher getraut hatte, fühlt sich bestätigt, zugleich aber auch nachdrücklich veranlasst, danach zu fragen, ob Cy Twombly in all seinen Wandlungen der Gleiche geblieben ist. Lässt sich das Werk des Alters noch von den Grundlagen her verstehen, die er in den fünfziger und sechziger Jahren gelegt hat? Und wie sind sie, genauer besehen, beschaffen? Die alte Frage nach Cy Twomblys künstlerischem Konzept hat ihre Aktualität offenbar nicht eingebüsst.

Man tut gut daran, sich Twomblys künstlerischer Herkunft zu erinnern. Vor seinem amerikanischen Hintergrund tritt die europäisch-mediterrane Orientierung, die ihn auszeichnet, umso plastischer hervor, jene so unwahrscheinliche Begegnung des Mannes aus Virginia mit den alten Kulturen des Kontinents und Vorderasiens einschließlich ihrer späteren Fortbildung. Eine Spur inspirierter Zündungen durchzieht sein Œuvre und macht sich in einer Fülle kulturell gesättigter Namen bemerkbar, die unter anderem Dichter, mythologische Gestalten oder historische Orte umfassen. Wer sie ausspricht, evoziert damit jene Bedeutungssphäre, aus deren Erfahrungen seine Werke schöpfen und auf die sie in Titeln oder malerischen Skripturen Bezug nehmen. Die unvermutete Wiederkehr derart ferner und zeitlich tiefer Traditionen in der Arbeit eines avancierten Künstlers erscheint durchaus erstaunlich. Allenfalls an literarische Parallelen fühlt man sich erinnert, im Werk von Ezra Pound oder James Joyce. Das Erstaunliche verstärkt sich noch, wenn man an die Wege denkt, die Cy Twomblys Generationsgenossen gegangen sind oder zuvor schon die frühen Vertreter der amerikanischen Nachkriegskunst. Das Pathos absoluten Neubeginns, aus dem heraus Barnett Newman (1905–1970), Jackson Pollock (1912–1956) und Mark Rothko (1903–1970), samt ihrer

---

<sup>2</sup> Barthes 1983, zum Beispiel unter dem Stichwort „Gekritzel“, 68.

<sup>3</sup> Die Ausstellung „Turner – Monet – Twombly. Later Paintings“ in der Staatsgalerie Stuttgart im Frühjahr 2012 (Stuttgart 2011). – Vergleiche den Beitrag von Artur Rosenauer in diesem Band.

Mitstreiter (z. B. Clifford Still, 1904–1980), gelebt und gearbeitet haben, verfolgte das Ziel, Ausgangspunkte unterhalb und vor aller Kultur und ihrer fatalen Geschichte ausfindig zu machen, ein Moment radikalen Neuanfangs zu setzen. Newmans Metaphorik der Weltschöpfung, mit der seine Arbeit einsetzte und seine späteren Rekurse auf die Erfahrung des „Sublimen: Jetzt!“<sup>4</sup> wollte aber auch den initialen Anstoss zu einer genuinen amerikanischen Kultur geben, welche die engen europäischen Abhängigkeiten abgeschüttelt hätte und wie zum Beweis auf dem Grunde des eigenen Bewusstseins autochthone, indianische Kulturen, z. B. der Nordwestküste, entdeckte.

Cy Twombly hatte sich 1952, zusammen mit seinem Freund Robert Rauschenberg (1925–2008) und ausgerüstet mit einem Stipendium, auf eine lange Europa- und Nordafrikareise begeben. Damals dämmerte ihm wohl zum ersten Mal die Möglichkeit, nicht den aktuellen Horizont der Konsumwelt und ihrer Relikte als künstlerischen Resonanzboden heranzuziehen, sondern sich in den Bann der Kulturen des Mittelmeers zu begeben. Er begann deren Resonanzen zu spüren, während Rauschenberg und andere Künstler dieser Generation auf das banale Strandgut des Alltags reagierten, Autoreifen oder Stühle in erweiterte Gemälde integrierten oder, wie z. B. Jasper Johns – ein Dritter im Bunde – Flaggen, Bierdosen, Glühbirnen, Zielscheiben und so fort. Verglichen damit scheint das Raunen der Namen und Worte, das Twombly in Gang setzt, verwunderlich und aus einer ganz anderen Welt zu stammen. Das Raunen realisiert sich in Ziffern, Buchstaben und Worten, die einer tiefgreifenden malerischen Anverwandlung unterworfen werden und dabei einen *imaginären Klang* entfalten. Spräche man, was man gelesen hat, laut vor sich hin, z. B.: Adonais, Anabasis, Bacchanalia, Dionysos, Orpheus, Proteus, Parnassos, Venus, Arkadien, Homer, Sappho, Virgil, Rumi, Montaigne, Valéry, Rilke, Duino, Gaeta, Bolsena und so fort, dann würde wirklich erfahrbar, in welchem Umfang Twombly auf den *Vollzug* gesetzt hat, mythologische oder dichterische *Evokationen*, die nicht selten auch Verse einschlossen, aus dem Malerischen sichtbar zu machen trachtete. Wer mit Twomblys Werken vertraut ist, dem ist ihr *stummer Klangraum* geläufig. Spätestens seit Kandinsky wissen wir mehr von jener Verzweigung des ‚Klangs‘ nach einer visuellen und zugleich lautlichen Seite.

---

4 Barnett Newman: Selected Writings and Interviews, hrsg. von John P. O’Neill. Berkeley 1990: „The sublime is: Now!“

Das Performative dieser Bilder, die von ihnen ausgelösten Resonanzen, Allusionen, Assoziationen und Affekte, widerstreitet auch dem Versuch, die in ihnen beschworene alte Welt wie eine erstarrte Bildungskulisse anzuschauen und nachzubuchstabieren. Twomblys Kunst lässt sich nicht aus ikonographischen Referenzen herleiten, als Steinbruch der Gelehrsamkeit taugt sie ebenso wenig, so unverzichtbar es zweifellos ist, sich mit den von ihr beschworenen Fakten und Stoffen vertraut zu machen. Hier betritt, ungerufen, Aby Warburg die Szene, der Bilder durch gelehrte Rekonstruktionen und Recherchen *hindurch* als „Dynamogramme“<sup>5</sup> tätig sah, als Wirkungsgrößen, deren Fähigkeit „nachzuleben“ sich unvermittelt und oft nach Jahrhunderten zu mobilisieren vermochte. Ihre Kraft löst die Werke von der chronologischen Skala der Vergangenheit, befreit sie aus dem Distanzierungszwang des Historismus und reaktiviert sie unmittelbar in der Welt der Betrachter.

Twomblys Werke bezeugen eine untergründige Lebendigkeit, die aus einer spezifischen *Machart* seiner Gemälde und Papierarbeiten entspringt – für die er sich aber auch einer *sinnlichen Materialität* bediente, deren Eigenarten wir noch nicht kennen. Sinnlich ist sie auf mehrfache Weise: an die *Sinne* gewandt, aber auch zum *Sinn* hin ausgerichtet. Schon die mythologischen Erzählungen operierten mit dieser Spannweite und sie waren darüber hinaus nicht zimperlich, diese Sinnlichkeit in Leidenschaft, Begehren, Gewalt, Obszönität und Orgiastik auszuphantasieren, und Twombly zögerte seinerseits nicht, diese Erfahrungen zu aktivieren, freilich mit anderen als narrativen Mitteln. Mit welchen werden wir gleich sehen.

Eine natürliche Folge seiner Orientierung bestand darin, dass er seine Karriere zunächst in Europa gemacht hat. In Rom bzw. anderen italienischen Städten wohnend und arbeitend, schlug er hier auch familiäre Wurzeln. Erst allmählich fand dieser Unzeitgemäße auch im Lande seiner Herkunft grosse Anerkennung. Sie mündete 1995 in eine triumphale Rückkehr, in eine ihm allein gewidmete künstlerische Heimstadt. Die ihrerseits Europa geneigten Sammler der The Menil Collection in Houston, Texas, widmeten ihm ein eigenes Gebäude, in dem er sich seitdem, dauerhaft und mit seinen besten Möglichkeiten, präsentiert.

---

5 Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, aus dem Englischen von Matthias Fienbork. Hamburg 1992 (1981), 338.

## DER GRUND UND DIE ZEICHEN

Der aufmerksame Betrachter sieht sich immer wieder veranlasst, Twomblys Werke nachzu-, buchstabieren‘ oder sie zu ‚lesen‘. Es überrascht deshalb auch nicht, dass ‚Schreiben‘ bzw. ‚Schrift‘ ein bevorzugtes Thema der Diskussion dieses Künstlers gewesen ist.<sup>6</sup> Gemeint sind selbstverständlich nicht nur *Buchstaben bzw. Worte*, sondern *alle Arten von Zeichen*, ob es sich nun um rätselhafte *Kürzel* verborgener Bedeutungen handelt, um sexuelle *Symbole*, die an *Graffiti* erinnern und die Umrisse weiblicher oder männlicher Geschlechtsorgane andeuten, um *Notate*, *Ziffern* und *Ziffernfolgen*, geometrische *Figuren* bzw. um bloße *Krakel* und verwirrte *Linien* oder um *Farbflecken*, kleine haptische *Farbhäufchen* bzw. erstarrte *Rinnsale*. Was geschrieben steht: lesen – so ließe sich dieser Akt der Annäherung charakterisieren. Aber wer sagt denn, dass das Geschriebene tatsächlich dem Lesen vorbehalten ist? Könnte es nicht sein, dass wir *mehr sehen*, wenn wir lesend *nicht ans Ziel* gelangen?

Denn tatsächlich türmt der Künstler größte Schwierigkeiten vor jenen Betrachtern auf, die diesen Weg zu gehen versuchen. Und selbst wenn man die Referenz dieses oder jenes Zeichens identifizieren könnte, wie ließen sich die Zeichen zur Summe eines Textes verbinden, die sie doch über die Fläche hin ausgestreut sind? In jedem Falle aber geht es um Malerei, nicht um Vorformen von Texten. Twombly hat Verfahren entwickelt, um das Lesbare zu *pikturalisieren*, um damit seinen Sinn aber auch zu *verdunkeln*, zu *verzögern* oder zu *verdichten*. Es geht ihm ausschließlich darum, *sein Bild stark* zu machen.

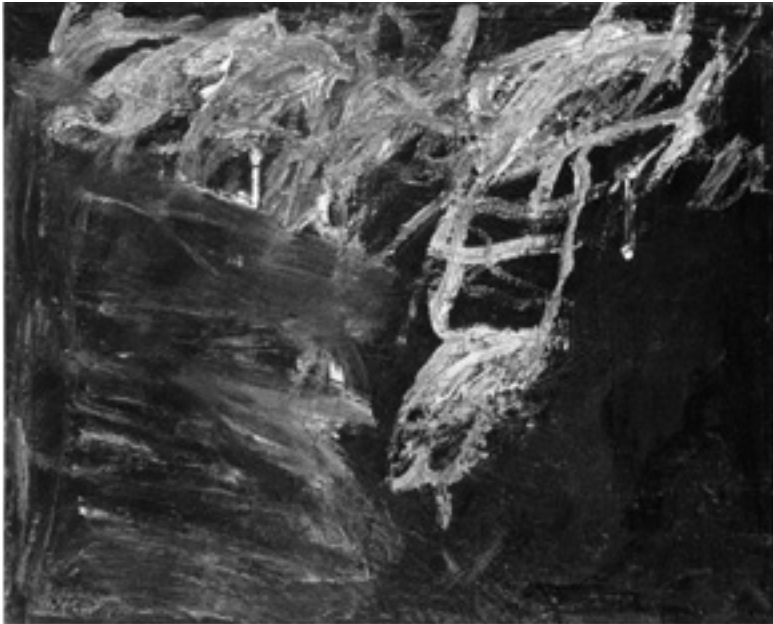
Die Metaphorik des Lesens ist dazu angetan, den Betrachter in eine Falle zu locken, suggeriert sie doch – jedenfalls in der westlichen Kunst –, dass Schrift dann am besten funktioniert, wenn sie auf einem neutralen Träger, z. B. der weißen, standardisierten Buchseite ‚steht‘, darauf ‚gesetzt‘ oder ‚gedruckt‘ wurde. Dann jedenfalls erfüllt sie die mit dem Lesen verbundenen Erwartungen: nämlich den Informationsfluss reibungslos in Gang zu bringen. Anders gesagt: da sich der Träger des Sinnes nicht ins *Geschriebene* einmischt, dem Leser nicht in die Quere kommt, wird er in aller Regel – ‚übersehen‘. Unsere Lesewelt besteht aus Sequenzen

---

<sup>6</sup> Vor allem Roland Barthes hat Cy Twombly von der ‚Schrift her‘ interpretiert, vgl. Barthes 1983 passim.

von skripturalen Distinktionen, hinter denen der Grund, der ihnen doch allererst Halt gibt, bedeutungsleer verbleicht. Twombly unterminiert dieses konventionelle Muster der Rezeption, auch und gerade dann, wenn er Skripturales auf der Fläche des Bildes ins Spiel bringt. Er beginnt nicht mit den Zeichen, sondern ganz am anderen, am übersehenen Ende: beim Grund. Beschauen wir zunächst einige Beispiele.

Schon das 1954 in New York entstandene *Untitled* (Kunstmuseum Basel) aktiviert seinen dunklen Grund, ohne bereits das Twombly damals noch unbekannte, mediterrane Bildklima zu schaffen, das erst nach seiner definitiven Ansiedlung in Italien im Jahre 1957 entstanden war (Abb. 1). Eine ockerfarbene Konfiguration steigt aus einer Schwärze auf, die sich da und dort aufzuhellen beginnt, sich zur Seite verschiebt, als wäre sie von einer unsichtbaren, einer dunklen Kraft erfasst worden. Präsentiert uns dieses Gemälde ein Zeichen? Wenn ja: welcher Art, wofür oder wovon? Eine Geste? Eine Form, die nicht aufhört, sich aus den Gewalten der Formlosigkeiten zu befreien? Jedenfalls begegnen wir einem Grund, der sich einmischt, sich zum Ausdruck bringt.



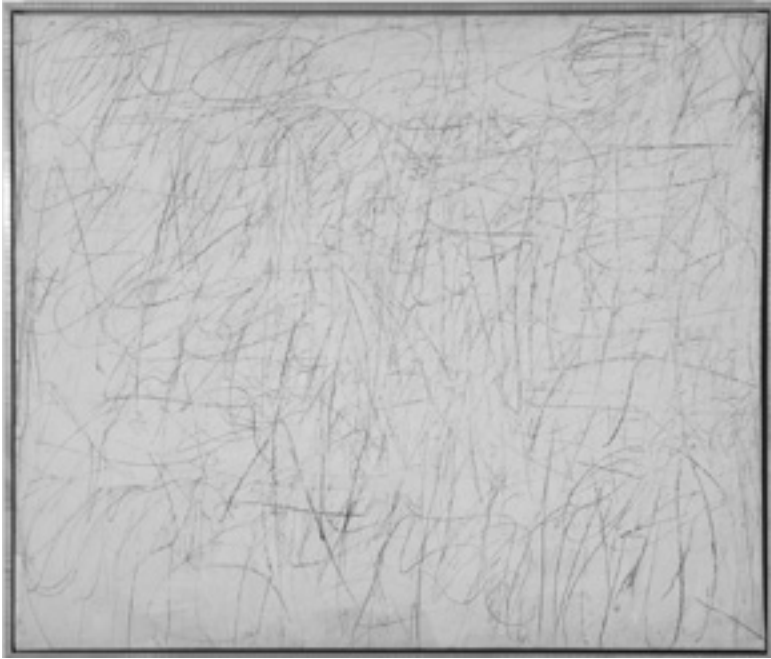
1 Cy Twombly: *Untitled*, 1954, Öl auf Leinwand, 73,8 × 91 cm, Kunstmuseum Basel





2 Cy Twombly: *Criticism*, 1955, Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift, Pastell auf Leinwand, 127 × 147 cm, Alessandro Twombly Collection

Eine Gruppe 1955 gleichfalls in New York entstandener Gemälde, darunter *Criticism* (Abb. 2) bzw. *The Geeks* (Abb. 3) schlägt einen anderen Ton an. Zum ersten Mal begegnen wir den für Cy Twombly charakteristisch gewordenen Lichtgründen, die er in jenem Jahr noch einsetzt, um ein Dickicht aus linearen Graphismen entstehen zu lassen, das nicht einfach existiert, sondern vor unseren Augen erscheint und im gleichen Zuge zerfällt bzw. ins Licht zurücksinkt. Eine *temporale Ambivalenz* kommt ins Spiel, mit der Cy Twombly dann dauerhaft gearbeitet hat und die ein zentrales Charakteristikum seines Konzeptes geworden ist. Der Grund dieser Bilder ist mithin keine plane, in sich fest gefügte Basis, sondern ein Gefüge aus Kräften, das sich zu artikulieren vermag. Twombly versteht ihn als einen *Ort der Verwandlung*, in einem ganz elementaren Sinn. Denn hier entsteht aus materiellen Spuren (deren Eigenarten uns noch beschäftigen werden) ein Spielraum der Bedeutsamkeit, mit dem wir die Erfahrung von Lebendigkeit verbinden, der jene Allusionen, Affekte oder Assoziationen anregt, von denen die Rede war. Kurzum – was man die Erfahrungswelt dieser Kunst nennen kann.



**3** Cy Twombly: *The Geeks*, 1955, Wandfarbe auf Ölbasis, Farbstift, Bleistift, Pastell auf Leinwand, 108 × 127 cm, Courtesy Thomas Ammann Fine Art AG, Zürich

Nach 1957 sättigt sich diese Erfahrungswelt dann nach und nach mit Elementen der *Méditerranée*. Twombly signalisiert sie in Bildtiteln, aber mehr und mehr auch mittels innerbildlicher Zeichen, zum Beispiel in *Narcissus* (vgl. S. 382, Abb. 2 sowie S. 384, Abb. 3), in *Leda and the Swan* (Abb. 4) oder *Herodiade* (Abb. 5) – alle 1960 entstanden, ein Jahr später gefolgt von *The First Part* und *The Second Part of the Return from Parnassus* oder *Empire of Flora* etc. Wobei eine Diskrepanz zwischen der Höhe der oft mythologischen Bedeutungen und der niedrigen, körperbezogenen, graffitiähnlichen Darstellungsweise wirksam wird. Die temporale Ambivalenz verstärkt sich, wozu nicht zuletzt partielle Übermalungen mittels weißer Farbflecken beitragen, die bereits Dargestelltes auslöschten oder in den Grund zurückdrängen. Twombly erweist sich als ein zwiespältiger Meister, der die Luzidität einer intensiven, mitunter glanzvollen Sichtbarkeit stets ‚grundiert‘, einer malerischen Osmose aussetzt, die mit den anonymen Kräften des Verschwindens oder Vergessens kommuniziert.



4 Cy Twombly: *Leda and the Swan*, 1960, Farbstift, Wachscreide, Öl auf Leinwand, 191,3 × 200,6 cm, Sammlung Onnasch

Twomblys Neuentdeckung des Grundes gehört in einen ganz bestimmten Zusammenhang der Moderne, den wir hier nur andeuten können.<sup>7</sup> Am besten, indem wir auf ein programmatisches Werk von Stéphane Mallarmé verweisen, das sich als höchst einflussreich und stimulierend erwiesen hat. In seiner Dichtung *Le coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1899) geht es nicht nur um Poesie, sondern im gleichen Zuge auch um ihre schriftliche Form, d. h. um die Bedingungen ihres visuellen Erscheinens, technisch gesprochen: um ihr ‚Druckbild‘ (vgl. S. 40, Abb. 3).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Vgl. dazu auch Gottfried Boehm / Matteo Burioni (Hrsg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*. München 2012 und die darin enthaltenen Diskussionen.

<sup>8</sup> Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes*, hrsg. von Henri Mondor und Georges Jean-Aubry (Bibliothèque de la Pléiade, 65). Paris 1945: *Un coup de dés*, 457–477 und die Kommentare ebd., 1581 f. – Paul Valéry war offenbar



5 Cy Twombly: *Herodiade*, 1960, Öl, Bleistift, Wachskreide, Wandfarbe auf Ölbasis auf Leinwand, 200 × 282 cm, Collection Franchetti, Rom

Mallarmé attackiert die lineare Zeilenordnung des Textes, die der Sukzession des Lesens scheinbar zwangsläufig zugrunde liegt, indem er sie partiell durchbricht: vor allem mittels unerwarteter Zwischenräume und der Verwendung unterschiedlicher Typographien. Das hat Folgen auf verschiedenen Ebenen: auf der materiellen kommt es zu einer Aktivierung der visuellen Leere des Grundes, die vor allem neuartige Zwischenräume ausbildet (zwischen den Worten, aber auch zwischen den Zeilen), zu einem sichtbaren Rhythmus führt, der semantische Folgen nach sich zieht. Der Leser vermag aus der Zeilenordnung auszubrechen, die Seite unter spezifisch ikonischen Bedingungen zu lesen. Das führt zu Sinnverschiebungen typographisch besonders markierter Worte, quer über die Seite hin und jenseits der Folgeordnung der Sukzession.

Zweifellos war Mallarmés Idee, poetischen Sinn durch die Aktivierung des visuellen Grundes der Schrift zu transformieren, gleichermassen experimentell wie folgenreich. Sie traf im Übrigen aber eine Ader, die sich innerhalb der produktiven Krise des Bildes in der Moderne als besonders

---

der Erste, der diese Dichtung gehört und gesehen hat (ebd., 1582). – Vergleiche dazu auch den Beitrag von Adriana Bontea in diesem Band.

wirksam und fruchtbar erwiesen hat. Es gibt seit den Impressionisten und Cézanne, seit dem analytischen Kubismus und der vielstimmigen Erfindung des abstrakten Bildes unter anderem durch Kandinsky, Malewitsch und Mondrian, nicht zu reden von Konzepten wie Monochromie, wiederholte und ganz verschiedene Versuche, Bilder über das *Totum des Grundes* und dessen Artikulationskraft mit einer ganz neuen Mächtigkeit und bis dahin unbekanntem Erfahrungsformen auszustatten.

In diesem Kontext lässt sich der historische und sachliche Ort Twomblys situieren. Und man versteht die damit verbundenen Prozesse noch besser, wenn man einen kurzen Seitenblick auf John Cage riskiert, dessen Arbeit ohne Mallarmé kaum denkbar gewesen wäre. Im Übrigen war er an jenem Black Mountain College tätig, an dem sich auch Cy Twombly 1952 aufgehalten hat – so wenig wir hier die Frage möglicher ‚Einflüsse‘ diskutieren wollen. Wir sprechen von *Silence*, einem Werk, das deswegen interessiert, weil es seinerseits den *visuellen Raum* der Schrift wie einen *Klangraum* behandelt, der in diesem Falle nicht gemalt wurde, sondern sich mittels musikalischer Kompositionsprinzipien artikuliert.<sup>9</sup> *Silence*, 1949 entstanden und 1959 gedruckt, liegt die literarische Form eines Vortrages zugrunde, allerdings eines „Vortrages über nichts“. Die Worte werden nach einer strikten Taktordnung in vier Kolonnen organisiert, jeweils in zwölf Zeilen, die wiederum in 48 Takteinheiten unterteilt sind. Dies hat Folgen für den visuellen Grund und über ihn auf dessen Wirksamkeit, aber auch auf den vorgetragenen, hörbaren Text und seinen Klang. Was man hört, ist auf Stille ‚gegründet‘ oder wie es auf der ersten Seite von *Silence* heißt:

Aber  
 Nun / gibt es Stille / und die  
 Wörter / erzeugen sie / helfen mit / diese  
 Stille zu erzeugen  
 Ich habe nichts zu sagen  
 und ich sage es / ich habe nichts zu sagen und das ist  
 Poesie / wie ich sie brauche.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> John Cage: *Silence*. Vortrag über nichts. Vortrag über etwas. 45' für einen Sprecher, hrsg. von Helmut Heißenbüttel, aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl. Neuwied/Berlin 1969 (1961): *Silence*, 5.

<sup>10</sup> Ebd.; das zitierte Stück des ersten Vortrags schließt mit dieser Sequenz: „Dieses Stück Zeit / ist gegliedert  
 Wir brauchen nicht diese / Stille zu fürchten, –“

## KÖRPER UND GESTE

Über konzeptuelle Grundlagen Cy Twomblys kann man sich kaum verständigen, ohne über die Geste, genauer gesagt: über den Körper als den eigentlichen Akteur dieser Malerei zu sprechen. Seit Roland Barthes war davon immer wieder die Rede und Cy Twombly hat selbst sparsame Bemerkungen in dieser Richtung gemacht, die uns auf die Instanz der Malerei zurückverweisen.<sup>11</sup> Aber was meint hier: ‚Körper‘? Handelt es sich nicht um eine triviale Behauptung, schließlich war Malerei zu allen Zeiten eine Sache von Hand, Auge und Kopf, um die drei ausgezeichneten körperlichen Koordinaten in Erinnerung zu rufen. Was aber verändert sich mit Cy Twombly? Formelhaft gesprochen: über seine handelnde bzw. poetische Rolle hinaus gewinnt der Körper eine ‚fundierende‘ Bedeutung (lat. *fundus* = Grund).

Sie wird an der Faktur der Zeichen fassbar, nicht wenn man auf Grade der Abweichung achtet (von welcher Norm?). Auch nicht, wenn man die ‚offene‘ Form der vom Künstler gesetzten Spuren anschaut, oder sie als Darstellungen von etwas bzw. Anspielungen auf etwas nachzuebuchstabieren versucht. Für Cy Twombly entscheidend ist nämlich etwas anderes: seine Zeichen verfügen über einen Duktus oder visuellen Tonus, in dem eine überschießende körperliche Energie wirksam wird. Sie prägt sich unterschiedlich ein, besonders eindrücklich in jenen Arbeiten des Künstlers, die auf die Ordnung der Schrift und des Schreibens Bezug nehmen, wie zum Beispiel die 24 *Poems to the Sea* (1959, Sperlonga), die etwa 60 Blätter der *Delian Ode* (von 1961, Mykonos), *Virgil I-IV* (1973), *Adonais* (1975, Abb. 6) oder *Apollo and the Artist* (1975, Abb. 7), allesamt Papierarbeiten, wie die große und organisierte Folge aus 38 Blättern, mit dem Titel *Letter of Resignation* (1967), in Mischtechnik, mit Kreide, Bleistift und Anstrichfarbe hergestellt.<sup>12</sup> Über die Resignation, von der da die Rede ist, geben die Inhalte der Briefe keinerlei Auskunft, denn zu ihnen dringt kein herkömmliches Lesen vor. Doch erfahren wir sehr wohl, dass Resignation mit einem Erlahmen von Kräften zu tun hat, über das freilich „Briefe“ verfasst werden: geschrieben, gezeichnet und gemalt.

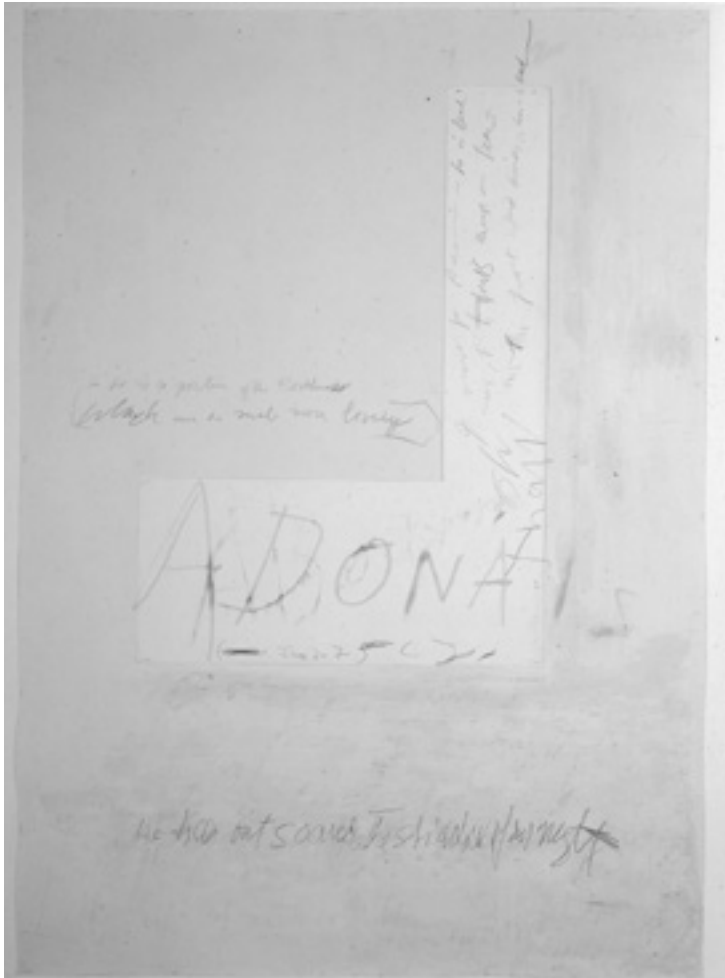
---

sondern, so beginnt die nächste 12-Zeilen-Einheit:

„wir können sie lieben.“

<sup>11</sup> Barthes 1983, 25 f. u. ö.

<sup>12</sup> HB Letter.



6 Cy Twombly: *Adonais*, 1975, Öl, Wachskreide, Bleistift, Collage, 166 × 119 cm, Collection Cy Twombly Foundation

Twombly nimmt in dieser Arbeit das Formular der Textseite, der Zeilenordnung und der Handschrift auf (vgl. zum Beispiel Nr. XXXVII, Abb. 8d), um sie sogleich zu unterminieren. Zum Beispiel durch die Unlesbarkeit eines handschriftlichen Duktus, seine Verschiebung ins Grafische (Nr. XXV, Abb. 8b), die Umformung der Wortfolge in sich wiederholende, kreisförmige Linienschwünge (Nr. XXVI, Abb. 8c; Nr. XX-XII), die er kolonnenförmig anordnet und denen er Zahlen voranstellt. In einem Fall (Nr. V, Abb. 8a) ist Geschriebenes unter einer dichten Decke



7 Cy Twombly: *Apollo and the Artist*, 1975, Öl, Wachskreide, Collage, Bleistift, 142 × 128 cm, Alessandro Twombly Collection

weißer Farbe verschwunden, soweit ausgelöscht, dass nur eine am unteren Rande hervorschauende Skriptur noch darauf zurückverweist.

Mit dem Körper und seiner Geste entleert sich der Bedeutungsgehalt der einzelnen Zeichen zugunsten ihrer energetischen Auf- bzw. Entladung. Der Körper des Künstlers bleibt hinsichtlich seines Aussehens völlig unsichtbar, um eine – auch indirekte – Portraitureung geht es nicht. Dauerhaften Ausdruck findet vielmehr, was Körper vielleicht am meisten auszeichnet, nämlich die Art ihrer Lebendigkeit. Sie sind unter allen Vorkommnissen in der Welt, wie Maurice Merleau-Ponty ausgeführt hat, dadurch ausgezeichnet, dass sie *zugleich* sich selbst und die Dinge berühren können, eine elementare Form der Partizipation, mit einem grossen Register, das vom Animalischen und Exkrementellen über





**8a-d** Cy Twombly: *Letter of Resignation*, Nr. V, XXV, XXVI, XXXVII, 1967, diverse Medien (Bleistift, Wandfarbe, Kreide auf Papier), 25 × 24,9 / 24,9 × 24,9 / 24,8 × 24,8 / 25,1 × 25,3 cm, Privatsammlung Deutschland

das Begehren, die Fantasie, bis ins Reich der Kognition, des Mythologischen und des Geistes reicht. Der Körperausdruck ist mithin keineswegs blind oder unmittelbar. Er ist mit einer eigentümlichen, somatischen Differenz ausgestattet, vermag sich zu artikulieren, d. h. das, worum es geht, zu überblicken und gleichzeitig zu gliedern. Die körperliche Geste bedient sich gängiger Formulare des Ausdrucks wie Buchstabe, Schrift, Zahl, Figur, Schema und so fort, um sie mit einem wirkungsvollen Tonus auszustatten, in dem es nicht um ‚Bedeutung‘ im herkömmlichen Sinne geht. Vielmehr spricht Körper zu Körper: der des Künstlers, der sich im Resonanzraum des Bildes manifestiert, wendet sich an den des Betrachters, der mit seiner leiblichen Existenz und ihren Registern daran Anteil gewinnt.

Dieses Konzept hat Folgen für unser Verständnis von ‚Darstellung‘ oder methodischen Fragen. Wenn das Bild und sein Titel nicht länger auf Gehalte verweisen, die jenseits des Bildes identifizierbar und zugänglich sind, dann ist das alte Modell, das stabile Analogien zwischen dem Bild und der Welt der Referenzen voraussetzt, ausser Kraft gesetzt. Wie schon gesagt: was wir erfahren, lässt sich via Ikonographien nicht rekonstruieren. Es geht auch nicht um die weiten Gewänder ästhetischer Vieldeutigkeit, unter denen sich ein fester und habbarer Bedeutungskern verbirgt, der sich dem erschließt, der hartnäckig genug danach sucht. Etwas anderes kommt stattdessen zum Zug. Von Klang, Rhythmus oder Resonanz hatten wir gesprochen, sie basieren, wie wir jetzt genauer erkennen können, auf der Enervierung oder Erregbarkeit des Körpers, so flüchtig, namenlos oder nie gesagt auch sein mag, was sich auf diesem Wege an kulturellen Chiffren oder Zeichen, in der gesättigten, mediterranen Welt dieser Bilder zeigt.

#### DIE WEISSE UNSCHULD

Im Jahre 1961 ist ein Text Cy Twomblys in deutscher Übersetzung erschienen, der zu den raren literarischen Bekundungen seiner Gedankenarbeit zählt. Sein Titel lautet: *Malerei bestimmt das Gebilde*. Wir ziehen ihn heran, weil er interessante Aspekte beleuchtet und vielleicht auch imstande ist, die vorgetragene Analyse zu stützen. Der Text beginnt damit, den an dieser Stelle überraschenden Begriff der „Unschuld“ zu erhellen. Die ersten drei Abschnitte haben den folgenden Wortlaut:

Wenn es eine wirkliche Unschuld gibt, so vielleicht im *Zwiespalt der Eindrücke* (als vielgestaltiger Unruhe, die von Begierde und Furcht getrieben wird).

*Unschuld* ist weiß; sie kann der klassische Zustand des Intellektuellen sein oder ein neoromantischer Erinnerungsbereich, oder die *symbolische weiße Unschuld eines Mallarmé*.

Was nun Unschuld bedeutet und enthält, lässt sich nicht exakt untersuchen. Aber sie ist *die Landschaft meiner Handlungen* und sie muß mehr bedeuten, als bloße Auswahl.<sup>13</sup>

---

13 Twombly 1961, 62 (Hervorh. d. Verf.).

Wovon ist hier die Rede? Einen ersten weiterführenden Hinweis gibt der Autor selbst, wenn er von der symbolischen, weißen Unschuld Mallarmés spricht. Wir wissen aus unserer Analyse, dass es dabei um die Kraft eines Lichtgrundes geht, stark genug, um die poetischen Zeichen und Metaphern zu verschieben und zu beeinflussen. Wir hatten sie als eine ihm innewohnende Differenz bezeichnet, und Cy Twombly markiert sie auf seine Weise, wenn er von „Unruhe“ redet (von „Begierde und Furcht getrieben“) und von einem „Zwiespalt“, einem „Zwiespalt der Eindrücke“. Im dritten Abschnitt beschreibt er die Unschuld ihrerseits als die „Landschaft meiner Handlungen“, in unserer Sprache: als einen Ort der Verwandlung. Aber warum trägt die Beschreibung der Sphäre seines malerischen Tuns überhaupt den Namen „Unschuld“? Man tut gut daran, ihm nicht ‚Schuld‘ entgegenzustellen. Um diese Alternative geht es nicht, sondern um die Beschreibung eines Zustandes der Indifferenz, der sich noch nicht für etwas entschieden hat, sich noch für alles entscheiden kann, eine Szenerie des künftigen Anfangs also, der deshalb auch durch die Farbe Weiß beschrieben werden kann, jenes koloristische Noch-Nicht, das sich dann in allem, was das Malen als Handlung bewirkt, in seinen Möglichkeiten entfaltet. „Das Malen bestimmt das Gebilde“ heisst es drei Abschnitte später im genannten Text: „deshalb erklärt es weitgehendst die Idee oder den Gefühlsinhalt eines Bildes.“<sup>14</sup> Die Unschuld ist eben jene charakteristische Potentialität des Noch-Nicht, ein Zustand des Zwiespalts, insofern sich hier Eindrücke übertragen, deren Ausdrucksform Twombly in einer bildnerischen Struktur gefunden hat, die man als Palimpsest beschreiben kann. Wir meinen die Überlagerung von Schichten, die Löschungen älterer Bedeutungen, ihr Überschriebenwerden durch neuere Zeichen und so weiter. Das Verborgene behält mithin eine untergründige Gegenwart, erfüllt das Gemälde mit Unruhe, mit Begierden und Antrieben. Man kann diesen Befund aber auch mit Worten wie: Sediment, Latenz oder Kumulation beschreiben, die allesamt Potentialitäten meinen, die sich nicht oder nicht vollends differenziert haben.

Twombly aktiviert sich und den Betrachter mittels eines „Zwiespaltes der Eindrücke“, eines fließenden, oszillierenden Ineinander. In ihm herrscht eine Unruhe, die die Einbildungskraft stimuliert und ihre Bereitschaft umherzuschweifen, auf Nahes oder Entlegenes anzuspieren – und sie setzt das Vermögen der Erinnerung in Gang. Wir haben bereits diskutiert, in welchem Umfange das Erinnern bei Twombly sich stets aus

---

14 Ebd., 62.

einem Zwiespalt speist: zwischen Erscheinen und Versinken, zwischen Sich-Zeigen und Verschwinden, zwischen der Vitalität einer Bildgeste und ihrem Verblässen. Es ist ein temporaler Zwiespalt, der in dieser Malerei ‚von Grund auf‘ angelegt ist. Diesen zehrenden Hintergrund des Entzugs oder Vergessens repräsentieren Twomblys weiße Bildgründe: sie löschen aus und bewahren zugleich. Übrigens hat er die Polarität dieser Ordnung immer wieder auch invertiert, hat mit Dunkelgründen eingesetzt, zum Beispiel in den an Wandtafeln erinnernden Gemälden, in denen sich eine kreisende Gebärde in einem originären Körperbezug wiederholt, sich rhythmisch übermittelt (Taf. 2a). Vor dem unbestimmten Kontinuum des Bildes werden die einzelnen Zeichen per Kontrast sichtbar. Es ist dieser Kontrast, der manches festzuhalten, anderes zurückzuholen erlaubt, um damit den Prozess des Erinnerns zu strukturieren. Würden wir nicht so viel vergessen können, wir wären die Gefangenen einer erstarrten Präsenz, Sklaven dessen, was einmal war. Die mythologische Rede von Lethe als einem Strom findet sich auch in Werken Cy Twomblys wieder, zum Beispiel den ‚Bolsena-Bildern‘, die durch eine fließende Diagonale gekennzeichnet sind (Taf. 2b).<sup>15</sup> Sie manifestiert sich vom Untergrund des Sichtbaren her, der in allen diesen Werken dominiert. Lethe, das ist aber auch der visuelle Grat zwischen Erscheinen und Verschwinden, der Saum eines *Zwiespalts*, an dem Sichtbarkeit aufscheint. Aber auch das Erinnern einsetzt.

Bereits an anderer Stelle und vor geraumer Zeit haben wir das Konzept eines erinnernden Sehens an Cy Twombly zu explizieren unternommen.<sup>16</sup> Sein Ausgangspunkt ist eine signifikante Spannung zwischen der Kapazität von Subjekten und objektiven Ereignissen in der Welt, an denen viele teilhaben. Oft holt Erinnern mühsam Verlorenes zurück. Manchmal bleibt es Stückwerk. Vieles diffundiert völlig oder verbirgt sich hinter der vagen Empfindung, dass da doch etwas gewesen sein muss, dessen Konturen verschwimmen. Einiges aber gewinnt in und durch die Erinnerung eine grosse Intensität, Lebendigkeit und Strahlkraft, wird unvergesslich. Aus literarischen Werken des 20. Jahrhunderts, aus Prousts *Recherche*, aus Joyces *Ulysses*, Pounds *Pisaner Cantos* oder Manns *Josefs-Roman* sind uns im Übrigen höchst unterschiedliche Rückgriffe auf das Erinnern als ein Verfahren der Darstellung geläufig. Ihnen lässt sich Cy

---

**15** Deutlich erkennbar im Bolsena-Gemälde im Basler Kunstmuseum (Depositum der Emanuel Hoffmann-Stiftung; HB III 93). Vgl. auch New York 1989.

**16** Boehm 1987. Englische Übersetzung bei Del Roscio 2000, 180–190, und, auf einer allgemeinen Ebene diskutiert: Boehm 1985.

Twomblys Arbeit zuordnen. Wobei stets ein persönliches Erinnern mit dem kollektiven Gedächtnisraum einer Zeit oder Kultur korrespondiert. So basieren die Anrufungen Cy Twomblys, seine Litanei der kulturell gesättigten Namen und Gehalte – von der eingangs die Rede war – auf seinen individuellen Zugängen und messen sich doch und zugleich an den Erfahrungen vieler und an der Anonymität der Tradition. Wenn Twombly Apollo, Pan, Orpheus, Narcissus, Mars etc. aufruft, dann kehren sie durch jene Verwandlungen hindurch zurück, die er mittels seines körperlichen Agierens bewirkt hat. „Beim Malen ist eine solche Handlung das Gestalten eines Gebildes, die drängende Aktion des Entstehens, der mittelbare oder unmittelbare Druck, der im akuten Gestaltungsakt zum Climax führt.“<sup>17</sup> Ein ikonisches Parallelogramm der Kräfte macht das Sichtbare und seinen Sinn sinnlich erfahrbar. „Heute“ – bemerkt Twombly weiter – „ist jede Linie die gegenwärtige Erfahrung ihrer eigenen, ihr innewohnenden Geschichte. Sie erklärt nichts, sie ist das Ergebnis ihrer eigenen *Verkörperung*.“<sup>18</sup> Die einer Darstellung „innewohnende Geschichte“ erscheint zum Beispiel mythologisch aufgeladen, aus dem Reservoir einer stets dämmrigen Erinnerung geholt, um dank ihrer dynamischen Qualitäten im körperlichen Bewusstsein eines nachdenklichen Subjekts vom Blut der Gegenwart zu trinken.

---

#### ABBILDUNGSNACHWEISE

Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom.  
**1, 4** HB I 42, 135.  
**2-3, 5-7** © Archives Nicola Del Roscio.  
**8a-d** HB Letter, o. S., Nr. V, XXV, XXVI, XXXVII.

#### TAFELN

**2a** © Archiv der Sammlung Speck.  
**2b** © Lothar Schirmer.

---

**17** Twombly 1961, 62.  
**18** Ebd. (Hervorh. d. Verf.).

---

STEFFEN SIEGEL

## ENTFERNUNG DER ABSTRAKTION

### Cy Twomblys fotografischer Gestus

I

Ein junger Mann sitzt in freier Natur vor einer Staffelei (Abb. 1). Beinahe noch liegt der Pinsel auf der Leinwand. Im Moment aber scheint der Maler die Arbeit am Bild unterbrochen zu haben, um sich der Vorlage seines Motivs zu vergewissern. Eine Landschaftsdarstellung wird es wohl sein, an der er da sitzt. Näheres jedoch geht in der Unschärfe der Aufnahme verloren. Auch das Alter des Mannes lässt sich nur schwer schätzen. Bestenfalls ist er in seinen frühen Zwanzigern, vermutlich aber eher jünger. Seine Kleidung jedenfalls ist zeitlos, allenfalls verrät sie eine gewisse verhaltene Eleganz. Konzentriert hat der Maler seinen Blick auf einen Punkt außerhalb des Bildraums geheftet. Und gerade hier, in seinen dunklen Augen, liegt jene Konzentration, von der seine sonst kaum angespannte Körperhaltung wenig zu erkennen gibt. Betrachtet man diese Fotografie als ein Ganzes, so fällt auf, wie sorgfältig das Bild komponiert ist. Nichts ist hier überflüssig. Jedes Detail dieser Aufnahme ist präzise in die Form des ovalen Hochformats gerückt. In der mittleren Partie sind Staffelei und Maler die beiden gleichberechtigten Akteure der Szene. Im oberen und im unteren Zwickel des Ovals aber verflüchtigt sich die Aufnahme zusehends in unscharfer Helligkeit. Sonnenschirm und Rasenstück bestehen hier aus kaum mehr als lichten Flecken – als solle das Bild an diesen Stellen ganz allmählich verdämmern.

Bemerkenswert an dieser Fotografie ist die Könnerschaft, mit der hier das Spiel aus Licht und Schatten zu einem Bild verdichtet wird. Im altmeisterlichen Sepia flackert der Hintergrund wie eine leicht bewegte Wasseroberfläche voller Lichtreflexe. Im deutlichen Kontrast hierzu tritt das Gesicht des Malers unter der Krempe seines Hutes hervor. Der forschende



1 Cy Twombly: *Cy Twombly with painting box + umbrella of Charles Woodburry*, Oquonquit, MN, 1944, Dryprint auf Karton, 43,1 × 27,9 cm

Blick des Künstlers gibt sich auf diese Weise als eigentlicher Mittelpunkt der Aufnahme zu erkennen. Fotografie, wörtlich verstanden, ist eine Malerei mit Licht. Gerade hieran kann das kleine Rollenportrait eines Malers an seiner Leinwand erinnern. Dabei ist die Szene selbst gewiss kaum mehr als konventionell. Bereits ein kurzer Seitenblick auf die zahllosen Selbstporträts der französischen Impressionisten wird hieran erinnern. Und gerade aus dieser Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts scheint die Aufnahme ja auch zu stammen. Womöglich handelt es sich um ein leicht verspätetes Exempel jener Kalotypien, die als eines der frühesten fotografischen Verfahren auf die Anfänge dieses Mediums zurückweisen?

Tatsächlich aber verhält es sich ganz anders: Entstanden ist dieses Bild im Jahr 1944 in Oquonquit. Es zeigt Cy Twombly aus Lexington (Virginia), zu diesem Zeitpunkt gerade einmal sechzehn Jahre alt, ganz am Beginn – oder streng genommen noch vor Beginn – seiner bemerkenswerten künstlerischen Karriere. Unterdessen hat diese die Höhe einer Wertschätzung erreicht, auf der es möglich geworden ist, seinen Namen neben jene von William Turner und Claude Monet in eine Reihe zu stellen.<sup>1</sup> Blickt man auf dieses frühe, Bild gewordene Zeugnis von Twomblys künstlerischer Tätigkeit, so erscheint eine solche Gegenüberstellung sogar wenig überraschend. Der sechzehnjährige Amerikaner nimmt vor seiner Kamera in einer Weise Platz, die nichts an altmeisterlicher Haltung vermissen lässt. Ganz scheint es, als wolle hier jemand einen klassischen Künstlergestus erproben. Und dies vielleicht sogar, wie Hubertus von Amelunxen vermutete, als ein ironisches Spiel mit längst überkommenen „photographische[n] Atavismen“<sup>2</sup>? Doch sind solche Beobachtungen aus nachträglicher Betrachtung gewonnen. Und kaum kommen sie ohne ein Wissen um jene spezifischen Formen aus, mit denen Twombly sein malerisches Œuvre ausgestattet hat. Denn so sehr dieses Werk, seinem Gegenstand nach, eine fortgesetzte Auseinandersetzung mit klassischen Themen der Kulturgeschichte ist, ebenso sehr entfernt es sich, seinen Formen und Stilen nach, vom malerischen Duktus der Alten Meister.

Wenn daher Roland Barthes, dreieinhalb Jahrzehnte nach Entstehung der Aufnahme des jungen Malers an seiner Leinwand, zur Eröffnung seines Essays *Non multa sed multum* scheinbar einfache, sich beinahe naiv gebende Fragen formulierte, so schwingt hierin zugleich die Erfahrung jener Differenz mit, die sich zwischen der 1944 ins Bild getretenen Pose und dem späteren malerischen Werk öffnet: „Wer ist das, Cy Twombly [...]? Was macht er? Wie benennen, was er macht?“<sup>3</sup> Weit über Barthes hinaus haben inzwischen zahlreiche Interpretinnen und Interpreten auf solche Fragen Antworten zu geben versucht.<sup>4</sup> Und gewiss macht es die Vielfalt der Ansätze unmöglich, diese auf eine gemeinsame Perspektive zu verpflichten. Immerhin aber findet sich bei ihnen allen ein übergreifendes Interesse an dem von Twombly fortgesetzt neu ausgedeuteten Verhältnis von Linie und Fläche, von Graphem und Farbe. Keines seiner Bilder scheint die Präsenz des Zeichners wie des Malers vor der Leinwand

---

1 Stuttgart 2011.

2 Amelunxen 2011, 11.

3 Barthes 1983, 7.

4 Für einen ersten Überblick siehe Del Roscio 2002.



leugnen zu wollen. Im Gegenteil: Wie undeutlich, verschwommen und entfernt auch immer, der Körper des Künstlers ist allen diesen Bildern als Bedingung einer manifest gewordenen Äußerung vorausgesetzt.

Barthes sprach mit Blick auf Twomblys Bilder von einem „Gewirr“, einem „Geschmier“ und einer „Schlamperei“.<sup>5</sup> Es war der kanadische Fotograf Jeff Wall, der solche Beobachtungen begrifflicher pointierte. Luzide formulierte er: „Twombly wollte wohl, dass in seiner Kunst absolut nichts Mechanisches vorkommt.“<sup>6</sup> So vielfältig die Themen und so unterschiedlich die formalen Lösungen im Einzelnen auch beschaffen sein mögen, eine ästhetische Prämisse ist allen Bildern gleich: Twomblys Gemälde und Zeichnungen sind Negationen technischer Bildlichkeit. Und neuerlich war es Wall, der in seiner Erörterung von Twomblys künstlerischem Werk nicht zu Unrecht darauf aufmerksam machte, dass sich wohl gerade dieser antiquiert erscheinenden Einseitigkeit sowohl die große Zustimmung als auch die entschiedene Ablehnung verdanken, die dieses Œuvre seit Längerem erfahren hat und noch immer erfährt. Irritierend an Walls Beobachtungen ist aber ein blinder Fleck. Denn so zutreffend seine Akzentuierung einer von allem Mechanischen befreiten Bildlichkeit ist, an einem entscheidenden Teil von Twomblys Werk geht sie vorbei: an seinen Fotografien.

## II

Als im Jahr 1993 in der New Yorker Galerie von Matthew Marks zum ersten Mal die Fotografien von Cy Twombly ausgestellt wurden, mag dies für die Kenner seines Œuvres keine geringe Überraschung gewesen sein.<sup>7</sup> Zur Hälfte ironisch, zur anderen Hälfte aber eben doch konsterniert fragte etwa Laszlo Glozer: „Darf er das?“<sup>8</sup> Ob nun erlaubt oder nicht, tatsächlich kann eine solche Erweiterung von Twomblys künstlerischem Spektrum überraschen. Wird doch mit der Wahl der Fotografie als einem bildnerischem Medium das bei ihm sonst so augenfällige Kriterium direkter,

<sup>5</sup> Barthes 1983, 9.

<sup>6</sup> Jeff Wall: Beobachtungen, ausgehend von einem Gespräch in Rom mit Achim Hochdörfer. In: Wien 2009, 132.

<sup>7</sup> Siehe den frühesten entsprechenden Katalog: CT Ph 1993. Für eine systematische Zusammenschau der verschiedenen graphischen Werkgruppen siehe vor allem Altenburg 2009 und Schloss Gottorf 2011.

<sup>8</sup> Glozer 2008, 253.

unmittelbarer Einschreibung eines an die Künstlerhand gebundenen Duktus problematisch. Nur schwer jedenfalls lässt sich imaginieren, in welcher Weise sich jener „linkische“ Duktus, den Barthes als wesentliches Merkmal von Twomblys Stil gekennzeichnet hatte,<sup>9</sup> unter den Bedingungen technischer Bildlichkeit entfalten soll. Jene Hand, die bereits im Selbstporträt von 1944 das Zentrum der Aufnahme besetzt, wird im Prozess des Fotografierens kaum mehr als eine gleichberechtigte Akteurin unter vielen anderen sein können.

Der Geste des Malers und Zeichners, die Twombly in diesem frühen Bildnis wie auf einer Bühne probeweise zur Aufführung bringt und die in den darauf folgenden Jahrzehnten der Entstehung seines Werkes vorausgesetzt ist, tritt die Geste des Fotografen zur Seite. Es ist, hieran hat Vilém Flusser mit Nachdruck erinnert, eine Geste ganz eigener Gesetzlichkeit, die die Freiheit bildlicher Darstellung als eine durch apparative Ordnungen „programmierte Freiheit“<sup>10</sup> erfahrbar werden lässt. „Die Praxis des Fotografen ist an ein Programm gebunden. Der Fotograf kann nur innerhalb des Apparatprogramms handeln, selbst wenn er glaubt, gegen dieses Programm zu handeln.“<sup>11</sup> Zwischen Künstler und Bild tritt eine Apparatur und treten physikalische wie chemische Bedingungen, die in den Prozess der Bild-Entstehung ihre je eigenen Logiken eintragen. Eine fotografische Aufnahme anzufertigen, heißt daher stets, ob nun gewollt oder nicht, sich in einer gewissen Distanz zum Material des Bildes zu befinden. Für einen Künstler indes, für den, wie Barthes treffend beobachtete, die Auseinandersetzung mit seinem Material – „das bißchen Kreide, dies karierte Papier, dieses Stückchen Rosa, dieser braune Fleck da“<sup>12</sup> – entscheidendes ästhetisches Prinzip ist, bedeutet eine solche Entfernung vom Bild eine Herausforderung ganz eigener Art.

Anhand des fotografischen Prozesses wird es möglich, Nähe und Distanz zum Bild neu zu denken. Und der fotografische Prozess macht es erforderlich, den Zusammenhang von freiem Spiel und regelhafter Ordnung in der Produktion eines Bildes auf ganz eigene Weise einzurichten. Gerade deshalb, so meine These, hat der Maler und Zeichner Cy Twombly fotografiert. Tatsächlich nehmen alle seine Fotografien, dies hatte bereits Laszlo Glozer zurecht unterstrichen, mehr als den Rang

---

9 Barthes 1983, 15–17.

10 Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie. Berlin 1983, 33.

11 Ebd., 36.

12 Barthes 1983, 66–67.

einer „häuslichen Nebenbeschäftigung“<sup>13</sup> ein. Gegenüber den zahlreichen Gemälden und Zeichnungen sind sie eine alternative Möglichkeit, eine Position innerhalb jener ästhetischen Matrix zu beziehen, die Barthes mit Hilfe der Opposition von „game“ und „play“ eröffnet und die er mit Blick auf Twomblys bildnerischen Gestus um das prozessuale „playing“ erweitert hatte.<sup>14</sup> Hierbei ist wesentlich, dass Twombly mit der fotografischen Aufnahme nicht allein das Repertoire seiner künstlerischen Gesten um Bildtechniken erweiterte, die auf einer apparativen Ordnung beruhen. Berührt hiervon sind darüber hinaus die Voraussetzungen, die Regeln von Twomblys visueller Ästhetik im Ganzen zu denken.

Wer über Cy Twomblys fotografisches Werk nachdenken will, muss sich mit methodischen Schwierigkeiten auseinandersetzen. Zunächst einmal sind seine Fotografien verhältnismäßig spät der Öffentlichkeit bekannt geworden. Die Präsentation dieser Bilder mag, wie Glozer meinte, einem interessierten Publikum „[u]nerwartet“<sup>15</sup> gewesen sein. Aber dennoch handelt es sich nicht um einen „späte[n] Geniestreich“<sup>16</sup>, mit dem der zu dieser Zeit bereits 65-jährige Künstler die Trias seines bis dahin bekannten Werks aus Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen um ein weiteres Medium ergänzte. Das vermeintlich ganz „neue Œuvre“<sup>17</sup>, von dem Glozer anlässlich der ersten konzisen Präsentation der Fotografien in Form eines Auswahlkatalogs sprach, hat Wurzeln, die bis zu Twomblys Zeit als Kunststudent am Black Mountain College in Asheville (North Carolina) zurückreichen, also bis zum Beginn der 1950er Jahre.<sup>18</sup> Der Blick auf die zu dieser Zeit entstandenen Bilder (Abb. 2–4) zeigt ein hohes Interesse an Fragen der Komposition. Es sind Etüden der formalen Bildgestaltung, in denen sich ein feiner Sinn für die Bestimmung von Ausschnitt und Perspektive zu erkennen gibt. Die gewählten Sujets, dies wird bei Betrachtung dieser Fotografien ersichtlich, benötigen keine weit reichende semantische Rechtfertigung, um für den Fotografen Twombly von Interesse sein zu können.

---

**13** Glozer 2008, 253.

**14** Barthes 1983, 30.

**15** Glozer 2008, 253.

**16** Ebd.

**17** Ebd.

**18** Hierzu, und nicht zuletzt auch zur fotografischen Zusammenarbeit mit Robert Rauschenberg, siehe ausführlicher Nicholas Cullinan: Camera obscura. Cy Twombly's photographic subjects and objects. In: Éric Mézil (Hrsg.): *Le temps retrouvé. Cy Twombly photographe & artistes invités*, 2 Bde., Bd. 1. Paris 2011, 47.



**2** Cy Twombly: *Table, Chair and Cloth*, Tétouan, 1951, Dryprint auf Karton, 43,1 × 27,9 cm

Seit dieser Zeit arbeitete Twombly an fotografischen Serien. Wenn sich für das Medium der Fotografie ganz im Allgemeinen sagen lässt, dass seine Bilder einzig in Ausnahmefällen als Einzelwerke auftreten, so besitzt dies auch mit Blick auf Twomblys Methode des Fotografierens Gültigkeit.<sup>19</sup> Die hierbei entstehenden Bilder umspielen immer wieder neu bestimmte motivische Schwerpunkte. Blumen gehören hierzu (Taf. 3a) und Landschaften (Taf. 3b), alltägliche Gegenstände, Blicke in Innenräume (Abb. 5), Atelieransichten und schließlich auch Details aus Gemälden

---

**19** Blake Stimson: *A Photography Is Never Alone*. In: Robin Kelsey / ders. (Hrsg.): *The Meaning of Photography*. New Haven / London 2008, 105–117; Steffen Siegel: *Silberblick. Überlegungen zum Bild im Dual*. In: Gerd Blum et al. (Hrsg.): *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*. Berlin 2012, 343–357.



3 Cy Twombly: *Still Life*, Black Mountain College, 1951, Dryprint auf Karton, 43,1 × 27,9 cm

(Abb. 6), eigenen wie fremden. Über die Kontinuität jedoch, mit der all diese fotografischen Serien entstanden sind, lässt sich auf Basis der zur Verfügung stehenden Informationen nur sehr unzureichend Auskunft geben. Die verschiedenen, inzwischen vorliegenden Auswahlkataloge legen, von einigen Ausnahmen abgesehen, den wesentlichen Akzent ihrer Sammlungen auf die späten Jahre des Künstlers. Es dürfte hierbei keine geringe Rolle gespielt haben, dass der Künstler selbst bei der Einrichtung dieser Kataloge redaktionell tätig geworden ist. Das also, worüber sich von heute aus mit Blick auf den Fotografen Twombly sprechen lässt, ist durch mehrere entscheidende Filter getreten.

Nur eingeschränkt lassen sich daher Fragen nach Kontinuität und Entwicklung, nach Brüchen und Neuansätzen mit Blick auf dieses fotografische Œuvre erörtern. Der sich in der verhältnismäßig späten publizistischen Aufarbeitung abzeichnenden Tendenz zur Zusammenfassung



4 Cy Twombly: *Temple, Agrigent*, 1951,  
Dryprint auf Karton, 43,1 × 27,9 cm

einer über Jahrzehnte hinweg entfalteten fotografischen Produktion in einer einzigen, übergreifenden Perspektive lässt sich nur schwer entgegen treten. Es gibt Gründe, dies zu bedauern, denn tatsächlich führen bereits flüchtige Bildvergleiche, die Arbeiten aus der Studentenzeit und solche aus dem Spätwerk nebeneinander stellen, erhebliche Unterschiede in der Auffassung vom fotografischen Bild vor Augen. Der strenge Formalismus etwa, mit dem Twombly 1951 den Concordia-Tempel in Agrigent inszeniert (Abb. 4), hat mit der fahrlässig anmutenden Flüchtigkeit eines Blütenstilllebens aus dem Jahr 2008 wenig gemeinsam (Taf. 3a). Interessant aber ist die Differenz, die sich zwischen diesen Beispielen öffnet, und vor allem jener Schritt, der zu ihrer Überwindung gegangen werden musste.

Betrachtet man das fotografische Werk Twomblys aus jener Perspektive, die die Ästhetik seiner Gemälde und Zeichnungen vorgibt, so muss die Wahl dieses technischen Mediums erstaunen, ja befremden. War es



5 Cy Twombly: *Interior, Rom*, 1980, Dryprint auf Karton, 43,1 × 27,9 cm

doch Twombly in seiner malerischen wie zeichnerischen Auseinandersetzung fortgesetzt daran gelegen, ein Paradigma visueller Repräsentation zu überwinden, das das Bild mimetischen Konzepten und Absichten unterstellt.<sup>20</sup> Gerade das Prinzip der Beschriftung von Leinwänden erinnert in immer neuen Einsätzen daran, dass eine im Bild organisierte Sichtbarkeit diesen Rahmen einer repräsentationalen Ordnung übersteigen kann. Mit dem Medium der Fotografie indes, so jedenfalls muss es erscheinen, wird gerade diese von Twombly verfolgte ästhetische Tendenz zwangsläufig wieder preisgegeben. Jenes Maß an Abstraktion, das sich im Korpus der Gemälde und Zeichnungen entwickelt sieht, wird in den Fotografien wieder entfernt. So unscheinbar und unaufgeregt die hier

---

<sup>20</sup> Dobbe 1999.



6 Cy Twombly: *Painting Detail*, Gaeta, 2000, Dryprint auf Karton, 43,1 × 27,9 cm

entfalteten Sujets im Einzelnen auch sein mögen, sie alle geben einem auf das Wiedererkennen eingestellten Auge bedeutend mehr zu sehen als dies für Twomblys übriges Werk geltend gemacht werden könnte.

Anders formuliert: Twomblys fotografischer Gestus ist kein avantgardistischer. Deutlich richtet sich das in seinen Fotografien abzeichnende Interesse auf die sichtbare Außenwelt und ihre Interpretation unter den Bedingungen technischer Bildlichkeit. Ebenso deutlich aber lässt sich die herausragende Mehrzahl der hierbei entstehenden Bilder als ein Argument gegen jenes Klischee vom Fotografischen begreifen, das mit guten Gründen längst schon als eine „weiße Mythologie der Fotografie“ kritisiert worden ist.<sup>21</sup> Twomblys Arbeit am fotografischen Bild kommt

---

21 Michael Charlesworth: Fox Talbot and the 'White Mythology' of Photography. In: *Word & Image* 11 (1995), 207–215.



einer Austreibung der Idee objektiver Bildlichkeit gleich. Dem Gebrauch, den die Wirklichkeit vom fotografischen Bild nimmt, stellt Twombly Verfahren der Bildbearbeitung entgegen, die auf den Eintrag von zweierlei Signaturen zielen: zum einen jene der apparativen Entstehungsbedingungen und zum anderen jene des hinter dieser Anordnung agierenden Künstlersubjekts.

### III

Das Unfertige und das Unreine, das Ungekonnte und das Unbedachte sind nichts anderes als der sichtbar gewordene Ausdruck eines ästhetischen Programms (Taf. 3c). Twomblys Fotografien zeichnen sich mit so großer Regelmäßigkeit durch ihre Unschärfe aus, dass man Glozers Beobachtung, diese Bilder seien mit einer routiniert „verzitterten Hand am Auslöser“<sup>22</sup> entstanden, recht geben will.<sup>23</sup> Von eben solcher Routine ist die Überbelichtung, mit der Twombly arbeitete. Ein drittes Kennzeichen schließlich ist eine übergroße Annäherung des Fotografen an seine Objekte. Das hierbei entstehende Close-up schneidet die Motive von all ihren Kontexten ab und trägt zu einer nachdrücklichen Verrätselung der Bildinhalte bei. Mit einem schönen Worte hatte Hubertus von Amelunxen die sich aus solchen Faktoren ergebende fotografische Bildlichkeit mit einem Seheindruck verglichen, „als blinzelten wir in die Welt oder erwachten gerade“<sup>24</sup>. Ausgerechnet der Wort-Maler Twombly ist es, der in seinen Fotografien an einem „Mangel an Lesbarkeit“<sup>25</sup> interessiert ist.

Und doch lässt sich gerade hierin eine Annäherung der verschiedenen Werkgruppen beobachten. Barthes hatte, mit Blick auf die Gemälde, den von Twombly verfolgten Produktionsprozess als einen Akt des Schüttens verglichen: „das Material scheint über die Leinwand hin geschüttet.“<sup>26</sup>

---

**22** Glozer 2008, 261.

**23** Twombly reiht sich hier ein in eine Geschichte der Unschärfe, die für die moderne Ästhetik insgesamt Bedeutung besitzt. Siehe ausführlich Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin 2002. Mit speziellem Bezug zu Twombly: Peter Geimer: *Cy Twombly, Maler / Cy Twombly, Fotograf*. In: Wien 2009, 116–127.

**24** Amelunxen 2011, 19.

**25** Fitschen 2011, 15.

**26** Barthes 1983, 72.

Es zeichnet sich, so Barthes weiter, eine Mischung aus Entschlossenheit und Unentschlossenheit ab, die das Planmäßige und Gerichtete mit dem Zufälligen und Überraschenden verbindet: „indem ich schüttele, weiß ich, was ich tue, aber ich weiß nicht, was ich produziere.“<sup>27</sup> Eine solche paradoxe Aleatorik ist es, die Twombly auch auf die Produktion seiner Fotografien anwendet. Entscheidender Faktor hierbei ist die apparative Ausstattung, der er sich bedient. Der größte Teil seiner Fotografien wurde mit einer Sofortbildkamera geschossen. Zum einen erlaubt eine solche Kamera spontane, ganz dem Augenblick verpflichtete Aufnahmen, ohne hierbei ein komplexes Regelwissen vorauszusetzen. Amelunxen ging sogar so weit, diese vergleichsweise simple Vorrichtung als eine Extension des Künstlerkörpers zu beschreiben: „Cy Twombly fotografiert mit einer aus seinem Leib herausgerichteten Kamera.“<sup>28</sup> Zum zweiten lassen sich mit einer solchen Kamera allenfalls mittelmäßige Ergebnisse erzielen, die an die hohe Qualität, die sich durch anspruchsvolle Kameratechnik erlangen lässt, keinesfalls heranreichen werden. Und zum Dritten schließlich sind alle diese Bilder, die sich hierbei produzieren lassen, kleinformatige Unikate.

Doch ist die Fotografie, die Twombly mit der Sofortbildkamera „hin geschüttet“ hat, noch nicht jene, die schließlich wir im Katalog oder als gerahmtes Bild betrachten können. Dazwischen tritt ein Transformationsprozess, der das Polaroid-Bild „seines glitschigen Glanzes entkleidet“<sup>29</sup> und mit Hilfe eines Fotokopierverfahrens die Farbwerte des originalen Unikats in ein Bild von weit matterer, stumpferer, verhaltenerer Anmutung übersetzt. Dieses ist es, das schließlich in kleiner Auflage produziert wird.<sup>30</sup> Nicht mit Bestimmtheit lässt sich sagen, ob Twombly um die Vorgänger wusste, an die er mit der von ihm entwickelten fotografischen Ästhetik anschloss. Immerhin aber legt das frühe Selbstporträt von 1944 (vgl. Abb. 1) nahe, dass Twombly für die ihm vorausgehende Geschichte der bildenden Kunst nicht allein sensibel war, sondern sich deren gestalterische Prinzipien bis hin zum perfekten Mimikry anzueignen wusste. Mit Blick auf seine später entstandenen Fotografien jedenfalls fällt ins Auge, wie stark diese von der piktorialistischen Ästhetik der Jahrhundertwende

---

**27** Ebd.

**28** Amelunxen 2011, 10.

**29** Glozer 2008, 254.

**30** Siehe die Bemerkungen von William Katz in CT Ph 1993. – Vgl. dazu auch Greub 2011.

profitieren und wie groß, trotz des Abstands eines ganzen Jahrhunderts, die Nähe der hierbei erzielten Ergebnisse ist.<sup>31</sup>

Bei allen Unterschieden in den Details, die Piktorialisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts kultivierten in ihren Fotografien jenen so genannten „malerischen Effekt“<sup>32</sup>, der das unweigerlich Mechanische dieser Form von Bildlichkeit zugunsten einer handwerklichen Geste zurückdrängt. Die Ideologie einer Bildproduktion, die auf die Hand eines Künstlers vollständig verzichten kann und die als eine autopoietische Selbsteinschreibung der Natur bereits von William Henry Fox Talbot in eben dieser Weise beschrieben worden ist,<sup>33</sup> schlägt hier in ihr Gegenteil um: Fotografie ist ein Bildmedium, das auf nichts so sehr wie auf den konzipierenden und lenken Künstlerwillen und die gestaltende Künstlerhand angewiesen ist. An die Stelle der Idee objektiver Bildlichkeit, die ganz einer dem Bild vorausgesetzten Wirklichkeit verpflichtet sind, treten hier „Manifest[e] des empfindsamen Sehens“<sup>34</sup>, die demgegenüber gerade das produzierende und rezipierende Subjekt in den Mittelpunkt des Interesses rücken. Der sich in das Bild einschreibende Gestus von Unschärfe, Überbelichtung und Close-up wird hierbei zum sichtbaren Signum einer an das Künstlersubjekt gebundenen Bild-Ästhetik.

Beide Wendungen einer fotografischen Ästhetik, das heißt sowohl das Paradigma der Objektivität als auch jenes der Subjektivität sind übertreibende Stilisierungen. Ihr Wert liegt in jener heuristischen Funktion, mit der sie das Nachdenken über die Fotografie antreiben. Twomblys ästhetizistische Aneignung dieses Mediums interessiert sich nicht für die dokumentarischen Möglichkeiten oder für die Optionen einer Blicklenkung

---

**31** Für eine Übersicht siehe Mike Weaver: *The Photographic Art. Pictorial Traditions in Britain and America*. London 1986. Sowie die sich auf den deutschsprachigen Raum konzentrierende Quellensammlung von Bernd Stiegler / Felix Thürlemann (Hrsg.): *Das subjektive Bild. Texte zur Kunstphotographie um 1900*. München 2012.

**32** Siehe H[enry] P[each] Robinson: *Der malerische Effect in der Photographie als Anleitung zur Composition und Behandlung des Lichtes in den Photographien* [London 1869], frei nach dem Englischen von C. Schiendl. Halle an der Saale 1886.

**33** Charlesworth 1995, op. cit.; Steve Edwards: *The Dialectics of Skill in Talbot's Dream World*. In: *History of Photography* 26 (2002), 113–118; Kelley Wilder: *William Henry Fox Talbot und 'the Picture which makes ITSELF'*. In: Friedrich Weltzien (Hrsg.): *von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*. Berlin 2006, 189–197.

**34** Glozer 2008, 254.

durch ein fotografisches Supplement.<sup>35</sup> Sein Gebrauch dieses Mediums untersteht – auf zweifache Weise – der Idee einer Entfernung der Abstraktion. Eine Fotografie anzufertigen, bedeutet, die repräsentationale Ordnung mimetischer Bildlichkeit anzuerkennen. Betrachtet man daher Twomblys fotografisches Œuvre aus jener Perspektive, die von seinen Gemälden wie Zeichnungen vorgegeben wird, muss der Verzicht auf Abstraktion, der sich hier ereignet, unmittelbar ins Auge fallen. Diese Beobachtungsordnung schließlich ist wohl auch Laszlo Glozers kuriose Frage geschuldet: „Darf er das?“ Betrachtet man aber schließlich die Fotografien unter der von ihnen selbst vorgegebenen ästhetischen Ordnung, fällt umgekehrt das hohe Maß an Verzicht auf mimetischen Nachvollzug auf, der diesen Bildern zu gleicher Zeit eigen ist. Die Entfernung der Abstraktion, von der hierbei die Rede sein kann, meint dann eine Distanz, die sich nicht allein der fotografischen Apparatur verdankt, sondern vor allem einem vorgefassten ästhetischen Kalkül.

Es war Vilém Flusser, der die Möglichkeit eines fotografischen Gestus als eine Dialektik von Autonomie und Heteronomie, von Subjekt und Material gekennzeichnet hatte: „In der Fotogeste tut der Apparat, was der Fotograf will, und der Fotograf muß wollen, was der Apparat kann.“<sup>36</sup> Ganz wörtlich lässt sich Twomblys Arbeit am fotografischen Bild als eine Betrachtung des Materials verstehen. Auf diese Weise ist eine seiner einfachsten, beiläufigsten Aufnahmen zugleich aber auch einer seiner komplexesten, kalkuliertesten (Taf. 3d). Eingefangen finden sich im Quadrat der Polaroid-Fotografie sieben Pinsel, von denen einer, ganz am rechten Rand, nur zu einem kleinen Teil zu sehen ist. Der Maler hat in seiner Arbeit innegehalten und inspiziert, mit der Sofortbildkamera in der Hand, die Instrumente seines künstlerischen Schaffens (vgl. Taf. 13a). Sie heben sich ab wie die bedrohlich erhobenen Lanzen vor einem grauen Himmel. Sie treten auf wie die Handpuppen auf der Bühne eines Kindertheaters, und hochmütig schauen sie mit ihren kleinen Köpfen auf uns, das Publikum, herab. Sie lassen daran denken, dass ein Bild stets nur so viel zeigt, wie wir, die Betrachter, darin bereit sind zu sehen; und wie viel wir aus der Entfernung der Abstraktion wahrzunehmen verstehen. Und sie geben, in einem anderen als dem bei Twombly sonst vertrauten Medium, ganz

---

**35** Hiervon hatte etwa Constantin Brancusi extensiven Gebrauch gemacht. Siehe hierzu den hervorragenden Katalog von Quentin Bajac / Clément Chéroux / Philippe-Alain Michaud (Hrsg.): Brancusi, film, photographie, images sans fin. Paris 2011.

**36** Flusser 1983, op. cit., 33.

beiläufig Antworten auf jene drei Fragen, die bereits Roland Barthes 1979 mit einigem Grund stellte: „Wer ist das, Cy Twombly [...]? Was macht er? Wie benennen, was er macht?“

---

#### ABBILDUNGSNACHWEISE

Alle Fotografien: © Fondazione Nicola Del Roscio; die Maßangaben aller Fotografien beinhalten den Dryprint-Druck mitsamt Karton.

**1, 2, 4, 5** aus CT Ph III 2011, Tafeln 1, 5, 7, 87.

**3, 6** aus CT Ph II 2008, Tafeln 4, 62.

#### TAFELN

**3a, 3b, 3d** aus CT Ph III 2011, Tafeln 17, 102, 58.

**3c** aus CT Ph II 2008, Tafel 109.

## II. DIE ANTIKE ALS INSPIRATIONSQUELLE

---

*I had already read Catullus, and the image came that is one of the really beautiful lines. ... 'Say goodbye, Catullus, to the shores of Asia Minor.' It's so beautiful. Just all that part of the world I love.*

Cy Twombly, 2000

---

PETR CHARVÁT

## CY TWOMBLY, SUMER AND THE SUMERIANS

The U.S. born artist Cy Twombly (1928–2011), who resided permanently in Italy since 1957, frequently chose themes from the past ages of human civilization, from ancient Egypt up to Greek and Roman Antiquity.<sup>1</sup> This short note focuses on Twombly's creations inspired by one of the earliest literate civilizations of mankind, that of Sumer and the Sumerians (c. 3500–2500 B.C.).

Two sculptures have been brought into question in this connection. This concerns, first and foremost, Twombly's *Thicket*—with the additional title of *Thicket of Ur*<sup>2</sup>—of 1990, re-worked in 1999 (Fig. 1).<sup>3</sup> Katharina Schmidt notices that this idea occupied Twombly for a considerable time;<sup>4</sup> he worked out and re-worked several versions in 1981, 1990, 1991 and 1992, and did so in various places.<sup>5</sup> The *Thicket of Ur* is a strictly symmetrical composition, with the central carrier construction assuming

---

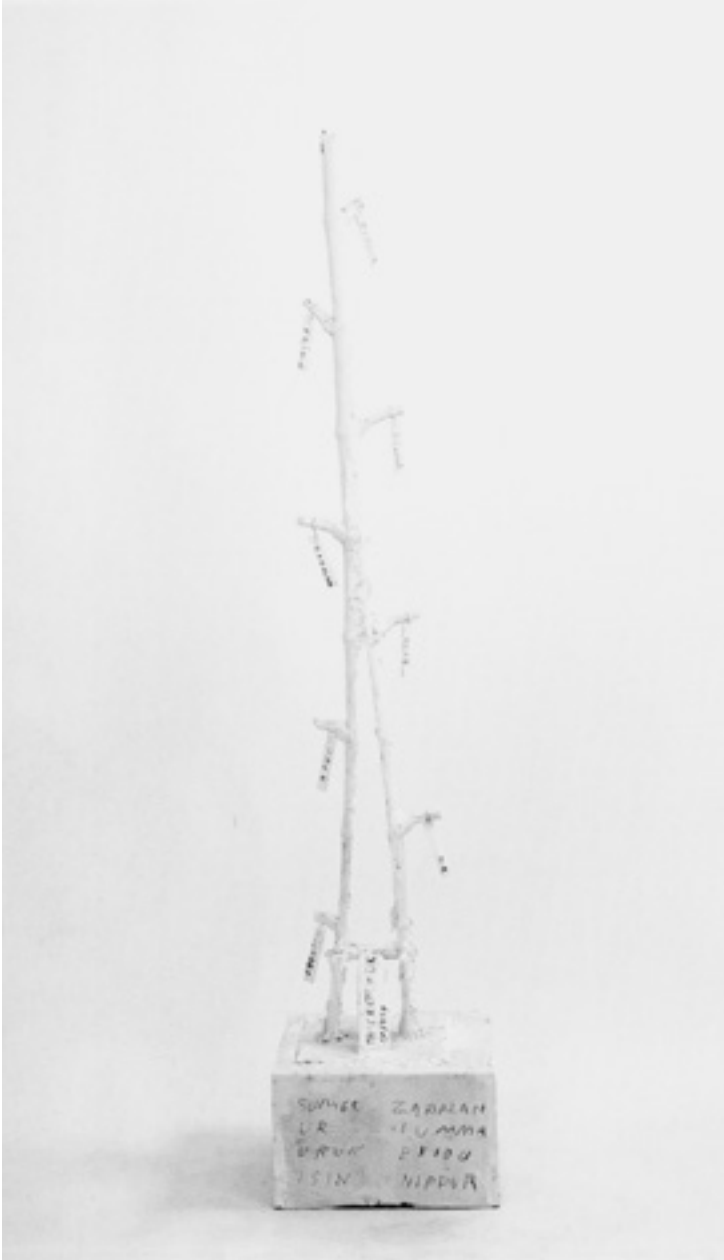
**1** Craig G. Staff: A Poetics of Becoming: The Mythography of Cy Twombly. In: Isabelle Loring Wallace / Jennie Hirsh (edd.): Contemporary Art and Classical Myth. Farnham / Burlington, VT 2011, 43–55.

**2** Title of the sculpture at the Kunstmuseum Basel: *Thicket (Thicket of Ur)*. Henceforth this title will be used for this version for a better distinction of the two works.

**3** NDR S I 109, pp. 236–237 (on p. 237 photograph of the sculpture in 1990); Basel 2000, 100 (Fig. 51 shows the version from 1999).—The artist finished it at Gaeta, and in 2001 it was subsequently purchased for the Kunstmuseum Basel by the *Arnold Rüdlinger-Fonds der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft*. It now bears the inventory number of G 2001.7.

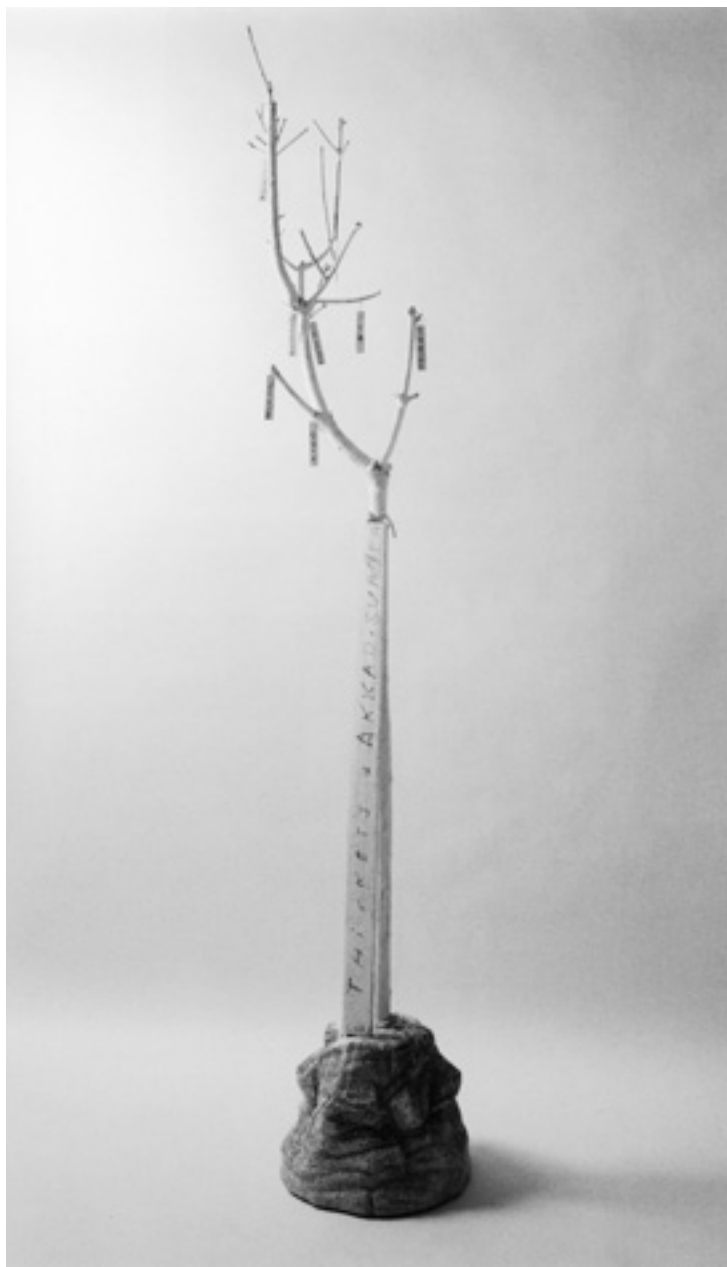
**4** Basel 2000, 102.

**5** There are four sculptures by Cy Twombly with this title, cf. NDR S I 61 (from 1981, Formia-Rom), the version at the Kunstmuseum Basel: NDR S I 109 (1990/1999, Gaeta), 110 (1991, Gaeta) and 126 (1992, Jupiter Island).



1 Cy Twombly: *Thicket (Thicket of Ur)*, Gaeta 1990/1999, metal, wood, wire, wooden tags, white paint, 188 × 38 × 36 cm, Kunstmuseum Basel (reworked version from 1999)





2 Cy Twombly: *Thicket*, Gaeta 1991, wood, white cement, wire, twine, paper, wooden tags, white paint, 260 × 41 × 41 cm, Glenstone Potomac Collection

a form of a high and slender letter A, with four short protrusions issuing out of it on the left and right sides each.<sup>6</sup> The transversal member of the A-letter bears the title of the work, *Thicket of Ur*. One of the earlier versions of this work, done at Formia and Rome in 1981, boasted a pair of scammony flowers at its very top on the side branches ('Kalla-Blüten').<sup>7</sup> Inscribed tags, hanging from these protrusions, give names of Sumerian cities: 'NIPPUR', 'IUMMA', 'ISIN', and 'UR' from top to bottom on one side, and 'ERIDU', 'ZABALAM', 'URUK', and 'SUMER' on the other. These toponyms are repeated on the sculpture's pedestal: 'SUMER / UR / URUK / ISIN // ZABALAN / IUMMA / ERIDU / NIPPUR'.<sup>8</sup>

The other *oeuvre*, entitled *Thicket* (and inscribed by Twombly: 'THICKETS of AKKAD + SUMMER'), is also a Gaeta work of 1991, and was retrieved from the artist's collection at Rome<sup>9</sup> (Fig. 2). This composition somewhat resembles a bush or a low tree with a high trunk and a branching crown; it is supposed to show a laurel tree.<sup>10</sup> The white colour with which the sculpture is covered refers purportedly to the cycle of birth and death, comprising the symbolism of Apollo's plant.<sup>11</sup> The title of the work is inscribed on the tree trunk while labels with names of Sumerian urban communities again hang from its branches. These enumerate, from top to bottom, 'NIPPUR', 'ISIN', 'ZABALAM', 'UMMA', 'UR', 'ERIDU', 'TELL AL UBAI', and 'URUK'.

Both sculptures have been characterized as 'Baumplastiken', with the *Thicket of Ur* being compared to a simple form of a ladder.<sup>12</sup>

The two *Thicket* sculptures are supposed to reflect inspiration by an ancient work of art, found in one of the richly equipped burials (PG 1237), of a cemetery at the Sumerian city of Ur, and commonly called *Ram caught*

**6** Let us listen to Cy Twombly himself: '[...] the shape of the A has a phallic aggression—more like a rocket', Sylvester 2001, 178.

**7** Basel 2000, no. 28 of the catalogue, and p. 104.

**8** NDR S I 109 and 110; Basel 2000, 104.

**9** NDR S I 110, pp. 238–239; Basel 2000, 100, 106.

**10** Katharina Schmidt in Basel 2000, 106.

**11** *Ibid.*, 106.—'White paint is my marble', says Twombly himself, Basel 2000, 49. And elsewhere: 'Whiteness can be the classic state of the intellect, or a neo-romantic area of remembrance—or as the symbolic whiteness of Mallarmé.', New York 1994, 27.

**12** Basel 2000, 104.



**3a** *Ram caught in a thicket*, Ur, PG 1237, before 2563 B.C.

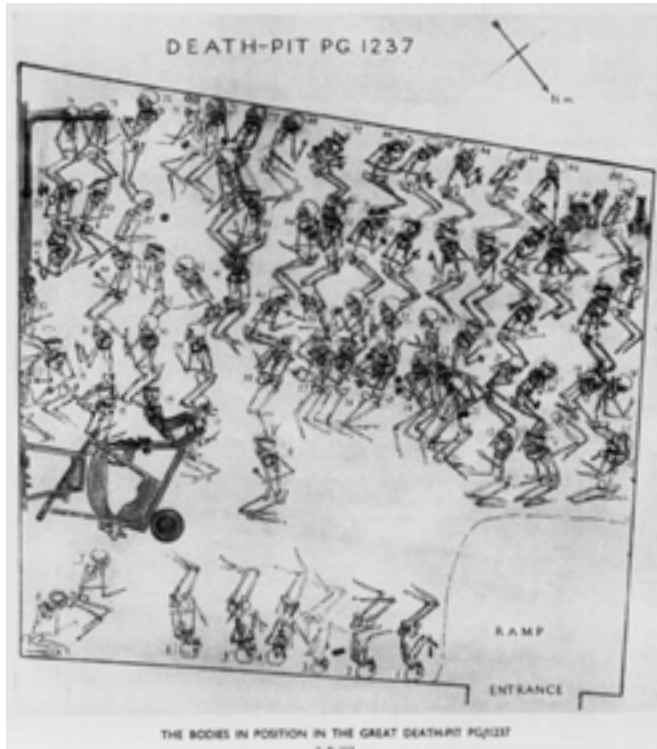
**3b** *Ram caught in a thicket*, Ur, field photo

*in a thicket* (Figs. 3a–b). This view has been put forward especially in view of the pair of scammony flowers crowning the prime 1981 version<sup>13</sup>, assumed to have been inspired by the animals’s horns and ears.<sup>14</sup> The mass burial PG 1237, baptized by Woolley ‘Great Death Pit’, contained 74 human bodies and a large amount of treasure of which the ‘Ram’ represents but one single sample (Fig. 4). The sculpture, of which two examples are known, has been composed of various materials of precious character (gold, silver, lapis lazuli), stuck in a bitumen coating put over a core of wood. It represents a goat leaning with his or her forehooves on a tree. Originally there might have been two of the horned quadrupeds, arranged symmetrically around the tree which constituted a central line and axis of the whole composition. The sculpture dates from the time *ante* 2563 B.C., most probably from somewhere in the 27th to early 26th pre-Christian century.

Present-day scholars see in the whole group an emblem evoking nature’s fertility and fecundity, linking up with the idea that the personages buried in the ‘Royal graves’ represent the earthly *avatars* of the dying and resurrecting god Dumuzi, one of the fertility deities of ancient Mesopotamia,

<sup>13</sup> NDR S I 61.

<sup>14</sup> Katharina Schmidt in Basel 2000, 102, 104 and *ibid.*, Fig. 29.



4 Ur, plan of the mass burial PG 1237

and Inanna, the incarnation of the female procreative force.<sup>15</sup> The entire composition may herald the later ‘sacred-tree’ motif in Mesopotamian art.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Petr Charvát: *On people, signs and states—Spotlights on Sumerian Society*, c. 3500–2500 B.C. Prague 1997; Petr Charvát: *Mesopotamia Before History*. London / New York 2002; Susan Pollock: *The Royal Cemetery of Ur: Ritual, Tradition, and the Creation of Subjects*. In: Marlies Heinz / Marian H. Feldman (edd.): *Representations of Political Power—Case Histories from Times of Change and Dissolving Order in the Ancient Near East*. Winona Lake, Indiana 2007, 89–110; Susan Pollock: *Death of a Household*. In: Nicola Laneri (ed.): *Performing Death—Social Analyses of Funerary Traditions in the Ancient Near East and Mediterranean* (Oriental Institute Seminars No. 3). Chicago, IL 2007/2008, 209–221; Richard L. Zettler / Lee Horne (edd.): *Treasures From the Royal Tombs of Ur*. Philadelphia 1998.

<sup>16</sup> Mariana Giovino: *The Assyrian Sacred Tree* (Orbis Biblicus Et Orientalis 230). Fribourg/Göttingen 2007.

A note on the sculpture's name. No link to the world of the Old Testament<sup>17</sup> can be proposed, and the sculpture has nothing whatever to do with the Biblical realities, being much older than the Scriptures. The name under which it became known must have been invented by Leonard Woolley (1880–1960), endowed with an extraordinary gift of popularization of archaeology and archaeological work. Quite frequently, he deliberately described his discoveries in terms borrowed from Biblical texts, in order to make them more accessible to, and especially more apt to slip into the memory of, the general public. A masterpiece of this kind of persuasion is the label 'Ur of the Chaldees' which Woolley constantly employed when referring to his work at Tell al-Muqayyar in southern Iraq. Much as with the 'Ram caught in a thicket', which isn't a ram, Tell al-Muqayyar is emphatically not Ur of the Chaldees from which Abraham, the biblical hero, heeded. This denomination, chosen again on purpose by Woolley, was designed to help him win popular support and fame, and, of course, to facilitate his negotiations with possible sponsors of his dig.<sup>18</sup> Leonard Woolley himself displayed a great deal of self-esteem, and of ambition to surpass his archaeological colleagues in the abundance and richness of results of his excavations, combined with a jealous insistence on his own merit (Fig. 5).<sup>19</sup> This aspect of Woolley's personality has been illuminated by his student and successor, Max Edgar Lucien Mallowan, of course, in a book printed long after his tutor's death.<sup>20</sup>

The ancient meaning of the 'Ram caught in a thicket' did naturally lean on the unity of symbols of the plant-cum-animal world to evoke the procreative forces of nature and to secure their eternal character by placing the sculpture in a tomb of a personage assumed to represent a dying and

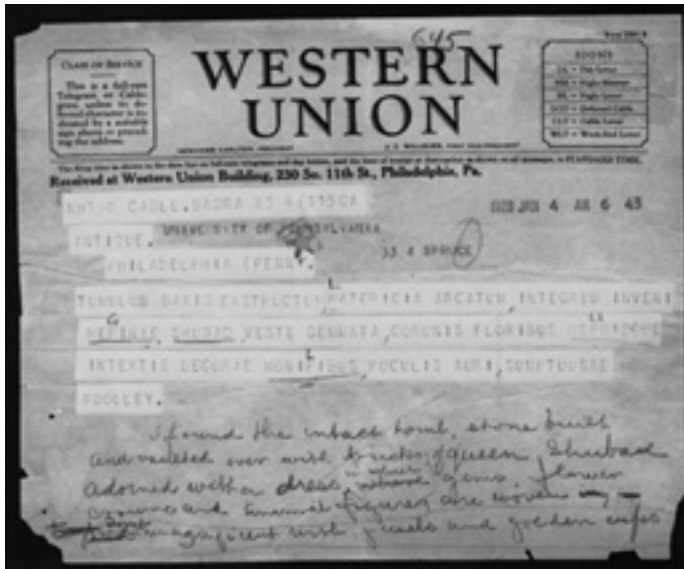
---

**17** The sacrifice of Abraham (Gen. 22, 1–19).

**18** The success of Woolley as mythmaker can be estimated from the fact that even Saddam Hussein, the late Iraqi dictator, was persuaded by this idea to re-create the house where Abraham was born at Ur. According to the local witnesses, 'in the early 1990s, Pope John Paul II wanted to visit the holy house. Saddam Hussein ordered that the building be rebuilt upon the original foundation. Once the project was completed, Saddam refused to ensure the Pope's safety, so the Pope never made the journey' (<http://suite101.com/article/city-of-ur-abrahams-home-a30444>, cited September 18<sup>th</sup>, 2012).

**19** The text of the telegram that he sent to the University Museum at Philadelphia upon discovery of a particularly rich interment was stylized in Latin, to prevent the unauthorized propagation of knowledge of his discovery.

**20** Max Mallowan: *Mallowan's Memoirs*. New York / London 1977.



5 Woolley's telegram sent to the Philadelphia University Museum, and written in Latin for safety of the information conveyed

resurrecting deity. The twentieth-century artist, taking the work at its 'face value' as a composition, perceived as the major constituting principle the central axis, embodying a vertical 'hub' of the whole group, and reduced the flanking creature(s) to minor lateral additions.

The interesting thing, however, is represented by the written labels completing the *œuvres* in question, giving clear references to realities of the ancient Sumerian world. The *Thicket of Ur* (version of the Kunstmuseum Basel) shows on the sculpture's pedestal, on the left side from top to bottom, the cities of 'SUMER', 'UR', 'URUK' and 'ISIN'. On the other side, 'ZABALAN' (*recte* Zabalam—as on the inscribed tag—or Zabala), 'IUMMA' (*recte* Umma), 'ERIDU' and 'NIPPUR' constitute a mirror-like counterpart of the first group in the same order.<sup>21</sup> I am at a loss to

<sup>21</sup> Recently on cities of Mesopotamia see Roger J. Matthews: *Cities, Seals and Writing: Archaic seal impressions from Jemdet Nasr and Ur* (Materialien zu den frühen Schrifterzeugnissen des Vorderen Orients = MSVO, vol. 2). Berlin 1993; Josef Bauer / Robert Englund / Manfred Krebernik: *Mesopotamien. Späturuk-Zeit und Frühdynastische Zeit* (OBO 160/1).

discern any order in this enumeration. Sumer represents the name of the whole land. Ur, Uruk and Isin lie along a curved line along the western periphery of the area. The line linking Zabalam (18 km north of Umma), Umma and Eridu does nonetheless intersect the above-named curved contour line in a manner like unto the letter X.

The city of Ur might perhaps have assumed the topmost position because the 'Ram caught in a thicket' was found there.

As to the misspellings of the individual names, we may guess their significance only with difficulty. The 'IUMMA' of *Thicket of Ur* is likely to have been recognized as error by Twombly himself, because *Thicket* (henceforth the name for the second version of the sculpture with written labels) has the correct Umma. 'ZABALAN' for Zabalam presents a different matter, but what it might hinted at with the sculptor we cannot really say.<sup>22</sup>

It may be interesting to speculate on the irregularities of Twombly's rendering of the city names. Zabalán and Zabalam are easy to confuse, especially for native speakers of English used to disregarding the unstressed word ends, and the not very distinct nasals in these positions. Even more interesting is the listing of Umma as 'Iumma'. Here we may assume that Twombly first met this toponym in an audible, spoken form, either hearing it from somebody else or trying to devise the pronunciation himself, e. g. on the model of the U.S. city of Yuma, Arizona. Of course, we shall never know the truth.

The other item, *Thicket* (from 1991) carries a higher measure of interest. Above the bifurcation into two main branches of the configuration, the lowermost positions on the longer branch are occupied by 'URUK' and 'TELL AL UBAI' (*recte* Tell al-Ubaid), accompanied, on the top of the shorter branch, by 'ERIDU'. The site of Uruk does actually constitute

---

Fribourg/Göttingen 1998; Aage Westenholz / Walther Sallaberger: Mesopotamien. Akkade-Zeit und Ur III-Zeit (OBO 160/3). Fribourg/Göttingen 1999; Gwendolyn Leick: Mesopotamia—The Invention of the City. London etc. 2002.

**22** In this connection let us hear what the artist himself has to say: 'It's called *Fifty Days in Iliam*; I spelt it I-L-I-A-M, which is not correct. It's U-M. But I wanted that, I wanted the A for Achilles; I always think of A as Achilles; I wanted the A there and no one ever wrote and told me that I had misspelt Ilium.', Sylvester 2001, 177.

Mesopotamia's earliest city and the root and origin of the entire civilization of the Land between Two Rivers.<sup>23</sup> Eridu, on the other hand, has never hosted a secular administrative centre, but the Sumerians conceived of it as the residence of Enki, god of water and knowledge, and the seat of all wisdom of their civilization. The middle *échelon* of the longer branch carries the names of 'UR', 'UMMA' and 'ZABALAM'. These cities do not have much in common, and here the principle of random choice might have been operative. Ur is to be found in the extreme south of Sumer while the other two lie in the land's middle part. Finally, 'ISIN' and 'NIPPUR' sit on the highest point of the longer branch. The city of Isin does not occupy any too visible position in Sumerian history, but Nippur, seat of the atmospheric god Enlil, stood for a centre of Sumerian learning and the literary arts, at least from about 2000 B.C. onward.

Here the artist might have brought to the day his somewhat deeper knowledge of the history of Sumerian world, and his insight into the historical relationships among Sumerian cities. We may also definitely confirm that he was working with a viable idea of Sumerian geography: by and large, the three groups of municipal communities actually follow one another from the south to the north.

Neither is any possible temporal dimension of Twombly's arrangement of the municipal cluster visible. Both 'ends' of the time range of Sumerian history—the period after 3500 B.C. (Uruk) and the age after c. 2000 B.C. when Sumerian died out as a living language (Isin)—are present among the *Thicket of Ur* and *Thicket* tags.

The only comparable evidence for a collective entity comprising Cy Twombly's city labels are early sealings belonging to the 'City league',

---

**23** Cf. the exhibition catalogue: Uruk—5000 Jahre Megacity (Pergamonmuseum Berlin 2013 / Reiss-Engelhorn Museen 2013/14). Petersberg 2013. —On the other hand, the site of Tell al-Ubaid did not make a great impact on Sumerian history but has yielded one of the earliest sets of art monuments of Sumerian architecture and sculpture that became known to twentieth-century scholars. Incidentally, we may note that Twombly must have gotten this toponym from a printed text, as this transcription is peculiar to English-language tracts, French and German using more frequently the 'el-Obeid' or 'Tell el-Obeid' form. On the site see a recent summary of facts in Peter Pfälzner / Jochen Schmid: Das Tempeloval von Urkeš. Betrachtungen zur Typologie und Entwicklungsgeschichte der mesopotamischen Ziqqurat im 3. Jahrtausend v. Chr. In: *Zeitschrift für Orient-Archäologie* 1/2008, 396–433.



a (con)federation of municipal communities of Sumer active between c. 3200 and 2700 B.C.<sup>24</sup> These include the *Thicket of Ur* and *Thicket* tags, with addition of three sites not mentioned as members of the ‘City league’: Zabalam, Isin and Tell al-Ubaid whose ancient name is not known. Tell al-Ubaid has yielded the abovementioned art monuments, Zabalam and Isin ‘made history’ in the third and beginning of second pre-Christian millennium, as Cy Twombly could easily learn from any manual on ancient Mesopotamia.

From where did Cy Twombly take his knowledge of ancient Sumerian cities? This is a difficult question. We have seen that he probably obtained the information for *Thicket of Ur* during a conversation. Later on, he probably learned more things needed for *Thicket* by reading. As to who told him about early Sumer, we remain entirely in the dark, and an answer to this question seems to be beyond the borders of the possible. As for his reading, we may see the most likely candidates in the books by Samuel Noah Kramer, a noted Assyriologist or rather Sumerologist of the University of Pennsylvania at Philadelphia, whose books on ancient Sumer gained much popularity during the sixties and seventies of the 20th century.<sup>25</sup> Twombly could have acquired them *via* the DEA, an international bookshop enterprise of Rome, Italy, established as early as 1946 and active until today.<sup>26</sup>

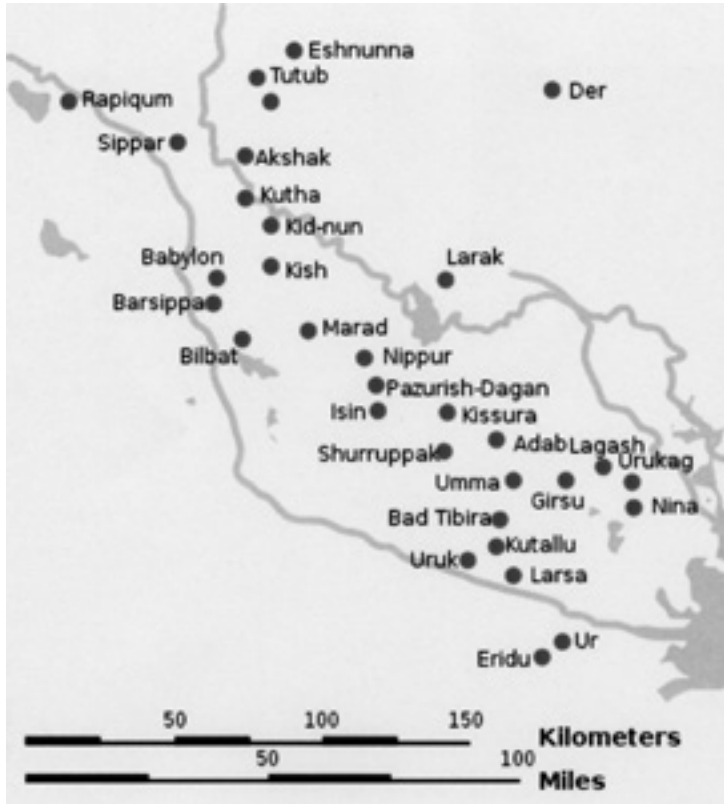
But, in fact, what captured Cy Twombly’s attention so firmly in the notion of a ‘thicket’ that he produced several works of art bearing this title? Was it really the delightful little sculpture excavated from the Ur grave, or may we look for a different source of inspiration? Here I would not entirely exclude the possibility that the sculptor might have seen maps of Sumerian irrigation networks. In the branching-off of their dendritic networks stemming from the main arteries, they do resemble bush- or, at

---

**24** Cf. Matthews 1993, op. cit., and more recently Walther Sallaberger: *Provinz A*. In: *Reallexikon der Assyriologie*, vol. 11, Berlin / New York 2006–2008, 34–38.

**25** Samuel Noah Kramer: *History Begins at Sumer: Thirty-Nine Firsts in Man’s Recorded History*. Philadelphia 1956, 1<sup>st</sup> edition (25 firsts); 1959, 2<sup>nd</sup> edition (27 firsts); 1981, 3<sup>rd</sup> edition; Samuel Noah Kramer: *The Sumerians: Their History, Culture and Character*. Chicago, IL 1963; Samuel Noah Kramer: *Cradle of Civilization*. New York 1967.

**26** Cf. <http://www.deastore.com/help/243>, cited September 19<sup>th</sup>, 2012.



6 Map of the cities of Sumer

any rate, plant-like configurations which the artist might have subsumed under the 'thicket' heading (Fig. 6).

However the irrigation-channel networks of Sumer do not link the cities of *Thicket of Ur* and *Thicket* in the order conceived by Twombly.

A connection between the municipal communities enumerated in the *Thicket of Ur* and *Thicket* and the plant symbolism of the sculptures may or may not apply. A link between the burgeoning of the cities and procreation forces of nature may be theoretically presumed, but the fact remains that ancient Sumerian artists usually conceptualized the fertility and fecundity of the plant-cum-animal world in a different manner from that of living humans. This, however, is a point most difficult to decide.

Cy Twombly sought inspiration in the Near East at least once more. In 1987, he turned out a sculpture entitled *Ctesiphon* in Gaeta.<sup>27</sup> For this he obviously found inspiration in the vestiges of an eponymous royal residences of Sassanian Iran (224–651 A.D.), now some 40 km east of Baghdad, Iraq. But has he worked out of books and photographs, or does this sculpture reflect his own personal experience?<sup>28</sup> Twombly's ultimate impulse may be seen in the enormous brick-built arch of that edifice, purportedly the largest one of its kind in the world.<sup>29</sup>

In conclusion, I cannot but subscribe to the words already used to characterize the creations of Cy Twombly. In treating ancient mythological, historical, artistic and literary lore, he did so with liberty characteristic of a great artist. Taking up the themes from the beginnings of human civilization, he welded them into patterns which infused new life into the ancient realities. I sincerely believe that all students of the ancient Near East will appreciate this service that a twentieth-century artist rendered to men and women of yore who had passed away so long ago that their memory might have been lost altogether.

---

#### PHOTO CREDITS

All works by Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rome.

**1** Basel 2000, p. 100 left side, Fig. 51.

**2** NDR S I 110, p. 239.

**3a** Copyright: British Museum.

**3b-5** Copyright: University Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania, Philadelphia.

**6** Copyright © Antikforever.com.

---

**27** NDR S I 91.

**28** In autumn 1979 Twombly traveled to Russia, Central Asia and Afghanistan (see also Nicola Del Roscio's contribution to this volume) and in summer 1983 he visited Yemen (NDR Z II, 270).

**29** Julian Reade / Chris Scarre (edd.): *The Seventy Wonders of the Ancient world. The Great Monuments and How they were Built*. London 1999, 185–186.

---

DIETRICH WILDUNG

## **WRONG LABEL?**

### Ägyptologisches zu *Coronation of Sesostris*

Kunstwerke prägen die Orte, an denen sie ausgestellt sind, und diese Orte können ihrerseits ein Teil der Identität eines Werkes werden. In dieser Interaktion von Werk und Standort sind die *Sixtinische Madonna* und die Büste der Nofretete ein Stück Dresden und Berlin. Cy Twomblys „painting in ten parts“, dem er den Titel *Coronation of Sesostris* gab (Taf. 4a–b), weist der Punta della Dogana gegenüber der Piazza San Marco ihren besonderen Platz in der künstlerischen Topographie Venedigs zu und erfährt seinerseits durch diesen Ort eine Nobilitierung in der an Werken der Weltkunst so reichen Stadt. François Pinault hat mit der Erwerbung dieser Arbeit und ihrer Präsentation am Canale Grande dem italienischsten der amerikanischen Künstler eine einzigartige Hommage zuteil werden lassen. Dass die Entscheidung des französischen Sammlers für dieses Werk auch durch dessen Titel beeinflusst wurde, kann nicht ausgeschlossen werden. 1998 hatte er eine Granitstatue erworben, die in Hieroglyphen den Namen Sesostris' III. trägt; als ‚*L'affaire Sésostris III*‘ beschäftigte diese Erwerbung in einem Rechtsstreit zwischen Sammler und Auktionator über mehrere Jahre die Gerichte und fand aufgrund der Persönlichkeit des Käufers ein lebhaftes Echo in der französischen Presse.<sup>1</sup>

*Coronation of Sesostris* als Titel eines Werks der zeitgenössischen Kunst weckt im Ägyptologen freudige Erwartung. Nicht allzu zahlreich sind die

---

<sup>1</sup> Christiane Desroches-Noblecourt: *Sous le regard des dieux*. Paris 2003, 240–253.

Künstler der Moderne und der Gegenwart, die sich der altägyptischen Kunst gestellt haben. Die Kunst des Klassizismus hatte dem als ‚vorigriechisch‘ gebrandmarkten alten Ägypten die Aufnahme in den ganz von Griechenland und Rom geprägten Kanon der Klassik verweigert; für den „Primitivismus“<sup>2</sup>, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts die außer-europäische Kunst als Inspirationsquelle entdeckte, war Ägypten als ein Vorläufer der europäischen Antike ohne Relevanz. So fiel die altägyptische Kunst in ein Vakuum zwischen zwei großen Bewegungen der Kunst. Die wenigen Künstler der klassischen Moderne, die die Begegnung mit dem alten Ägypten gesucht haben, haben erst in den letzten Jahrzehnten das Interesse der Kunstgeschichte und der Ägyptologie geweckt.<sup>3</sup> Paula Modersohn-Beckers Selbstbildnisse sind in ihrer stilistischen Nähe zu den Mumienporträts des römischen Ägypten Gegenstand einer Ausstellung in Bremen und Köln gewesen.<sup>4</sup> Das Niedersächsische Landesmuseum Hannover wird 2013 Bernhard Hoetger eine Ausstellung widmen; er hat um 1915/1920 in seinem schillernden Werk eine intensive Phase der Ägyptenrezeption durchlaufen<sup>5</sup>, deren Werke replikenhaft nah am Vorbild bleiben und kaum künstlerische Eigenständigkeit erlangen. Pablo Picassos Verhältnis zur Kunst Ägyptens wird unterschiedlich gesehen; ikonographisch beschränken sich die Bezugnahmen auf wenige Zeichnungen nach ägyptischen Objekten im Louvre; strukturell zeigt sich jedoch eine frappierende Analogie zwischen den Prinzipien des altägyptischen Flachbilds und Picassos Kubismus – besonders ausgeprägt in der Darstellung des menschlichen Gesichts, die Frontal- und Profilansichten zu einer zweidimensionalen Dreidimensionalität verschmilzt.<sup>6</sup> Auch Amedeo Modiglianis Zeichnungen sind von dem in Ägypten vorgeprägten

---

**2** William Rubin (Hrsg.): *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1985.

**3** Heinz Herzer / Sylvia Schoske / Rolf Wedewer / Dietrich Wildung: *Ägyptische und moderne Skulptur. Aufbruch und Dauer*. München 1986; Dietrich Wildung / Moritz Wullen (Hrsg.): *Hieroglyphen!* Berlin 2005; Harald Siebenmorgen / Anna zu Stollberg: *Ägypten, die Moderne, die Beurer Kunstschule*. Karlsruhe 2009.

**4** Rainer Stamm (Hrsg.): *Paula Modersohn-Becker und die ägyptischen Mumienporträts*. Bremen 2007.

**5** Ludwig Roselius d.J.: *Bernhard Hoetger 1874–1949*. Bremen 1974, 62–78.

**6** Dietrich Wildung: *Anregende Nachbarschaft. Die Sammlung Berggruen und das Ägyptische Museum*. In: Peter Klaus Schuster u. a. (Hrsg.): *Die Sammlung Berggruen. Picasso und seine Zeit*. Berlin 1996, 287–291.

Kubismus beeinflusst.<sup>7</sup> Strukturfragen sind es auch, die bei den Künstlern des Bauhauses das Interesse an Altägypten wecken. Johannes Itten versucht, die formalen Regeln der ägyptischen Skulptur mit geometrischen Gesetzmäßigkeiten zu erklären.<sup>8</sup> Für Paul Klee ist eine Ägyptenreise (1927/28) der Auslöser für die Entwicklung der „Cardinal-Progression“, die sich nach dem Vorbild ägyptischer Vorzeichnungsrastrer engmaschiger Liniensysteme bedient.<sup>9</sup> Nicht die Vielfalt der Motive der Reliefs und Malereien in Tempeln und Gräbern ist es, die Paul Klee fasziniert, sondern die formale Struktur dieser zeitlosen Kunst – und die bildhaften Hieroglyphen, die auch die Bilderschriften von Fritz Koenig inspiriert haben.<sup>10</sup>

Formale Aspekte sind es auch, die Alberto Giacometti Zeit seines Lebens mit der Kunst der Ägypter verbinden.<sup>11</sup> In zahllosen Zeichnungen nach Abbildungen ägyptischer Skulpturen versucht er, in dichten Liniennetzen das Gerüst der Figuren bloß zu legen.<sup>12</sup> Die für seine Skulpturen obligatorischen rechteckigen Basisplatten und der von ihnen geschaffene Raum als Voraussetzung einer virtuellen Bewegung leiten sich unmittelbar vom ägyptischen Präzedenzfall ab.<sup>13</sup> Wenn Anselm Kiefer eine monumentale Pyramidenvision der Dichterin Ingeborg Bachmann widmet,<sup>14</sup> so schlägt er die Brücke zur literarischen Ägyptenrezeption der Moderne, die in den Werken von Rainer Maria Rilke, Franz Werfel, Sigmund Freud, Thomas Mann, Norman Mailer, William Golding und Nagib Mahfus eine Auseinandersetzung mit Altägypten dokumentiert, hinter der die künstlerische Rezeption in den Schatten tritt.

---

**7** Royal Academy of Arts (Hrsg.): *The unknown Modigliani*. London 1994, 237–300.

**8** Ernest W. Uthemann (Hrsg.): *Johannes Itten. Alles in Einem – Alles im Sein*. Saarbrücken 2003, 24 ff.

**9** Uta Gerlach-Laxner / Ellen Schwinzer (Hrsg.): *Paul Klee. Reisen in den Süden*. Ostfildern-Ruit 2007, 72–108.

**10** Dietrich Clarenbach: *Fritz Koenig, Handzeichnungen*. München 2000, 13 (mit Katalogverweisen).

**11** Christian Klemm / Dietrich Wildung: *Giacometti, der Ägypter*. Berlin 2009.

**12** Wichtigste Vorlagen sind für ihn die Monographien von Hedwig Fechheimer: *Plastik der Ägypter*. Berlin 1914 und *Kleinplastik der Ägypter*. Berlin 1921.

**13** Markus Brüderlin (Hrsg.): *Alberto Giacometti. Der Ursprung des Raumes*. Wolfsburg 2010.

**14** Katharina Schmidt: *Archaische Architekturen 1997 (Pyramiden, Lehmarchitekturen in der Wüste)*. In: *Fondation Beyeler (Hrsg.): Anselm Kiefer. die sieben HimmelsPaläste 1973–2001*. Riehen 2001, 65–73.

Ausstellungen und Publikationen haben in den letzten zwei Jahrzehnten ein kunstwissenschaftliches Umfeld geschaffen, das gute Voraussetzungen für den Versuch bietet, sich Cy Twomblys *Coronation of Sesostris* zu nähern. Die namentliche Nennung einer Persönlichkeit des pharaonischen Ägypten im Werktitel legt es jedoch nahe, zunächst die historischen Fakten zu Sesostris kurz darzulegen.

Drei Pharaonen der 12. Dynastie (1991–1785 v. Chr.) tragen den Namen Senwosret (*S-n-Wsr.t*)<sup>15</sup>, der in den griechisch überlieferten Königslisten unter dem heute gebräuchlichen Namen Sesostris geführt wird. Sesostris I.<sup>16</sup> (1971–1926 v. Chr.) ist der Bauherr der ersten großen Tempelbauten in Karnak, das schnell zum zentralen Heiligtum Ägyptens aufsteigt. Statuen und Reliefs aus Karnak und aus seinem Pyramidenbezirk in Lischt (südlich von Kairo) bezeugen eine Blüte der Kunst. Sesostris II. (1897–1878 v. Chr.) tritt historisch wenig in Erscheinung; bei seiner Pyramide in Illahun (Fayûm-Oase) liegen die Ruinen einer Stadt, in der umfangreiche Papyrusarchive gefunden wurden. Sesostris III.<sup>17</sup> (1878–1842 v. Chr.) zeigt sich in zahlreichen Porträtstatuen (Abb. 1) und in historischen Inschriften als ein profilierter Machtpolitiker. Er führt Ägypten, das in dieser Epoche des Mittleren Reiches sein Goldenes Zeitalter erlebt<sup>18</sup>, zum Höhepunkt politischer, wirtschaftlicher und kultureller Entfaltung. Hymnische Lieder preisen seine Macht:

Der den Pfeil schießt wie Sachmet,  
um Tausende zu fällen unter denen,  
die seine Macht verkennen.  
Die Zunge seiner Majestät ist es,  
die Nubien einschüchtert.  
Seine Aussprüche,  
sie schlagen die Asiaten in die Flucht.

---

**15** Kurt Sethe: *Sesostris*. In: *Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens* II/1 (1900), 3–24.

**16** Claude Obsomer: *Sésostri Ier. Étude chronologique et historique du règne*. Bruxelles 1995; Nathalie Favry: *Sésostri I<sup>er</sup> et le début de la XII<sup>e</sup> dynastie*. Paris 2009.

**17** Pierre Tallet: *Sésostri III et la fin de la XII<sup>e</sup> dynastie*. Paris 2006.

**18** Dietrich Wildung: *L'âge d'or de l'Égypte. Le Moyen Empire*. Fribourg 1984.



**1** Statuen Sesostri's III. in Beterhaltung. Granit. H. 120–130 cm.  
Aus Deir el Bahari. Mittleres Reich, 12. Dynastie, um 1850 v. Chr.  
London, British Museum

Ägyptens Außenpolitik ist von der Kolonialisierung Nubiens bis zum Zweiten Nilkatarakt (bei der heutigen Staatsgrenze Ägypten – Sudan) geprägt. Das innenpolitische Wirken Sesostri's III. als gütiger Landesvater findet in einem Preislied seinen Ausdruck:

Ein frischer Schatten ist er, kühl im Sommer.  
Ein warmer Winkel ist er, trocken zur Zeit des Winters.  
Ein Berg ist er, der den Sturm abwehrt, wenn der Himmel tobt.<sup>19</sup>

Schrift, Sprache und Kunst des Mittleren Reiches setzen für zwei Jahrtausende normative Maßstäbe. Dennoch treten die Namen der Sesostri-Könige in der altägyptischen Historiographie nicht aus der langen Reihe der Pharaonen heraus. Lediglich in den nubischen Tempeln am Zweiten Katarakt wird Sesostri III. im Neuen Reich um 1450 v. Chr. als Lokalgott verehrt.

---

**19** Übersetzung: Dietrich Wildung in: ders.: Sesostri und Amenemhet. Ägypten im Mittleren Reich. München 1984, 200.



Dem heutigen Besucher Ägyptens bleibt diese Blütezeit des Pharaonenreiches nahezu unsichtbar. Von den Pyramiden in Lischt, Illahun, Hawara und Dahschur sind nur unansehnliche Schuttberge übrig geblieben. Tempel des Neuen Reiches und der Ptolemäerzeit überlagern die Bauten der 12. Dynastie. Indirekt jedoch ist das Mittlere Reich präsent geblieben in seinen zahlreichen kolossalen Königsstatuen, die von den Ramses-Königen wiederverwendet und umgearbeitet wurden.

Erst die griechische Geschichtsschreibung über Altägypten macht ‚Sesostris‘ zu einer herausragenden Figur des Pharaonenreiches.<sup>20</sup> Herodot, der um 450 v. Chr. Ägypten bereist, gibt in seinem Geschichtswerk einen ausführlichen Bericht über die Großtaten dieses heldenhaften Herrschers. Laut Herodot hat er auf seinen Kriegszügen Nubien, die arabische Halbinsel, Indien, Vorderasien, Kleinasien und den Balkan erobert, ist innenpolitisch als Sozial- und Bodenreformer in Erscheinung getreten und hat im ganzen Land Tempel errichten und Kanäle anlegen lassen.

Herodots Sesostris-Bild hat prägende Wirkung für die Schriften des Aristoteles (350–330 v. Chr.), Hekataios (um 300 v. Chr.), Diodor (50–30 v. Chr.), Strabo (23 v. Chr. – o), Plinius des Älteren (23–79) und Plutarch (46–120), die seinen Bericht ausschmücken und Sesostris zum Pharaos schlechthin stilisieren. Diodor, der ihn einen „*neos Alexandros*“ nennt, fasst zusammen: „In der Tat scheint dieser König alle, die jemals gelebt haben, an Macht und kriegerischen Taten wie durch Größe und Menge der Kunstdenkmäler und anderer Werke, die er in Ägypten ausführte, übertroffen zu haben.“<sup>21</sup> Einen späten Nachklang im wahrsten Sinne des Wortes findet diese Sesostris-Legende in nicht weniger als sieben Sesostris-Barockopern, die zwischen 1709 und 1755 entstehen.<sup>22</sup>

Die altägyptische Quelle für Herodots so folgenreiche Sesostris-Geschichten scheint der Hieroglyphentext einer Stele (heute in Berlin) zu sein<sup>23</sup>, auf der Sesostris III. über seine Nubienpolitik berichtet. Dieser Text, von einem ägyptischen Dolmetscher dem griechischen Gast übersetzt und von Herodot in vielen Teilen nicht richtig verstanden, ist in Herodots Wortlaut immer wieder als Quelle der Information erkennbar.

<sup>20</sup> Hermann Kees: Artikel Sesonchosis, Sesostris. In: Pauly-Wissowa: Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft II/4 (1923), 1855–1876.

<sup>21</sup> Claude Obsomer: Les campagnes de Sésostris dans Hérodote. Bruxelles 1989, 175.

<sup>22</sup> Hinweis von Sonia Focke, Ägyptisches Museum München.

<sup>23</sup> Obsomer 1989, op. cit.; Stephan J. Seidlmayer (Hrsg.): Pharaos setzt die Grenzen. Berlin 1999, 11–12.

Die von Herodot geschaffene pseudohistorische Gestalt des Helden Sesostris vermischt sich zudem in der griechischen, römischen und nachantiken Geschichtsschreibung mit dem ähnlich klingenden Namen eines Pharaos Sesonchosis-Sesoosis, hinter dem der historische Scheschonk I. (946–925 v. Chr.) zu erkennen ist.<sup>24</sup>

Lange bevor Cy Twombly im Jahr 2000 sein „painting in ten parts“ vollendet und unter dem Titel *Coronation of Sesostris* in der New Yorker Gagosian Gallery in der Madison Avenue ausstellt<sup>25</sup>, taucht der Name ‚Sesostris‘ in seinem Werk auf. 1974 tragen Lotosblüten die Einschreibung „BARGE OF SESOTRIS II“ und „VEHICLE OF SESTORIS II“, und ein Sonnenpiktogramm „SOLAR CAR OF SESOTRIS II“<sup>26</sup>. Es folgen 1981 Titel und Beischriften wie „Coronation of Sesostris“<sup>27</sup> und (bereits 1980) „Ramses“<sup>28</sup>. Die fehlerhaften Schreibungen des Namens Sesostris und die Wahl des historisch farblosen Sesostris II. können wohl als Indizien einer nur cursorischen Beschäftigung Twomblys mit den Sesostris-Königen verstanden werden.

Über die Entstehung von *Coronation of Sesostris* berichtet der Künstler:

When I work, I work very fast, but preparing to work can take any length of time. It can even be a year. Now things sort of fall into place ... you know like the *Coronation of Sesostris* paintings. They were started in Bassano and hung upstairs for years [in Rome]. I like the sun disk because I managed to do very childlike painting, very immediate. Then I took them to Virginia and finished them

---

**24** Ein Kolloquium des Instituts für Ägyptologie der Ludwig-Maximilians-Universität München widmete sich im Herbst 2012 dem Thema „Sesostris – Scheschonq – Sesonchosis. Ein internationaler Held und sein Nachwirken“ (Publikation in Vorbereitung).

**25** Donald Kennison (Hrsg.): Cy Twombly. *Coronation of Sesostris*. Gagosian Gallery New York 2000. – Vgl. zum Gemäldezyklus auch Yve-Alain Bois: Cy Twombly. In: Alison M. Gingeras / Jack Bankowsky (Hrsg.): *Where are we going? Un choix d'œuvres de la Collection François Pinault*. Venise 2006, 176–187 sowie Mary Jacobus: *Time-Lines: Rilke and Twombly on the Nile*, Tate Papers Issue 10 (2008). London 2008.

**26** YL VI 94–103 (von 1974) sowie YL VII 134–141 (von 1981). Vgl. Leeman 2005, 217–222.

**27** YL VII 158–159.

**28** Ebd., 110–113.

– wound up at the end with a detail of Degas's *The Cotton Exchange at New Orleans*. How it got in there, I don't know, but it's one of my favourite sets.<sup>29</sup>

Über den Titel des Werkkomplexes gibt diese Selbstäußerung des Künstlers keine Auskunft. In einem Gespräch verrät er jedoch, dass er den Klang und das Schriftbild des Namens ‚Sesostris‘ sehr gern habe, und er gibt damit indirekt den Hinweis, dass es nicht Bilder sind, die er mit ‚Sesostris‘ verbindet, sondern dass ihm dieser Name aus der Lektüre von Ägypten-Literatur vertraut ist. Allerdings tragen vor dem Abschluss der Arbeit an *Coronation of Sesostris* im Jahr 2000 nur zwei Monographien den Namen des Königs im Titel.<sup>30</sup>

Grundlage für die Beantwortung der Frage nach dem Bezug zwischen dem Werk und seinem Titel muss die Betrachtung der zehn großen Leinwände<sup>31</sup> in der vom Künstler festgelegten Abfolge der Hängung sein:

Part I: Sonne als monochromer Kreis am unteren Bildrand

Part II: Sonne auf zwei kleinen Rädern. Text: „*SOLAR BARGE / OF / SESOSTRIS*“

Part III: Intensiv farbige Sonne in der Bildmitte. Text: „*Eros weaver of myths / Eros sweet and bitter / Eros bringer of pain*“

Part IV: Sonne in Rot und Gold. Text: „[...] *of SESOSTRIS*“

Part V: Schiff in Lichtexplosion. Text: „[...] *bringer of pain*“

Part VI: Zwei Dutzend strahlend rote Blüten rahmen einen langen Text (Abb. 2), der im Original lautet:

When the gods leave,  
do you think they hesitate,  
turn and make a farewell sign,  
some gesture of regret?

When they leave,  
the music is loudest,  
the sun high,  
[...]

<sup>29</sup> London 2008, 50 (Interview mit Nicholas Serota vom September und Dezember 2007).

<sup>30</sup> Kurt Lange: *Sesostris*. München 1958; Wildung 1984 (dt.), op. cit.

<sup>31</sup> Höhe zwischen 201,5 und 207 cm, Breite zwischen 136,5–247 cm.



2 Cy Twombly: *Coronation of Sesostris*, 2000, Teil VI: Acryl, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 206 × 246,5 cm, Pinault Collection, Punta della Dogana, Venedig

and you, dizzy with wine  
 befuddled with well-being,  
 sink into your body  
 as though it were real,  
 as if yours to keep.

You neither see their going,  
 nor hear their silence.

[...]

Part VII: Zwei Schiffe, sich in Lichtpunkte auflösend

Part VIII: Schiff, monochrom. Text: „*Eros, weaver of myths / Eros sweet and bitter / [...] bringer [...]*“

Part IX: Schiff, monochrom. Text über Wellenlinie: „*Leaving / Paphos / ringed with / waves*“

Part X: Dreistufige schwarze Fläche. Beischrift: „*Eros weaver of myths / Eros sweet and bitter / Eros bringer of pain*“

Part I bis IV stellen den Aufstieg und die in zunehmender Farbigkeit strahlende Sonne dar. In Part V und VII wird das Sonnenmotiv von farbig leuchtenden Schiffen abgelöst. In Part VII sehen die Interpreten als *subito sforzando* unter Verweis auf Turner und Monet den Höhepunkt des Zyklus.<sup>32</sup> Part VIII und IX künden mit dem Farbverlust des Schiffsmotivs das Ende der Bildfolge an, das in Part X in einem schwarzen Stufenmotiv gestaltet wird. In der Hängung in der Punta della Dogana schließt Part I an Part X an, so dass sich ein geschlossener Kreislauf ergibt – ohne Anfang, ohne Ende (vgl. Taf. 4a–b).

Cy Twombly verbindet in *Coronation of Sesostris* zwei autonome Motive, Sonne und Schiff, zu einem *set*, zu einer thematischen und gestalterischen Einheit. Dass ihm bei der Komposition der *Coronation of Sesostris* die Omnipräsenz dieses Motivpaares in der Vorstellungswelt der alten Ägypter vor Augen gestanden hat, gibt er mit dem ägyptischen Königsnamen im Werktitel klar zu erkennen. Das auslösende Moment könnte durchaus das kosmische Schauspiel der spektakulären Sonnenauf- und untergänge gewesen sein, die Cy Twombly bereits bei seiner ersten Ägyptenreise Anfang 1962 Tag für Tag erlebte, ebenso wie die Schiffe auf dem Nil, die ihn bei der Fahrt von Assuan nach Abusimbel durch das noch nicht überflutete nubische Niltal begleiteten. Sonne und Schiffe begegneten ihm nicht nur als prägende Eindrücke des ägyptischen Alltags, sondern auch bei seinen – in Photos dokumentierten – Besuchen der Tempel Oberägyptens und Nubiens allüberall.

Über die generelle Koinzidenz des Doppelmotivs Sonne und Schiff in *Coronation of Sesostris* und in der alltäglichen Ikonographie Altägyptens hinaus zeigt eine ikonologische Analyse der *Coronation*-Motive frappierende Analogien zu altägyptischen Vorbildern. Das Schiff von Part VIII

---

<sup>32</sup> David Schapiro in Kennison 2000, op. cit., 10.

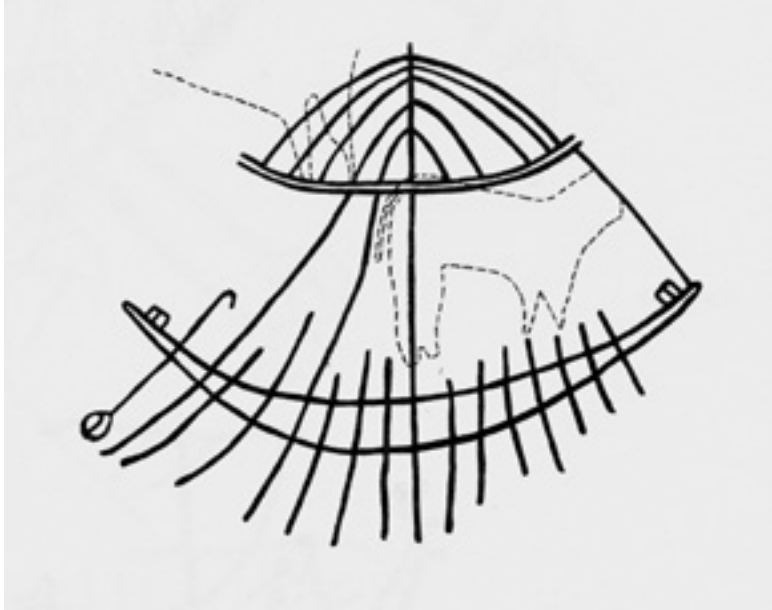


**3** Bemaltes Gefäß mit Schiffsdarstellung. Keramik. H. 20,4 cm.  
Negade II-Kultur, um 3200 v. Chr. München, Staatliches Museum  
Ägyptischer Kunst

begegnet auf Vasenbildern<sup>33</sup> (Abb. 3) und Felszeichnungen<sup>34</sup> (Abb. 4). In vielen Grabbildern des Alten, Mittleren und Neuen Reiches fährt der Grabherr im Papyrusboot durch die Jenseitsgefilde. In den bunten Reliefs

**33** Flinders Petrie: *Corpus of prehistoric pottery and palettes*. London 1917; ders.: *Prehistoric Egypt*. London 1920.

**34** Hans A. Winkler: *Rock-Drawings of Southern Upper Egypt, I*. London 1938, 35–39, pl. XXXIII–XLI; Pavel Červíček: *Felsbilder des Nord-Etbai, Oberägyptens und Unternubiens*. Wiesbaden 1974, 98–138.



4 Felsbild mit Schiffsdarstellung. H. 40 cm. Scharab bei Edfu. Wohl um 3000 v. Chr.

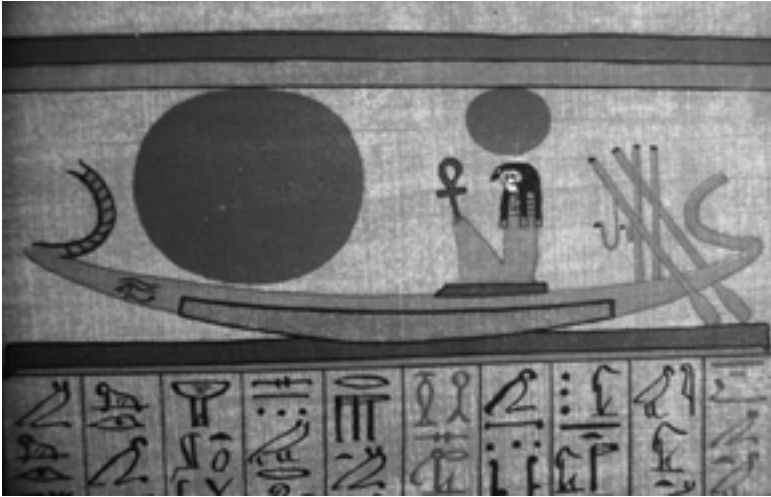
der Königsgräber<sup>35</sup> steht der Sonnengott in einer Barke, um die zwölf Stunden der Nacht bis zum morgendlichen Aufgang zu durchmessen (Abb. 5). Im Grabschatz des Tutanchamun, den Cy Twombly im Museum in Kairo gesehen haben dürfte, befindet sich – oft in Publikationen abgebildet – eine große hölzerne Barke, auf deren leerem Thron der König den Sonnenlauf nachvollziehen soll (Abb. 6).<sup>36</sup> Die vielfach übersetzten und publizierten Pyramidentexte des Alten Reiches beschreiben diese Himmelfahrt des Pharaos: „Er steigt auf zum Himmel unter seine Brüder, die Götter ... Er lässt sich nieder ... auf einem leeren Sitze, der im Schiffe des Rê ist ... Er rudert im Himmel in deinem Schiffe, o Rê, er stakt in deinem Schiffe, o Rê.“<sup>37</sup> Die Ägypten-Konnotation der Schiffsmotive Cy Twomblys wird besonders deutlich in der 1985 geschaffenen Skulptur

<sup>35</sup> Erik Hornung: *Tal der Könige*. Düsseldorf / Zürich 1999, 119–134

<sup>36</sup> Nicholas Reeves: *The Complete Tutankhamun*. London 1990, 142–145.

<sup>37</sup> Übersetzung von Adolf Erman. In: Adolf Erman: *Die Literatur der Ägypter*. Leipzig 1923, 27.

eines Bootes mit halb umgelegtem Mast, *Winter's Passage: Luxor* betitelt.<sup>38</sup> Auch in anderen Arbeiten Twomblys möchte man Ägypten-Erfahrungen gespiegelt sehen. Die *Lepanto*- (vgl. S. 236, Abb. 4) und *Temeraire*-Bilder



5 Mythologischer Papyrus: Sonnenbarke. Malerei auf Papyrus. H. 9 cm. Dritte Zwischenzeit, um 900 v. Chr. London, British Museum



6 Barke des Sonnengottes. Holz, bemalt. L. 120 cm. Aus dem Grab des Tutanchamun im Tal der Könige. Neues Reich, 18. Dynastie, um 1330 v. Chr. Kairo, Ägyptisches Museum

<sup>38</sup> NDR S I 75 sowie 76; Brandhorst 2010, 133.





7 Seevölkerschlacht Ramses' III. Reliefzyklus im Tempel von Medinet Habu. Neues Reich, 20. Dynastie, um 1160 v. Chr.

lassen in ihrer Komposition und in ihren Motivelementen an die ausgedehnten Reliefzyklen der Seevölkerschlagen auf den Außenwänden des Tempels Ramses' III. in Medinet Habu<sup>39</sup> denken (Abb. 7), die der Künstler vor Ort und in der Bibliothek und den Archiven der ‚Luxor Headquarters‘ des Oriental Institute der Chicago University gesehen haben dürfte, wo er während seiner Luxor-Aufenthalte oft und lange zu Gast war.

Das so eng mit dem Schiff verbundene Sonnenmotiv ist in der religiösen Ikonographie Ägyptens omnipräsent. Die Sonnenscheibe in einer Barke symbolisiert auf Stelen und Särgen den Kreislauf des Lebens. Die astronomischen Motive der Reliefzyklen auf den Decken der Tempelräume<sup>40</sup> stellen den Lauf der Gestirne als eine Regatta von himmlischen Barken dar (Abb. 8). Ein in diesem Kontext irritierendes Detail zeigt Part II. Die Sonne ist auf einen kleinen Wagen gestellt, und die Beischrift benennt das Motiv – wie schon 1974 in einem der Lotos-Motive<sup>41</sup> – als „Sonnenbarke“.

<sup>39</sup> Epigraphic Survey (Hrsg.): Medinet Habu I (Oriental Institute Publications VIII). Chicago 1930, pl. 37. – Vgl. HBV 11 bzw. 1.

<sup>40</sup> Otto Neugebauer / Richard Parker: Egyptian astronomical texts and representations I-III (Brown Egyptological Studies). London 1960–1964.

<sup>41</sup> S. o. Anm. 26.



**8** Sterngötter befahren den Himmel. Deckenreliefs des Hypostyls im Hathortempel von Dendera, um 30 n. Chr.



**9** Bootsmodell. Gold, Silber, Bronze, Holz. L. 43,3 cm. Aus dem Grab der Königin Ahhotep in Theben-West. Neues Reich, 18. Dynastie, um 1550 v. Chr. Kairo, Ägyptisches Museum

Die keltischen Sonnenwagen bieten sich als Inspirationsquelle an, aber viel näher liegt es, an die auf einen Wagen gesetzten vielruderigen Barken aus dem Grab der Königin Ahhotep zu denken, die an zentraler Stelle des Kairo-

Museums ausgestellt und in vielen Publikationen abgebildeten Werke eines altägyptischen Silberschmieds der Zeit um 1550 v. Chr. (Abb. 9).<sup>42</sup>

Neben den ikonographischen Ägyptizismen ‚Schiff‘ und ‚Sonne‘ weist auch die Struktur des zehnteiligen Werks auf Altägypten zurück. Die Segmentierung eines Handlungsablaufs in einzelne Bildfelder ist das fundamentale Gestaltungsprinzip ägyptischer Wandbilder. Sie sind wie ein Text zu lesen, dessen Textbausteine erst im Kon-Text einen Sinn ergeben. Wie ein altägyptischer Text keine Worttrenner kennt, so sind auch im *Coronation*-Zyklus die Zwischenräume zwischen den einzelnen Bildfeldern nicht Trenner, sondern Verbinder.

Bild und Text: Dieses Begriffspaar charakterisiert eine weitere Analogie von Cy Twomblys Werk und der ägyptischen Kunst, die Integration von Texten in das bildnerische Konzept. Hieroglyphische Texte sind in der ägyptischen Flachbildkunst – Relief und Malerei –, aber auch in der Skulptur integrale Bestandteile eines Gesamtkunstwerks. Das deutlichste Beispiel bietet der stelophore Statuentypus: Die Kniefigur hält vor sich eine Stele, auf der der Text aufgeschrieben ist, der vom Dargestellten gesprochen wird – gewissermaßen die Tonspur zum dreidimensionalen Bild, die Visualisierung des gesprochenen Wortes. Auf den Leinwänden der *Coronation* ist eine direkte kausale Beziehung der Textkomponente zum Bild nur bei Part II in „Solar barge of Sesostris“ gegeben, so dass von einer ‚Beischrift‘ zum Sonnenmotiv gesprochen werden könnte. Die anderen Texte zitieren die griechischen Autoren Sappho (Part III, V, VIII, X) und Alkman (Part IX) und – von Cy Twombly im Wortlaut gekürzt und leicht verändert – die zeitgenössische amerikanische Autorin Patricia Waters<sup>43</sup> (Part VI, vgl. Abb. 2). Ohne direkten Bezug zum Bild fügen diese Texte der Komposition eine autonome Komponente hinzu; so wenig sie das Bild erläutern, so wenig ist das jeweilige Bild

---

**42** Émile Vernier: *Bijoux et orfèvreries* (Catalogue Général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire). Le Caire 1927, 216–218, pl. XLIX; Mohamed Saleh / Hourig Sourouzian: *The Egyptian Museum Cairo*. Mainz 1986, Nr. 123; abgebildet u. a. in der sehr verbreiteten *Pelican History of Art* von William Stevenson Smith aus dem Jahr 1958 bzw. in 2. Auflage von 1981: William Stevenson Smith: *The Art and Architecture of Ancient Egypt* (Pelican History of Art). Harmondsworth/Baltimore/Mitcham 1958 (1981), 125, Fig. 84(A).

**43** In Kennison 2000, op. cit., auf S. 29 ist das von Twombly interpretierte Gedicht zu sehen. – Vergleiche zu Waters den Beitrag von Armin Zweite in diesem Band.

eine Illustrierung des Textes; dennoch setzt sie der Künstler in ein gemeinsames Beziehungsgefüge, indem er ein Spannungsfeld zwischen Bild und Text aufbaut.

Für die zweimalige Nennung von Sesostri (Part II, IV) bietet sich keine kausale Verknüpfung mit dem Motiv der Sonne an. Ebenso stehen die beiden Textelemente des Werktitels, „coronation“ und „Sesostri“, autonom über der Ikonographie und formalen Struktur des Gesamtwerks und seiner „ten parts“. Der bereits in den siebziger Jahren vom Künstler verwendete Titel *Coronation of Sesostri* belegt die jahrzehntelange Beschäftigung des Künstlers mit der Gedankenwelt Altägyptens, die wohl mehr durch Literaturstudium als durch die unmittelbare Begegnung mit den Werken der altägyptischen Kunst bei Museumsbesuchen und Ägyptenreisen genährt wurde. Cy Twomblys Ägyptenrezeption vollzieht sich auf intellektueller Ebene. Damit unterscheidet er sich fundamental von den eingangs genannten Künstlern der klassischen Moderne und Gegenwart, für die Struktur und Ikonographie der altägyptischen Kunst Quellen der Inspiration waren.

Es ist wenig wahrscheinlich, dass Cy Twombly zum Werktitel *Coronation of Sesostri* durch eine altägyptische Vorlage angeregt wurde. Die einzige Quelle, die Sesostri (I.) mit der Königskrönung in Verbindung bringt, ist eine stark zerstörte Handschrift aus dem Konvolut der *Dramatischen Ramesseumpapyri*; nur im Textkommentar der Erstpublikation von 1924<sup>44</sup> werden der Königsname und die Krönung erwähnt.<sup>45</sup> Es ist kaum anzunehmen, dass Cy Twombly bei seinen Besuchen in den Luxor Headquarters des Oriental Institute der Chicago University oder in einer Bibliothek in Italien oder Amerika auf diese Fachveröffentlichung in deutscher Sprache gestoßen ist. Erst 80 Jahre nach der Erstpublikation haben diese nicht im Zentrum ägyptologischer Forschung stehenden Papyrusfragmente eine Neubearbeitung erfahren.<sup>46</sup> Die Krönung des Königs gehört nicht zu den Standardthemen altägyptischer Texte und Bilder und hat bislang in der Ägyptologie wenig Beachtung gefunden. Das Krönungsritual kann zwar aus zahlreichen Detailinformationen re-

---

<sup>44</sup> Kurt Sethe: *Dramatische Texte zu altaegyptischen Mysterienspielen*. Leipzig 1928.

<sup>45</sup> Diese Vermutung äußert Thierry Greub in einer Mail an den Verf. vom 9. Mai 2012.

<sup>46</sup> Joachim Quack: Zur Lesung und Deutung des Dramatischen Ramesseumpapyrus. In: *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 133 (2006), 72–89.

konstruiert werden, ist aber als zusammenhängender Ritus nur in zwei Reliefsequenzen der 18. Dynastie überliefert.<sup>47</sup>

Das Beziehungsgeflecht zwischen Werk und Titel bleibt also lose. *Coronation of Sesostris* ist kein *history painting* wie der *Lepanto*-Zyklus und keine Illustration eines antiken Textes wie *Hero and Leandro*<sup>48</sup> oder *Fifty Days at Iliam*<sup>49</sup>. ‚Sesostris‘ ist für Cy Twombly ein Synonym für Altägypten. In guter herodoteischer Tradition benennt er mit diesem Namen die mannigfachen Ägypten-Assoziationen der Bildfolge, die formale Struktur der nacheinander lesbaren Bildfelder, die Parataxe von Bild und Text, die Motive ‚Sonne‘ und ‚Schiff‘ als Darstellungen des ewigen Kreislaufs des Lebens. Diese beiden Leitmotive der *Coronation of Sesostris* stellen der bittersüßen Abschiedsrhetorik der Textbausteine von Sappho, Alkman und Patricia Waters eine optimistische Weltsicht entgegen. ‚Sesostris‘ steht für den altägyptischen Glauben an die Unsterblichkeit, ‚coronation‘ für den Triumph des Lichts, dem Cy Twombly als Krönung der vielen Ägyptenbezüge in seinem Gesamtwerk im Zentrum seines „painting in ten parts“ strahlenden künstlerischen Ausdruck verliehen hat.

---

#### ABBILDUNGSNACHWEISE

- Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom.  
**1, 3, 5** Photo: D. Wildung.  
**2** HB V 8, S. 77.  
**4** Červíček 1974, op. cit.  
**6-8** Photo: Uni Dia Verlag.  
**9** Vernier 1925, op. cit, 216–218, pl. XLIX.

#### TAFELN

- 4a-b** © Pinault Collection, Photo: © Palazzo Grassi, ORCH orsenigo\_chemollo.

---

**47** Winfried Barta: Königskrönung. In: Wolfgang Helck / Eberhard Otto (Hrsg.): Lexikon der Ägyptologie III. Wiesbaden 1979, 531–533.

**48** Vergleiche den Beitrag von Lisa Hopkins in diesem Band.

**49** Vergleiche den Beitrag von Joachim Latacz in diesem Band.

---

JOACHIM LATA CZ

## CY TWOMBLY MIT ACHILL VOR TROIA

*Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag*

### I DIE GRUNDDATEN

*Fifty Days at Iliam*<sup>1</sup> (Abb. 1) entstand zwischen Sommer 1977 und Sommer 1978 in Bassano in Teverina, einem 1200-Seelen-Dorf auf uraltem etruskischen Boden etwa 60 km nördlich von Rom im Tiber-Tal. Das Werk gehört in die zweite Antiken-Periode Twomblys und schließt sie im wesentlichen ab.<sup>2</sup>

---

**1** Zur scheinbaren Fehlschreibung des letzten Titelworts s. Anm. 80. – ‚Ilium‘ ist nicht einfach „a Latin name for Troy“ (Randy Kennedy: American Artist Who Scribbled a Unique Path. In: *The New York Times* vom 6. Juli 2011, A1, online: [http://www.nytimes.com/2011/07/06/arts/cy-twombly-american-artist-is-dead-at-83.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2011/07/06/arts/cy-twombly-american-artist-is-dead-at-83.html?pagewanted=all&_r=0) (30. August 2012)), sondern die späte lateinische Namensform für das griechische ‚Ilios‘. Diese Form geht ihrerseits zurück auf die Homerische Namensform ‚Ilios‘ (danach der Titel ‚Iliás‘, zu ergänzen: ‚poíésis‘, also ‚Dichtung von Ilios‘), die aus der Form ‚Wilios‘ entstanden war, mit der die bronzezeitlichen Griechen die (uns unbekannt) originale (kleinasiatische) Form des Ortsnamens wiedergaben, während die bronzezeitlichen Hethiter den Ort als ‚Wilusa‘ bezeichneten. – *Ilios* war der gegenüber *Troia* ursprünglich im Griechischen primär verwendete Name (in der *Ilias* 106 mal, *Troiê* dagegen nur 53 mal; die beiden Namen sind bei Homer metrische Varianten; Näheres: Latacz 2010, 144–153). – Für zahlreiche Hinweise und Anregungen danke ich herzlich Thierry Greub (Köln).

**2** *Virgil* (1973) – *Sesostris* (1974) – *Venus, Apollo, Narcissus, Dionysus, Apollo and the Artist, Mars and the Artist, Pan* (alle 1975) – *Untitled (Sappho), Idilli* (beide 1976) – *Thyrsis* (1977) – *Fifty Days at Iliam* (1978). – In den sechziger Jahren waren vorangegangen (unter anderem): *Triumph of Galatea* (1961) –



**1** Installationsansicht von Cy Twomblys *Fifty Days at Ilium*, 1978, 10 Teile, Öl, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, versch. Dimensionen, Philadelphia Museum of Art (sichtbar sind Parts IV bis VIII sowie angeschnitten III und IX)

Der Zyklus (auf diese Werkbezeichnung kommen wir zurück) besteht aus 10 großformatigen farbigen Kompositionen unterschiedlicher Dimension auf je 3 m hoher Fläche – gemalt in Öl, Wachskreide, Kohle und Bleistift auf Leinwand. Er wurde erstmals ausgestellt im November 1978 in der Lone Star Foundation in New York. Danach kam er durch Schenkung 1989 ins Philadelphia Museum of Art<sup>3</sup> und erhielt dort einen eigenen

---

*Rape of the Sabines* (1961–1963) – *Leda and the Swan* (1962) – *Achilles Mourning the Death of Patroclus* (1962) – *Vengeance of Achilles* (1962) – *Catullus* (1962) – *Venus Anadyomene* (1962) – *Birth of Venus* (1963) – *Nine Discourses on Commodus* (1963) – *Ilium (One Morning Ten Years Later)* (1964) – *School of Athens* (1964) – *Cnidian Venus* (1967) – *8 Odi di Orazio* (1968).

**3** Vgl. Ann Temkin et al.: *Twentieth-Century Painting and Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*. Philadelphia 2000, 133; online auf der Homepage des Philadelphia Museum of Art unter: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/85717.html> (12. Juli 2013): „Gift (by exchange) of Samuel S. White 3<sup>rd</sup> and Vera White, 1989“.

Raum, der 1989 eröffnet wurde (Taf. 5a–c). Die Hängung ist von Twombly selbst in der jetzigen Form veranlasst und autorisiert<sup>4</sup> – ein nicht unwichtiges Faktum, wie sich zeigen wird.

Der Zyklus stellt nicht die erstmalige Beschäftigung Twomblys mit dem Thema ‚Troia‘ bzw. ‚Ilias‘ dar. Vorausgegangen waren – von unbetitelten Entwürfen abgesehen – unter anderem ein Triptychon mit dem Titel *Ilium (One Morning Ten Years Later)* von 1964 (Abb. 2, Mittelteil) sowie zwei großformatige Kompositionen mit den Titeln *Achilles Mourning the Death of Patroclus* bzw. *Vengeance of Achilles* (Abb. 3), beide aus dem Jahre 1962. Das Thema hat Twombly also schon früh,



2 Cy Twombly: *Ilium (One Morning Ten Years Later)*, 1964, Teil II (Mittelteil): Bleistift, Öl, Wachskreide auf Leinwand, 199 × 288,5 cm, Gagosian Collection

---

4 HB IV 13, S. 68–83; vgl. Langenberg 1998, 176: „Die zehn Bilder füllen einen gesamten Raum des Philadelphia Museum of Art, wo sie nach der Konzeption des Künstlers symmetrisch gehängt wurden“. Twombly kontrollierte die Präsentationen seiner Werke in der Regel selbst: „In Houston hat er die Cy Twombly Gallery zusammen mit Renzo Piano entworfen, in München im Museum Brandhorst den Lepanto-Raum ebenfalls mitkonzipiert und die jeweilige Hängung überwacht“ (Thierry Greub / Köln, per E-Mail).





**3** Cy Twombly: *Vengeance of Achilles*, 1962, Öl, Farbkreide, Bleistift auf Leinwand, 300 × 175 cm, Kunsthaus Zürich

spätestens im Alter von 30 Jahren, zur Umsetzung angeregt – 16 Jahre vor unserem Zyklus, der entstand, als er auf die 50 zuzug. Danach hat er sich, soweit aus dem Werkverzeichnis von Bastian<sup>5</sup> und der Twombly-Monographie von Leeman<sup>6</sup> hervorgeht, nicht mehr mit dem Thema befasst. Vielleicht bedeutet das nicht nur eine allgemeine Interessenverschiebung,<sup>7</sup> sondern auch, dass er mit dem ‚Fifty-Days‘-Zyklus alles Themarelevante gesagt sah.

## II DER HINTERGRUND DES WERKES: DIE ANTIKE

Cy Twombly fühlte sich mit der Antike tief verbunden. Treffend über-schrieb der australische *Sydney Morning Herald* seinen Nachruf auf Twombly mit „With his feet on classical ground“.<sup>8</sup> In kaum einem der zahlreichen Nekrologe wurde versäumt, diese enge Beziehung Twomblys zur antiken Kultur hervorzuheben.<sup>9</sup> Auch ihretwegen siedelte Twombly 1957, im Alter von 29 Jahren, nach Italien über, wo er zuerst in Rom,

**5** HB I–V.

**6** Leeman 2005, 314 f.

**7** „Als die achtziger Jahre in ihrer Beschäftigung mit Geschichte Twombly schließlich einholten, war er schon anderswohin unterwegs, fort vom Bereich der Mythen, Barden und Schlachten und hin zu Wasser, Himmel und Blumen“: Varnedoe 1994, 50.

**8** Morgan 2011, im folgenden Haupttext noch präziser: „Cy Twombly spoke of his enduring fascination with the classical world when he and Edmund Capon [Direktor der New South Wales Gallery in Sydney] spent a memorable day together a few years ago“ (Joyce Morgan: With his feet on classical ground. A passion for history helped the revered artist Cy Twombly leave a lasting impression. In: *The Sydney Morning Herald* vom 7. Juli 2011, online: <http://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/with-his-feet-on-classical-ground-20110706-1h2d2.html> (30. August 2012)).

**9** Beispiele: Randy Kennedy (Kennedy 2011, op. cit.): „[his] poetic engagement with antiquity“; Stephanie Cash (Stephanie Cash: Cy Twombly, Legendary Scribbler, Dead Age 83. In: *Art in America* vom 7. July 2011, online: <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/news/2011-07-05/cy-twombly-obituary/> (30. August 2012)): „... his works were informed by antiquity and classical literature“; Christopher Masters (Christopher Masters: Cy Twombly obituary. In: *The Guardian* vom 6. Juli 2011, online: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/jul/06/cy-twombly-obituary> (30. August 2012)): „Twombly’s yearning for antiquity“. Ein Überblick über Twomblys Gesamtwerk zeigt, dass hier keine nachträglich aufgepfropfte

dann in Bassano in Teverina und seit den 1980er Jahren in seinem Haus in Gaeta, dem antiken Caieta, am gleichnamigen Golf des Tyrhenischen Meeres, etwa 80 km nördlich von Neapel, bis zu seinem Tode lebte.

Angesichts der Seltenheit einer derart symbiotischen Verbindung eines modernen Künstlers mit der Antike wäre zu erwarten, dass die altertumswissenschaftliche Rezeptionsforschung sich auch Cy Twomblys schon angenommen hätte. Das ist jedoch bisher, soweit ersichtlich, nicht der Fall.<sup>10</sup> Dementsprechend kann das Folgende nur ein erster tastender

---

Fixierung vorliegt: Unter den diversen andersartigen Anregungsbereichen – dem Skribble-Bereich, dem Erotik-Bereich, usw. – bildet die Faszination für die Alten Kulturen der Menschheit in Twomblys Werk den *Basso ostinato*. Er selbst schrieb schon 1952: „For myself the past is the source ...“ (aus seiner Bewerbung ans Virginia Museum of Fine Arts um ein Europa-Stipendium; in deutscher Übersetzung bei Kirk Varnedoe in: Berlin 1994, 62 Anm. 48; das Original-Zitat bei Leeman 2005, 57). Varnedoe spricht treffend von Twomblys „antikem Vermächtnis, wie es in seiner Hochschätzung steht“ (Berlin 1994, 38) und von seiner „Idee, die Kultur der Vergangenheit *sich anzueignen* und *wiederzubeleben* – durch etwas, was sie anscheinend doch nur verunstaltete“ (ebd., 31; Hervorhebungen: JL). Auf Twomblys Faszination durch das „kulturelle Gedächtnis“ (so Varnedoe in: ebd., 57) hat auch Gottfried Boehm immer wieder hingewiesen, etwa in: Boehm 1987: „... Papier, Text und Buch, die aufgeschriebene Welt der Kultur und ihre Geschichte – das dem Gedächtnis der Schrift Anvertraute – (stellen) einen Quellbereich seiner Kunst (dar)“ (S. 1); „Twomblys Bilder [...] bezeugen und aktivieren das mythologische Gedächtnis ...“ (S. 4). – Eine systematisch zusammenfassende Arbeit über ‚Cy Twombly und die Antike‘ fehlt dessenungeachtet bis heute (vgl. jetzt Greub 2012); verstreutes Material bietet Leeman 2005, besonders im Kapitel IV (‚Eine Mythographie des Verlangens‘); wirkliche Vertrautheit mit der Antike liegt hier allerdings nicht vor; gleiches gilt für Kirk Varnedoe in: Berlin 1994 (etwa von einem „epischen Geist der Antike“ [57; Hervorhebung: JL] zu sprechen ist für Altertumswissenschaftler nachgerade unfassbar: die griechisch-römische Kulturepoche der Menschheit, die mit etwa 1500 Jahren dreimal so lange währte wie die Neuzeit, lässt sich ja unmöglich auf eine einzige Komponente reduzieren).

**10** Um so nachdrücklicher ist hier auf die Arbeit einer Kunsthistorikerin hinzuweisen, die, deutlich ohne professionelle gräzistische Ausbildung, in ihrer Münchner Dissertation von 1997 schon ein gutes Stückweit in den Untergrund des Zyklus vorgestoßen ist: Langenberg 1998, 176–181. Die Arbeit ist mir durch Vermittlung Thierry Greubs glücklicherweise erst sechs Wochen nach meinem Kölner Vortrag und nach Fertigstellung

Versuch sein. Dieser wird sich naturgemäß auf das beschränken, was der Philologe und Homer-Spezialist an möglicher Hintergrund-Erhellung leisten kann. Die spezifisch ikonographischen Fragen – Strichführung, Farbgebung usw. – und erst recht die ästhetischen Einfühlungen und theoretischen Suggestionen auf den höheren Ebenen professioneller Interpretation werden nicht oder nur andeutungsweise zur Sprache kommen; sie bleiben dem Kunstwissenschaftler vorbehalten. Der dadurch bedingte Eindruck einer gewissen Deutungsimplicität ist in Kauf zu nehmen. Erhofft wird lediglich, dass mit der hier vorgelegten elementarpragmatischen Perspektive der Untergrund von Twomblys Zyklus in ein etwas helleres Licht gerückt und damit ein Fundament gelegt werden kann, das sich für die kunstwissenschaftliche Analyse und Interpretation als hilfreich erweisen könnte.

Twombly war schon als Kind ein unermüdlicher begeisterter Leser<sup>11</sup> und ist es bis zu seinem Tod geblieben. Sein labyrinthisches Haus in

---

der Druckfassung zu Gesicht gekommen – glücklicherweise, weil die Autorin in einigen Fällen zu gleichen oder ähnlichen Beobachtungen und Folgerungen wie ich gekommen ist: die unabhängig erzielten Übereinstimmungen dürften die Tragfähigkeit der hier vorgelegten Interpretation verstärken. Die betreffenden Stellen sind im Folgenden bezeichnet. (Die zahlreichen unverständlichen Fehler, z. B.: „[Die Ilias] beschreibt die letzten [!] 50 entscheidenden Jahre [!] des zehnjährigen Krieges ...“ (176); zu KASSANDRA (auf Zyklus-Teil Nr. 7): „Die Worte der Warnerin, die bereits [!] in der Odyssee den Untergang Trojas vorausgesagt hatte“ (179; gemeint ist Odyssee 11.422, wo Agamemnon, selbst sterbend, die ersterbende Stimme der von Klytaimestra zu Tode getroffenen Cassandra hört, ohne helfen zu können; von Untergangsvoraussage keine Spur); der Plural von (Verteidigungs-),Schild‘ lautet hier übrigens ‚Schilder‘ (179) – seien hier nur als Beispiel für die haarsträubende Unvertrautheit mancher Interpreten mit den von Twombly bearbeiteten antiken Sujets erwähnt (völlig zu Recht spricht Varnedoe in: Berlin 1994, 58, von „diesem höchst gebildeten [...] Künstler“); wo der Interpret in Kenntnisumfang und Bildungsgrad weit hinter dem Künstler zurückbleibt, den er ‚interpretiert‘, wird Kunstdeutung zur Farce.

**11** Twomblys Vater war Sportler und später Sportlehrer, sein Sohn indessen „was much more bookish than athletic as a child“: Kennedy 2011, op. cit. Hinweise auf Twomblys außergewöhnlich tiefreichende historische und literarische Kenntnisse fehlen in kaum einer einschlägigen Publikation.

Gaeta wurde von Besuchern öfter als eine Art alexandrinisches Museion der Neuzeit beschrieben, in dem sich das kulturelle Gedächtnis der Menschheit zu einem einzigen gewaltigen Komplex zusammenfügte.<sup>12</sup> Twomblys mythologische Kompositionen in ihrer Tiefe und mit ihrem ausgedehnten Wurzelgeflecht angemessen zu erfassen und dadurch die sichtbare Oberfläche des nur Angedeuteten mit dem zugrunde liegenden Unterbau zu dem vom Künstler im Schaffensprozess durchlebten Assoziationsgewebe und -gewirbel zu verbinden ist dem Betrachter wohl nur möglich, wenn er zumindest in die *Nähe* von Twomblys Literatur- und Mythologiekenntnis kommt. Ganz wird die Fülle seiner assoziativen und zusätzlich durch jahrhundertlange Rezeption bereicherten und gebrochenen Referenzen, die ja in der Regel ausgesprochen subjektiv und oft verblüffend neu im Sinn von unkonventionell sind – ganz wird diese Fülle sich aber auch dann noch schwerlich voll erfassen lassen. Twomblys Kompositionen – und zwar gerade auch die antikebezogenen – werden infolgedessen im letzten immer ängstlich und damit offen bleiben. Für das Verständnis Twomblys dürfte freilich viel gewonnen sein, wenn gerade dies erkannt (und akzeptiert) wird.<sup>13</sup>

---

**12** Siehe z. B. Niklas Maak: Zu Besuch bei Cy Twombly. Verschwunden in Italien. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 23. Januar 2005, online: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/zu-besuch-bei-cy-twombly-verschwunden-in-italien-1214222.html> (30. August 2012): „(er) verbringt [...] die meiste Zeit in Gaeta, in diesem Haus, das ein Haus ist wie ein Kunstwerk von Twombly: Labyrinthisch, mit endlosen Gängen, vollgestopft mit Büchern und Kunstwerken und Fundstücken“.

**13** Edmund Capon (Joyce Morgan, op. cit.) formulierte diese Komplexität und die damit verbundene ‚Schwerverständlichkeit‘ (aus der dann meist die Ablehnung erwächst) hintersinnig diplomatisch so: „Sometimes people need a little bit of help in recognising a great work of art that might be a bit unfamiliar.“ Das ist bei aller Ironie noch oberflächlich ausgedrückt. Grundsätzlich Gottfried Boehm in ‚Erinnern, Vergessen‘ (Boehm 1987, 2): „... wir hegen doch die Erwartung – und nicht wenige kunsthistorische Texte halten sich etwas darauf zugute –, daß Interpretation das Vieldeutige der bildlichen Erscheinung in die Eindeutigkeit einer sprachlichen Erklärung zu überführen habe. [...] Angesichts Twomblys, der nicht abbildet, [...] erfaßte ein solches Verfahren nur wenig von dem, was wir *sehen*“. Immerhin zumindest dieses Wenige (approximativ) zu erfassen ist das Ziel des vorliegenden Beitrags.

III DIE BEZEICHNUNG DES GESAMTWERKS<sup>14</sup>

Die meisten Kompositionen Twomblys sind titellos (*Untitled*). Dort aber, wo er Titel gibt, legt er eine Spur: er lenkt Bezug, Rezeption und Deutung. Auf zusammenfassende Werk-Bezeichnungen bei *mehrteiligen* Werken hat er jedoch, soweit ersichtlich, grundsätzlich verzichtet. Dabei ist klar, dass auch solche Bezeichnungen interpretationslenkend sein können. Ausstellungskataloge, Kunstkritiken, einschlägige Bücher und Aufsätze haben in diesen Fällen die Lücke *ad libitum* gefüllt. So finden sich in der Literatur zu *Fifty Days at Iliam* verschiedene Begriffe: Am häufigsten ist ‚Zyklus‘. Es folgen ‚Polyptychon‘, ‚Serie‘, ‚Ensemble‘, sogar ‚Bilderreihe‘<sup>15</sup>. Welche dieser Benennungen Twombly selbst akzeptiert hat oder gewählt haben würde (falls ihm darauf überhaupt etwas ankam), lässt sich nur erschließen. ‚Ensemble‘ dürfte von vornherein ausscheiden: es ist zu allgemein (‚Gesamtheit‘) und letztlich nichtssagend. ‚Serie‘ und ‚Bilderreihe‘ fallen ebenfalls weg: sie stellen auf die Möglichkeit unendlicher Fortsetzung ab (‚seriell‘), die der von Twombly selbst gewollten Geschlossenheit – alle zehn Teile in einem einzigen und eigens dafür reservierten Raum – krass widerspräche. ‚Polyptychon‘ (‚Viel-Gefaltetes‘, zu griechisch πτύσσω, *ptyssô*, ‚falten‘) würde die ‚Vielfalt‘ als Einheit, die aus- und wieder zusammengefaltet werden kann, betonen (‚Hl. Dreifaltigkeit‘ u. ä.). *Fifty Days at Iliam* stellt jedoch ein Ganzes dar, dessen 10 Einzelteile Anspruch auf je eigene *ständige Ortsgebundenheit* erheben. Insofern ist die Bezeichnung im Reproduktionsband von 1979<sup>16</sup>: „A painting in ten large parts“ die äußerlich sicherlich zutreffendste, zugleich freilich auch die simpelste

---

**14** Hier geht es nicht um die Bezeichnung der Produktionen von Twomblys künstlerischem Schaffen allgemein – er selbst bestand auf deren Benennung als ‚paintings‘ statt ‚drawings‘ o. ä. (s. Leemann 2005, 308 Anm. 12) –, sondern um diejenige möglichst sinnvolle Bezeichnung der Gesamtkomposition von *Fifty Days at Iliam*, die sich durch die Form der von Twombly selbst festgelegten Präsentation am ehesten nahelegt (und daher von Twombly wohl am ehesten als Interpretationshilfe – so wie der Titel – gutgeheißen worden wäre).

**15** Berlin 1994, 51.

**16** HB *Iliam* (Übernahme der Original-Ausgabe der Lone Star Foundation in New York City von 1979).

(und zudem umständlichste). So bleibt ‚Zyklus‘ (*cycle*) übrig. Die Tatsache, dass die weit überwiegende Mehrzahl der Interpreten – zumeist vermutlich ganz spontan – genau diese Bezeichnung wählt, ist in diesem Sinne schwerlich ein Zufall. Sie dürfte ein vorbewusstes untergründiges Verständnis des Werkes im Sinne eben dieser Bezeichnung anzeigen: Das griechische κύκλος, als Lehnwort ‚*cyclus*‘ ins Lateinische übernommen, bedeutet ursprünglich einfach ‚Kreis‘ und betont entsprechend der geometrischen Figur nicht die Teiligkeit (wie ‚*Di-ptychon*‘, ‚*Tri-ptychon*‘ usw.), sondern die Geschlossenheit. Schon früh wurde das Wort auch im literarischen Bereich verwendet: „Mit *kyklos* wurde unter Literaten wohl schon im 5. Jh. v. Chr. eine (auch versifizierte) ‚Inhaltsangabe‘ von ‚zusammenhängende(n) Begebenheiten bei einem weiten Umfang des Stoffs‘ [...] bezeichnet.“<sup>17</sup> In dieser Definition sind ‚Inhaltsangabe‘ und ‚zusammenhängend‘ für die Bedeutung entscheidend: es geht beim ‚*Kyklos/Zyklus*‘ primär um die (thematische und zeitliche) Kontinuation und die dadurch entstehende Kontinuität von Zusammengehörigem, mit dem Ziel, dieses Zusammengehörige *ganz* zu erfassen.<sup>18</sup> Darauf wird zurückzukommen sein.

#### IV DIE HAUPTREFERENZ: HOMER VIA POPE

Der Erstaussstellung 1979 in New York gab Twombly folgenden Hinweis mit auf den Weg: „The painting *follows and reflects incidents of Homer’s Iliad in the translation of Alexander Pope*“.<sup>19</sup>

Damit ist das doppelte Fundament des Zyklus benannt und den Rezipienten die Aufgabe gestellt, dieses doppelte Fundament zu *kennen* – möglichst ebenso gut (oder schlecht) zu kennen wie Twombly selbst –, also erstens Homers *Ilias*, zweitens deren Übersetzung durch Pope.

Homers *Ilias*, eine Vers-Dichtung aus der weltweit verbreiteten Gattung ‚Helden-Epos‘ und das erste Literaturwerk Europas, umfasst 15.693 Hexameter, die von späteren griechischen Literaturkundlern – wohl zur Vortrags-, aber auch Rezeptionserleichterung – in 24 αἰοδαί (*aidai*) oder

<sup>17</sup> Joachim Latacz: Art. ‚Epischer Zyklus‘. In: Der Neue Pauly 3, 1997, Sp. 1154–1156.

<sup>18</sup> Vgl. etwa ‚Liederzyklus‘, ‚Sonnenzyklus‘ u. ä. – Die Konnotation der Wiederholung bzw. Wiederholbarkeit ist sekundär.

<sup>19</sup> HB *Iliad*, Impressum (Hervorhebung: JL).

ῥαψῳδίαι (*rhaps-ôidíai*), ‚Gesänge‘, unterschiedlicher Länge unterteilt wurden – eine Teilung, die ein homogenes Ganzes lediglich formal zerschneidet.<sup>20</sup> Die *Handlung*, deren Kenntnis – auch in den Details – der Künstler voraussetzt,<sup>21</sup> erstreckt sich über 51 Tage (Twombly sagt ‚Fifty Days‘ gemäß Pope,<sup>22</sup> die Differenz von einem Tag ist hier nicht relevant).

Das *Thema* dieser Homerischen Handlung wird gleich im ersten Vers aufschreckend lapidar benannt: ‚*Der Groll des Achilleus*‘. Es soll also nicht die gesamte *Troia-Geschichte* erzählt werden, die sich in der Fiktion der Sagenchronologie über etwa 40 Jahre erstreckt, und es soll auch nicht der gesamte angeblich zehnjährige ‚Troianische *Krieg*‘ erzählt werden. Erzählt wird vielmehr nur eine kleine Episode aus dem Übergang vom 9. zum 10. Kriegsjahr, eben der Groll des Achilleus. Dieser Groll des Achilleus mit seinen *Folgen*<sup>23</sup> wird jedoch zum entscheidenden Krisenpunkt der gesamten Troia-Geschichte zugespitzt und hochdramatisiert. Denn dieser Groll des Achilleus führt zu der Situation, dass das ganze griechische Unternehmen, die Bestrafung und Ausschaltung Troias als Vergeltung für Helenas Entführung, und damit auch Troias Schicksal: Weiterexistenz oder Untergang, auf Messers Schneide steht. Dies wird

---

**20** Der letzte Herausgeber einer kritischen Ausgabe des griechischen Originals, der Oxforder Gräzist Martin L. West, verfährt entsprechend: Er belässt zwar die herkömmliche Vierundzwanziger-Einteilung (mit jedesmaligem Neubeginn der Verszählung bei 1), weil sie für uns praktisch ist, setzt aber die 24 Teile nicht graphisch (per Leer-Raum, neue Seite o. dgl.) voneinander ab, sondern lässt den Text kontinuierlich durchlaufen („textum continuavi neque inter rhapsodias intervalla reliqui“: Martin L. West: *Homerus. Ilias. Vol. prius. Stuttgartiae et Lipsiae MCMXCVIII*, p. VI n. 3). Wann genau die Zerteilung stattfand, ist nicht bekannt.

**21** Das heißt, dass der um Verständnis bemühte Betrachter ebenso wie der professionelle Interpret aufgefordert ist, die *Ilias* Homers, so wie der Künstler selbst, vorgängig *ganz* zu lesen. Diese Grundvoraussetzung, so selbstverständlich sie sein sollte, hier nochmals zu betonen scheint nicht überflüssig.

**22** Pope: Preface; bei Mack (in: John Butt: *The poems of Alexander Pope. London 1939–1969, 11 Bde.* — Bd. 7/8: *The Iliad of Homer*, hrsg. v. Maynard Mack, 1967. — Bd. 9/10: *The Odyssey of Homer*, hrsg. v. Maynard Mack, 1967), Bd. 7, 5. Es versteht sich aber als poetische Lizenz auch von selbst: ‚Fifty one days‘ hätte im vorliegenden Kontext kleinkrämerisch geklungen.

**23** „Den *Groll* singe, Göttin, des Peleïaden Achilleus, / den ganz unsel’gen! der *zahllose Schmerzen* den Achaiern brachte / und *viele starke Leben dem Gott Hades zuwarf* – Leben / von *Helden* – und sie selbst zum *Fraße* werden ließ für Hunde / und für die Vögel zum *Bankett* ...“ (Vers 1.1–1.5; Übers. Latacz).



durch ein reiches Repertoire erzählerischer Mittel, darunter – neben einer hohen Anzahl direkter Reden und Dialoge – die Einblendung der *gesamten* Troia-Geschichte mittels Rück- und Vorausblicken, sinnfällig und erregend spürbar gemacht. Der primäre Hörer, aber auch der spätere (antike) Leser bleibt, obwohl er die Troia-Geschichte als solche längst zur Gänze kennt, durch diese extreme Kondensierung der langen Hintergrundgeschichte in einer kurzen Vordergrundhandlung von Anfang bis Ende in der Spannung (die attische Tragödie wird diese Darstellungsstrategie auf ihre Weise 250 Jahre später wiederholen). – Auf einer zweiten Ebene erbringt das Werk eine gewissermaßen gesellschaftspolitische Leistung, indem es die Probleme seiner Entstehungszeit einspiegelt<sup>24</sup> – wiederum ein Paradigma für die attische Tragödie. Über diesen beiden liegt aber noch eine dritte, eine Meta-Ebene. Auf ihr wird die Morphologie und die Essenz des Phänomens ‚Krieg‘ als solchen bloßgelegt: Was *bedeutet* Krieg? Wie verändert er die Menschenwelt? Was richtet er im Einzelmenschen an? Diese Dimension des Werks wird jeder sensible Leser – und als solchen muss man gerade Twombly sehen – selbst erspüren. Sie ist wohl überhaupt der latente Hauptgrund für die ungeheure Nachwirkung und die Weichenstellungsfunktion dieser Dichtung für die europäische Literatur bis in die Gegenwart hinein.

Twombly gibt selbst an, dass die Grundlage seines Zyklus die *Ilias*-Übersetzung von Alexander Pope war. Warum er ausgerechnet *diese* damals 250 Jahre alte Übersetzung zugrunde legte, ist nicht ganz sicher. Die im anglophonen Raum am weitesten verbreitete moderne Übersetzung war zur Entstehungszeit des Zyklus diejenige von Richmond Lattimore in „a free six-beat line“, erschienen 1951 und bis heute als die klassische englischsprachige Übersetzung geltend. Twombly hat offenbar einmal als Grund für seine Wahl der Pope’schen Übersetzung deren „rasende Energie“ und ihr „ungestümes Vorwärtsdrängen“ angegeben.<sup>25</sup> Er mag

<sup>24</sup> Joachim Latacz: Streit um Adels-Ideale. In: DAMALS. Das aktuelle Magazin für Geschichte und Kultur 33, 4/2001, 11–19.

<sup>25</sup> Vgl. Varnedoe in: Berlin 1994, 50: „Für direkte Inspiration jedoch war Twombly auf Alexander Popes Übersetzung der *Ilias* angewiesen, die er um ihrer ‚rasenden Energie‘ [„frenziered energy“] und ihres ‚ungestümen Vorwärtsdrängens‘ [„the headlong forward rush“] willen schätzte ...“ (dazu der Nachweis 70, Anm. 171: „Gespräch mit dem Künstler“; vgl. Langenberg 1998, 176). Falls Twombly das tatsächlich so gesagt haben sollte, mag er eher Pope zitiert haben, der den *Homer* so charakterisierte (s. u. Anm. 62); diese Charakterisierung Homers war schon in der Antike Allgemeingut, s.

das so empfunden haben. Möglich wäre daneben freilich auch, dass er die Pope'sche Übersetzung schon als Jugendlicher gelesen hatte und später einfach bei ihr blieb. Hinzu kommt, dass 1967, also zehn Jahre vor Twomblys Zyklus, eine hervorragende kommentierte *Neu-Ausgabe* der Pope'schen *Ilias*-Übersetzung in zwei Bänden erschienen war.<sup>26</sup> Es ist sehr wahrscheinlich, dass Twombly diese Ausgabe benutzt hat.<sup>27</sup> Wie weit Twomblys Kenntnisse des altgriechischen *Originals* reichten, ist nicht klar. Die in die Bildkompositionen eingeschriebenen Eigennamen der *Ilias*-Akteure sind jedenfalls zu fast 100 Prozent in *lateinischen* Buchstaben und in der von Pope vorgegebenen *lateinischen* Namensform gehalten; ganz vereinzelt erscheint einmal ein griechischer Buchstabe. Andere Indizien weisen klar in dieselbe Richtung: Twomblys Vorlage oder jedenfalls Hauptvorlage war der Text von Pope.

Alexander Pope (1688–1744), ein Kaufmannssohn aus London, war als Katholik zu seiner Zeit, im *Augustan Age* unter Queen Anne, von öffentlichen Unterrichtsanstalten ausgeschlossen. Er genoss häuslichen Privatunterricht und besuchte hin und wieder katholische Privatschulen. Im wesentlichen aber war er Autodidakt. Mit acht Jahren las er Homer in der Übersetzung von Ogilby.<sup>28</sup> Griechisch und Latein las er nach den zeitgenössischen Zeugnissen mit 12 Jahren, und in diesem Alter setzte auch seine Begeisterung für Homer ein. Nach diversen eigenen poetischen Arbeiten begann er 1713, also mit 25 Jahren, seine Übersetzung der *Ilias*. Im Druck erschien sie in den sechs aufeinanderfolgenden Jahren 1715–1720. Sie wurde ein unerhörter kommerzieller Erfolg und machte Pope zum reichen Mann.

Vor Popes Übersetzung hatte man die *Ilias* in England in der Übersetzung von George Chapman von 1611 gelesen. Chapman hatte die *Ilias* in gereimten akatalektischen iambischen Heptameter-Paaren übertragen. Pope, der Chapman bei der Arbeit als Erst-Referenz neben sich liegen

---

Horaz, *Ars poetica* 148 f.: *semper ad eventum festinat et in medias res / non secus ac notas auditorem rapit* (festinat ~ ‚eilt rasend‘; rapit ~ ‚reißt vorwärts‘; im gleichen Sinne schon Aristoteles, *Poetik* 1448b35 [„dramatisch“] und 1460a9–11 [Homer „macht nur wenig Vor-Reden und führt sofort einen Mann oder eine Frau ... ein“]). Ob man die gleichen Vorzüge auch Popes *Übersetzung* zusprechen kann, ist Geschmackssache.

**26** Mack in: Butt, op. cit., Bde. 7/8.

**27** Auch Langenberg benutzt diese Ausgabe (176, Anm. 49); dass sie Twomblys Referenzwerk war, sieht sie allerdings nicht.

**28** John Ogilby: *Homer. His Iliads*. London 1760.

hatte,<sup>29</sup> wählte dagegen die zu seiner Zeit bevorzugten sog. *Heroic Couplets*, d. h. gereimte Verspaare im iambischen Pentameter. Ein Beispiel aus dem 1. Gesang: Der Apollon-Priester Chryses kommt ins Schiffslager der Griechen, um seine Tochter Chryseis freizukaufen, die dem Agamemnon jetzt als Beutemädchen dienen muss. Im Homerischen Original heißt es (Ilias 1.14 f.):

ὁ γὰρ ἦλθε θοὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν  
 λυσόμενός τε θύγατρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα ...

Voß hat 1793 – in Hexametern – übersetzt:

..... *Denn er kam zu den rüstigen Schiffen Achaia's,  
 Frei zu kaufen die Tochter, und bracht' unendliche Lösung.*

Schadewaldt hat 1975 – in freien Rhythmen – übersetzt:

*Der kam zu den schnellen Schiffen der Achaier,  
 um freizukaufen die Tochter, und brachte unermessliche Lösung.*

Ich selbst habe dasselbe im ‚Basler Kommentar‘<sup>30</sup> wiedergegeben mit:

*Der kam nämlich zu den schnellen Schiffen der Achaier,  
 um loszukaufen seine Tochter, führte mit sich eine hohe Freikaufsumme ...*

Im Englischen hat Lattimore 250 Jahre nach Pope und ca. 25 Jahre vor Twombly übersetzt:

*(since Atreus' son had dishonoured) Chryses, priest of Apollo,  
 when he came beside the fast ships of the Achaians to ransom  
 back his daughter, carrying gifts beyond count ...*

Das alles ist gegenüber dem Homerischen Original schon ärmlich genug. Bei Pope aber wird daraus:

<sup>29</sup> Popes Annotationen in einem Exemplar von Chapmans Übersetzung sind erhalten, s. Mack in: Butt, op. cit., Bd. 10, 474–491.

<sup>30</sup> BK (BK = *Basler Kommentar*: Homers Ilias. Gesamtkommentar. Hrsg. v. Joachim Latacz (ab Band III hrsg. v. Anton Bierl und Joachim Latacz), Berlin / New York 2000 ff. [pro Band 2 Faszikel: Fasz. 1: Text (Von M. West) und Übersetzung (Von J. Latacz) – Fasz. 2: Kommentar]), Bd. I 1, 3.

*For Chryses sought with costly Gifts to gain  
The Captive Daughter from the Victor's Chain.*

Diese Art der Wiedergabe (die zumindest im deutschen Sprachraum heute kindlich anmutet<sup>31</sup>) musste den größten Teil der poetischen Qualität des Originals verschütten.<sup>32</sup> Allein der Reimzwang – Reim war in der Antike ungebräuchlich und sogar verpönt – führte zu Entstellungen aller Art. Entsprechend hat der berühmte Oxforder Gräzist Richard Bentley, Zeitgenosse Popes, wenig zartfühlend an Pope geschrieben: „It is a pretty poem, Mr. Pope, [...] but you must not call it Homer.“<sup>33</sup> Twombly aber hat die Pope'sche Übersetzung offensichtlich gefallen. So gut, dass er auch Popes beigegebene Essays las. Dies alles hat sich in Twomblys Auffassung der *Ilias* und damit in seinem Zyklus niedergeschlagen.

---

**31** Zu Popes Zeit war dies freilich der gängige angelsächsische Übersetzungstypus, später z. T. auch von den deutschen Klassikern übernommen; dem geschmeidigen Homer-Langvers war er allerdings aus heutiger Sicht gänzlich inadäquat.

**32** Pope hat sich nachweislich neben den englischen Übersetzungen von Chapman, Ogilby und etwa 10 anderen Übersetzern auch der französischen Übersetzung von Anne Dacier (Ausgabe Paris 1711) und deren Übersetzung ins Englische (London 1712) bedient (Mack in: Butt, op. cit., Bd. 7, p. XL, Anm. 5); die Übereinstimmungen, Anlehnungen, Entlehnungen, Nachahmungen usw. Popes sind mit heute fast schon unvorstellbarer Präzision und Vollständigkeit auf fast 100 Seiten (492–586) dargestellt von William Frost (UCSB) in Band 10 der Butt'schen Gesamtausgabe von Popes *Œuvre*. Die Kritiker von Popes Übersetzung „were to repeat for years that the translator had no Greek“ (Mack in: Butt, op. cit., Bd. 7, p. XLII). Das ging eindeutig zu weit, aber seine Griechischkenntnisse und speziell Kenntnisse der *homerischen* Sprache (die ja nicht mit dem in der Neuzeit weltweit als Standardgriechisch gelehrten Attischen identisch ist) waren aus professioneller Sicht eher bescheiden, s. dazu Mack ebd., Bd. 7, Introd. p. XXXVI Anm. 1 („... Pope was competent, though not learned, in Homeric Greek“) und genauer p. LXXXII–LXIIIIV; Pope selbst sprach in einem Brief vom 5.4.1708 (Mack ebd., Bd. 7, Introd. p. LXXXV) von seinem „knowledge of my own imperfectness in the Language“. – Die Methode, vorhandene Übersetzungen nebeneinanderzulegen und aus ihnen eine neue ‚Übersetzung‘ zu basteln, war freilich damals beliebt. Sie wird gegenwärtig von sogenannten ‚Übersetzern‘ und von deren Verlagen (dort meist ohne Kontrolle durch Sachverständige) neu belebt. Das Publikum, einschließlich ahnungsloser Medien, Theaterleute usw., ist wehrlos und zahlt – meist für Schrott.

**33** Mack in: Butt, op. cit., Bd. 7, Introd., p. XLII.

Mit diesem Wissen um die zugrunde liegende Version des Original-Textes im Hintergrund lässt sich abschätzen, wieviel ‚Homer‘ Twombly überhaupt erreicht hat. Die poetischen Feinheiten des Originals jedenfalls hat er wahrscheinlich niemals wirklich wahrgenommen. Was er über Pope erfasst haben wird, sind die Fakten der Geschichte, die großen Glanzpunkte im Erzählverlauf und wohl auch die Grundstruktur des Werks. Das ist es denn auch, was seinen Zyklus prägt.

## V DIE EINZELTEILE DES ZYKLUS

### PART 1: *SHIELD OF ACHILLES*

Noch vor dem Betreten des Präsentationsraums im Philadelpia Museum of Art erblickt der Besucher an der Eingangswand links außen den *Shield of Achilles* (Abb. 4).<sup>34</sup> Den ursprünglichen Titel *Achilles' Shield* hat Twombly links oben über das Objekt gekritzelt – wie immer in lateinischen

---

**34** Twombly verwendet, der Übersetzung von Pope folgend, die zu Popes Zeit (und oft auch noch heute) im Englischen gebräuchlichen *lateinischen* Namensformen (z. B. eben ‚Achilles‘ statt der griechischen Originalform ‚Achilleus‘; im Deutschen hat sich für ‚Achilleus‘ seit langem auch die Kurzform ‚Achill‘ eingebürgert). – Sämtliche im Folgenden genannten wichtigeren Handlungsfiguren der *Ilias* – Menschen wie Götter – sind (mit ihren *griechischen* Originalnamen) systematisch erfasst und nach ihrer Funktion sowohl in *Ilias* und *Odyssee* als auch, wo sinnvoll, im griechischen Mythos allgemein (z. T. sehr ausführlich) vorgestellt und erläutert im ‚Basler Homer-Kommentar (BK, op. cit.)‘, Prolegomena (Von Fritz Graf, Irene de Jong, Joachim Latacz, René Nünlist, Magdalene Stoevesandt, Rudolf Wachter und Martin L. West). Berlin / New York <sup>3</sup>2009 (München/Leipzig 2000), im Kapitel ‚Zum Figurenbestand der *Ilias*‘, 115–143 [Götter: 115–132; Menschen: 133–143]). Dazu tritt ergänzend im gleichen Band ein alphabetischer ‚Figuren-Index‘ (173–207), der sämtliche in der *Ilias* vorkommende Figuren – Menschen wie Götter – aufführt, mit vollständiger Angabe der *Ilias*-Stellen, an denen eine Figur auftritt. Im folgenden Text werden daher zu Menschen und Göttern der *Ilias* nur die zum Verständnis jeweils notwendigsten Informationen in Kurzform gegeben. – Twombly konnte eine (zwar rudimentäre, für seine Zwecke aber zunächst wohl ausreichende) Vorform solcher Indizes bei Pope als ‚Index of Persons and Things‘ vorfinden (bei Mack in: Butt, op. cit., Bd. 8, 580–590); er ging jedoch ohnehin bereits mit einem umfangreichen Vorwissen der griechischen Mythologie an Homer heran, so wie es im europäisch-amerikanischen Bildungswesen zu seiner Zeit noch selbstverständlich war.



4 Cy Twombly: *Fifty Days at Iliam*, 1978, Teil I: *Shield of Achilles*, Ölstift, Wachskreide, Wandfarbe auf Ölbasis, Bleistift auf Leinwand, 192 × 170 cm, Philadelphia Museum of Art

Großbuchstaben –, mit für ihn einigermaßen erstaunlicher Präzision, insofern der Genetiv des Namens ‚Achilles‘ sogar durch Apostroph bezeichnet wird. Der zweite Buchstabe von ACHILLES‘ ist ursprünglich lateinisch mit CH geschrieben, dann aber offenbar mit einem griechischen Chi (X) zu überschreiben versucht worden – allerdings nicht konsequent. Twombly schreibt den Namen auf anderen der zehn Stücke immer mit lateinischem CH, weiß aber offensichtlich, dass der Name im Griechischen mit ‚Chi‘ geschrieben wird, wie man aus dem 4. Stück ersieht, wo er den Homerischen Namen der Griechen, *Achaiói*, mit ‚Chi‘ schreibt – dessen Form ja im Lateinischen den Lautwert von ‚iks‘ wiedergibt. Ob diesem

Punkt – der gelegentlichen Einstreuung griechischer Buchstaben in die lateinischen Beschriftungen – eine besondere Bedeutung beizumessen ist, muss vorderhand offenbleiben.

Mit ‚Shield of Achilles‘ bezieht sich Twombly auf den 18. Gesang der *Ilias*. Dieser Gesang umfasst 617 Verse. Fast die Hälfte davon, 302 Verse, nimmt die Geschichte vom Schild des Achilleus ein: Achilleus hatte seinen liebsten Freund Patroklos in der höchsten Not der Achäer an seiner Statt mit seiner Truppe in den Kampf geschickt. Zur stärkeren Abschreckung der Troianer hatte er ihn seine, Achills, eigene Rüstung anlegen und seine, Achills, eigenen Waffen ergreifen lassen – darunter seinen Schild. Patroklos wird jedoch von Hektor getötet, und seine ganze Rüstung fällt an die Troianer. Achill, der nun keine Rüstung und also auch keinen Schild mehr hat, bittet seine Mutter, die Meeressäuggöttin Thetis, ihm eine neue Rüstung zu beschaffen. Thetis steigt hoch zum Göttersitz Olymp hinauf und gibt die Bitte an den Schmiedegott Hephaistos weiter. Hephaistos geht in seine Werkstatt und beginnt das Werk. Als erstes macht er einen Schild. In 132 Versen beschreibt Homer, wie Hephaistos den Schild fertigt und verziert. Es wird also kein fertiges Stück beschrieben, sondern der Prozess seiner Fertigung. Schon das dürfte Twombly gereizt haben, sah er doch das Wesentliche seines Schaffens weniger im Produkt als im Produktions-Akt selbst, in der Prozessualität der *Produkt-Entstehung*.<sup>35</sup>

---

**35** Die Fertigungsszene (468–613) beginnt nicht mit einer statischen Beschreibung der *Werkstatt*, sondern mit dem (Schmiede-)Künstler Hephaistos selbst: wie er die Werkstatt *betritt*, die 20 Blasebälge *ausrichtet* und ihnen zu arbeiten *befiehlt*, wie diese dann nach seinem jeweiligen Arbeitstempo *zu blasen beginnen*, wie er Bronze, Blei, Gold und Silber ins Feuer *wirft*, den Amboss auf den Amboss-Stock *aufsetzt* und dann mit der einen Hand den großen Hammer, mit der anderen die Feuerzange *ergreift*: Der Künstler richtet sein ‚Studio‘, sein ‚Atelier‘, her, nichts bleibt ‚stumm‘, alles gerät in Bewegung: der Arbeitsprozess beginnt. Danach werden die neun (Haupt-)Produkte der Fertigung (Verzierung) mindestens 13 mal mit einem transitiven Verb des Machens eingeleitet (‚er machte hinein‘, ‚er schuf hinein‘, ‚er legte hinein‘, ‚er fertigte kunstvoll hinein‘), und auch in den danach mit Worten als Produkte vorgeführten Inlay-‚Bildern‘ erscheint mehrfach ‚(das) war gemacht‘, ‚(das) war gefertigt‘. Dazu Mark W. Edwards in: Geoffrey S. Kirk (ed.): *The Iliad. A Commentary. Volume V: books 17–20* (von Mark W. Edwards). Cambridge 1991, 209: „As usual in Homer a manufactured object is described by an account of the way in which it was made.“ – Unverständlich daher Leeman 2005, 94: „Die Beziehung der

Homer lässt den Gott Hephaistos einen Rundschild machen. Die Rundheit wird bereits im zweiten Vers der Fertigungsbeschreibung betont und in deren letztem Vers ausdrücklich wiederholt. Das ist nichts Selbstverständliches. Es gab auch große Schilde in rechteckiger, mandeckender Form – so wie sie heute weltweit von Sicherheitskräften gegen Demonstranten vorgehalten werden. Achills Schild aber wird von vornherein kreisförmig angelegt. Fünf Metallschichten werden über dem Lederkern übereinandergelegt, die äußerste, von außen sichtbare, wahrscheinlich aus Gold. Diese Außenschicht wird dann, vom Schildbuckel ausgehend, in konzentrische Bänder unterteilt, die voneinander durch schmale Dekorationsstreifen getrennt sind. In diese Bänder denkt sich der Dichter Bild Darstellungen von Hephaistos in Inlay-Technik eingelegt. Zum Vergleich mag hier ein wohl zeitgenössischer Bronzeschild aus Kreta dienen, der freilich nur *zwei* konzentrische Bänder hat (Abb. 5). Bei Pope las Twombly dessen die Übersetzung ergänzenden Essay *Observations on the Shield of Achilles*<sup>36</sup> und fand darin Popes eigenen Rekonstruktionsversuch<sup>37</sup> (Abb. 6). Beide Beispiele sollen hier nur die Phantasie anregen. Der Homerische Schild ist unvergleichlich kunstvoller.

In das *innerste* und breiteste Band, das um den Schildbuckel herumläuft, arbeitet der Gott, wie es heißt, Erde, Himmel und Meer – also die drei Dimensionen der Menschenwelt – ein, und in den Himmel: Sonne, Mond und Gestirne. Das *äußerste* umlaufende Band stellt den Ringstrom *Okeanós* („Ozean“) dar, der die Begrenzung der Erde bildet. In den dazwischenliegenden Bändern werden verschiedene Szenen des Menschenlebens dargestellt: Eine Stadt im Frieden und eine Stadt im

---

Twomblyschen Werke zu ihren Quellen muß genau so verstanden werden wie die Beschreibung des Schilds Achills durch Homer [...] oder die einer Schlacht durch Leonardo – als *Ekphrasis* eines nicht existierenden Objekts.“ Statt mit Hephaistos setzt Leeman hier den Künstler fälschlich mit Homer gleich (und den real nicht existierenden Schild Homers mit den real durchaus existierenden Quellen Twomblys). Der Künstler qua Künstler ist im übrigen nie ‚Beschreiber‘, sondern Erschaffer, so wie Hephaistos hier, er ist *creator* („kreativ“), nicht *descriptor* („deskriptiv“). Insofern ist bereits der traditionelle Terminus ‚Schildbeschreibung‘ im Grunde verfehlt; richtig wäre ‚Beschreibung der Schildfertigung‘. Twomblys ‚Fifty Days‘ sind keine ‚Beschreibung‘ von 50 Tagen vor Ilios, sondern eine *Erschaffung* von 50 Tagen vor Ilios.

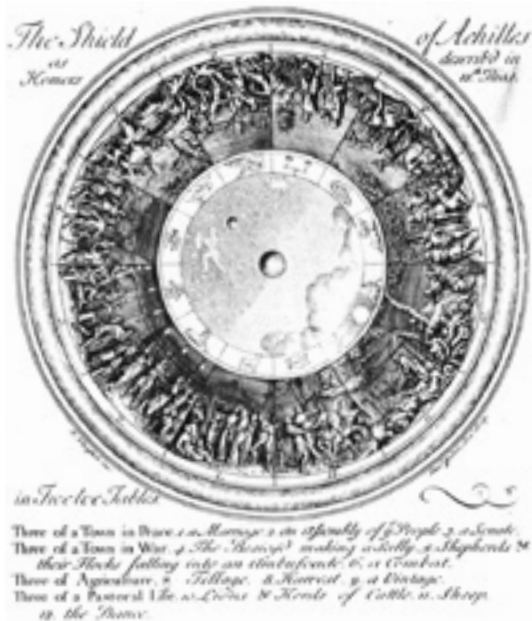
<sup>36</sup> Mack in: Butt, op. cit., Bd. 7, 358–370.

<sup>37</sup> Ebd., nach 366.





5 Bronzeschild aus der Idäischen Grotte, Kreta, Mus. Herakleion, Inv. Nr. 7”



6 Popes Rekonstruktionsversuch des Homerischen Schildes

Krieg, das Bauernjahr mit Pflügen, Ernten und Weinlese, eine Schafherde mit ihrem Hirten, bedroht von Löwen, schließlich ein Tanzplatz mit tanzenden Jünglingen und jungen Mädchen, umgeben von bewundernden Zuschauern.

Es ist klar, dass ein solches Kunstwerk niemals real gewesen sein kann. Es ist ja auch kein Menschenwerk. Homer lässt es von einem Gott gefertigt werden. Es ist also – und das konnte Twombly wieder wörtlich bei Pope lesen – „a complete *Idea of Painting*,<sup>38</sup> and a Sketch for what one may call an *universal Picture*“ (Mack in: Butt, Bd. 8, 363). Dass diese Zuschreibung an die *Malerei* Twombly angeregt haben wird, liegt auf der Hand. Vor allem die Begriffe ‚Idea‘ und ‚universal‘: für einen abstrakten Maler zentral. Unter ‚universal‘ scheint Twombly aber noch mehr verstanden zu haben als Pope. Der Schild ist nämlich bei Homer ‚universal‘ nicht nur im typologischen, sondern auch im inhaltlichen Sinne. Hephaistos bildet auf ihm sozusagen das Universum ab – das Universum, wie es zu Homers Zeit verstanden wurde: Die Erde eine runde Scheibe, über ihr der gewölbte Himmel, auf ihr das Meer (nämlich das Mittelmeer), und diese Scheibe rundherum eingegrenzt durch den Ringstrom Ôkeanós. Wie schon erwähnt, hat Twombly offensichtlich besonders die Rundheit beeindruckt. Auf keinem seiner weiteren neun Zyklus-Teile ist eine Rundung von der Vollkommenheit zu sehen, wie es die des ‚Schildes‘ ist.<sup>39</sup>

Und es geht wohl *noch* weiter: Der Schild zeigt den gesamten Kosmos der Menschenwelt, und zwar überwiegend in positiven und friedlichen Szenen (Stadt im Frieden, Bauernleben, Hirtenleben, Fest und Tanz), aber auch in der Bedrohung dieser Friedlichkeit (die belagerte Stadt, die

---

**38** ‚Painting‘ ist zwar falsch, weil der Schmiedegott Hephaistos den Schild nicht malt, sondern schmiedet und mit Verzierungen versieht – die Schildfertigung war die gesamte Antike hindurch ein normaler Zweig der Waffenindustrie –, doch das ist unerheblich, da Hephaistos hier als Idealfigur des Künstlers beim Schaffensprozess gezeichnet wird – eine Variante der indirekten Selbstdarstellung des *Ilias*-Dichters; s. dazu vor allem Walter Marg: Homer über die Dichtung. Der Schild des Achilleus. In: Joachim Latacz (Hrsg.): Homer. Die Dichtung und ihre Deutung. Darmstadt 1991, 200–226.

**39** Dass „die in sich geschlossene Kreisform nicht symmetrisch“ sei und durch die Farbgebung ein „elliptisch verzogener Kreis“ mit Gerichtetheit nach rechts entstehe (Langenberg 1998, 177), ist – jedenfalls aus der Reproduktion bei Bastian – nicht ersichtlich. Der Durchmesser ist jedenfalls horizontal wie vertikal gleichgroß.

lauernden Löwen, eine Gerichtsverhandlung in der Bürgerschaft, also ein Konflikt). Auch die stete Bedrohung ist ja Teil des Menschenlebens. Insgesamt aber ist die Idee einer ruhig pulsierenden, wohlgeordneten, gerundeten, eben ‚normalen‘ Menschenwelt wohl der Kern der Botschaft dieses virtuellen Kunstwerks.<sup>40</sup> Man darf annehmen, dass dies der Grund ist, warum Twombly ausgerechnet den Schild an den Anfang dieses Zyklus gestellt hat.<sup>41</sup> Er vermittelt kosmische Ruhe.

Unmittelbar darauf beginnt die Störung. Das zweite Stück scheint zwar noch relativ harmlos: *Heroes of the Achaeans*. Wer Homer und wer speziell die *Ilias* kennt, weiß jedoch: ‚Achaeans‘, die ‚Achaier‘ – das bedeutet Krieg! Und schon im dritten Stück bricht die Wucht eines gewaltigen Eingriffs herein: *Vengeance of Achilles*. Danach wird sich der Schrecken sprunghaft steigern. Zunächst jedoch zurück zum zweiten Stück.

#### PART 2: HEROES OF THE ACHAEANS

Wir betreten den Präsentationsraum und erhalten als ersten Zyklus-Teil links eine ‚Dramatis-personae‘-Liste (Abb. 7);<sup>42</sup> folgen wird in der Tat ein ‚Drama‘.<sup>43</sup> Für die *Ilias* ist eine solche Liste vor Vers 1 in keiner unserer Handschriften (die früheste stammt aus dem 9. Jh.) enthalten. Wie der Name sagt, treten diese Personen-Kataloge erst im Zusammenhang mit dem attischen *Drama* und der Theaterpraxis (Beginn: spätes 6. Jh. v. Chr.) auf. Wie Twombly auf die Idee einer solchen einleitenden Heldenliste für die *Ilias* gekommen ist, erschließt sich jedoch sofort, sobald man sich an

<sup>40</sup> Vgl. ebd., 177: „Universalität eines geschlossenen Weltbildes“. Dass Twomblys ‚Shield‘ darüber hinaus auch noch „die zyklische, ‚universale‘ Bewegung des Schildes und durch die Gerichtetheit die vorantreibende Kraft des Achilles (verbildlicht)“, kann ich dagegen nicht so recht sehen. Was ich stattdessen deutlich sehe und für signifikant halte, ist der starke Rot-Anteil im Kreis-Inneren. Rot wird den ganzen Zyklus hindurch *Achilleus* kennzeichnen. Das wird hier augenscheinlich vorbereitet.

<sup>41</sup> Ergänzend dazu unten unter ‚Die Intention‘.

<sup>42</sup> Dieser ‚Theaterzettel‘-Typus hatte sich spätestens im Peripatos (Dikaiarch, 4. Jh. v. Chr.) als vorangestellte Kurz-Einleitung der Dramentexte herausgebildet und war im alexandrinischen ‚Museion‘ (μουσεῖον) systematisiert worden (Aristophanes v. Byzanz); seine beiden Hauptbestandteile waren die ‚Hypóthesis‘, ‚Inhaltsangabe‘, und das Figurenverzeichnis (τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα, ‚Die Personen der Handlung‘).

<sup>43</sup> Vgl. HB V, S. 15: „Die zehn Bilder konstituieren sich in szenischen Höhepunkten zu einer Analogie des *dramatischen* Geschehens aus 50 entscheidenden Tagen ...“ (usw.; Hervorhebung: JL).



7 Cy Twombly: *Fifty Days at Iliam*, 1978, Teil II: *Heroes of the Achaeans*, Ölstift, Bleistift auf Leinwand, 192 × 150 cm, Philadelphia Museum of Art

die oben zitierte ‚Lese-Anweisung‘ für den Zyklus erinnert: „The painting follows and reflects incidents of *Homer’s Iliad* ...“: Noch im Anfangsteil der *Ilias* (2.494–759) gibt Homer im sogenannten ‚Schiffskatalog‘ eine Übersicht über die wichtigsten ‚Führer‘ (ἡγεμόνες, *hêgemónes*) und ‚Herren‘ (κοίρανοι, *kóiranoi*) der ‚Danaer‘ (2.487; ‚Danaer‘ ist eine andere Bezeichnung für die ‚Achaier‘), und im folgenden 3. Gesang (161–244) folgt in der ‚Teicho-skopie‘ (Blick von Troias Stadtmauer auf das in der Ebene zum Angriff aufmarschierte Achaier-Aufgebot: ‚Mauerschau‘) noch eine gesonderte Vorstellung der drei ‚Heroes‘ Agamemnon, Odysseus

und Aias. Insoweit also ‚folgt‘ Twombly Homer,<sup>44</sup> und diese Gefolgschaft zeigt bereits an, dass „dieser Zyklus dem Begriff der ‚Bild-Erzählung‘ noch am nächsten“<sup>45</sup> kommen wird. Nicht gefolgt ist Twombly Homer hingegen im Hinblick auf Reihenfolge und Zahl der Namen.<sup>46</sup> Er wählt aus. Und seine Auswahl zeigt, dass er Pope/Homer genau gelesen hat: In der Mitte, in Übergröße und furchterregendem Rot, die Bezeichnung der einen Kriegspartei: ‚ACHAEANS‘. Sie teilt die Liste in zwei Teile. Das sind die beiden Ebenen der Homerischen Erzählung: Oben die Ebene der *Götter*: links THETIS (die Mutter Achills, die das Kriegsgeschehen durch ihre Bitte für ihren Sohn bei Zeus [1.495–530: ‚Thetis-Bitte‘] erst in Gang gesetzt hat), HERA (Zeus’ Gattin, die unversöhnlich auf der Seite der Achaier steht, seit der Troianerprinz Paris nicht ihr, sondern der verhassten Aphrodite den Schönheitspreis zuerkannt hat: 24.25–30: ‚Paris-Urteil‘), ATHENA (die bei der Schönheitspreisverleihung, dem Paris-Urteil, ebenfalls von Paris verschmäht worden ist und nun den antitroianischen Plan des Zeus, der ja ihr Vater ist, kompromisslos unterstützt) – rechts POSE(I)DON (der Meeresherr, der den Troianern ewig zürnt, weil sie ihn einst betrogen haben: 21.441–457 u. ö.), HERMES (der gehorsame Bote des Zeus), und schließlich HEPHAESTUS (der genuine Sohn von Hera und Zeus und der kreative Künstler unter all den Göttern). Wer fehlt, ist Zeus (bei Pope, metrisch bedingt, statt ‚Juppiter‘ stets ‚Jove‘). Twombly hat offensichtlich klar gesehen: Zeus thront *über* den Parteien, und er wechselt schnell einmal die Fronten. – Unten dann die Ebene der *Menschen*: Zuerst CALCHAS (der Seher, der das Unternehmen der Achaier gegen Troia einst in Aulis durch seine Orakeldeutung, im 10. Jahre werde Troia fallen, entscheidend befördert hat: 2.299–332). Den auf CALCHAS ursprünglich folgenden Namen hat Twombly nach der Niederschrift wieder weggewischt, aber aus der Länge des Wischzugs – vom erahnbaren Beginn mit A links (vgl. das Anfangs-A von ‚Agamemnon‘ auf Nr. 4) bis zum deutlichen Schlussbuchstaben N rechts, dessen rechte Haste oben über das virtuelle Zeilenspatium schwungvoll hinausschießt, so wie bei den Schluss-N in PAN (1975) oder CORYDON in *Thyrsis*

44 So auch Langenberg 1998, 177 (im „III. Buch“ werden aber entgegen ihrer Aussage „Heer und Flotten“ *nicht* mehr „aufgezählt“).

45 Langenberg 1998, 176; s. auch Temkin 2000, op. cit., 133: „Twombly stipulated the spatial configuration of the ten large canvases in a presentation that was sequential as well as logical thematically.“

46 Siehe die Tabelle in BK II 2, 146 (Edzard Visser). – Im ‚Schiffskatalog‘ werden 45 ‚Heroes‘ benannt.

(1977; vgl. S. 186, Abb. 1) und bei vielen anderen Namen – ist erkennbar, dass hier ursprünglich AGAMEMNON stand; die nachträgliche Tilgung (bei der die unteren Teile des darüberstehenden CALCHAS mit verlorngingen), dürfte dem bereits oben zitierten ‚Lesehinweis‘ folgen: „The painting follows [...] incidents of Homer’s *Iliad*“: Der 1. Gesang der *Ilias* beginnt mit einer programmatischen (nicht nur werkintern persönlichen, sondern auch werkextern die Zeitproblematik des *Ilias*-Dichters reflektierenden) Auseinandersetzung zwischen Achilleus und Agamemnon (1.58–308), innerhalb deren der Seher CALCHAS den Agamemnon als Schuldigen an der existenzbedrohenden Seuche im Achaier-Lager decouvriert (1.68–83), woraufhin im anschließenden heftigen Wortgefecht zwischen Agamemnon und Achilleus zwar Agamemnon Sieger bleibt, jedoch nur äußerlich, dank seiner Machtposition. Der eigentliche Sieger – moralisch wie faktisch – ist Achilleus, der von jetzt an durch seinen Kampf-Boykott Agamemnon bis an den äußersten Rand der Vernichtung als Feldherr und Mensch treiben wird. CALCHAS hat also mit seiner Offenbarung Agamemnon als ‚Hero‘ im wahrsten Sinne des Wortes ‚wegewischt‘ und Achilleus als den wirklichen ‚Hero‘ und Führer etabliert. Twombly vollzieht diesen für die gesamte *Ilias*-Handlung wegweisenden Akt mit dem Pinsel nach: Er führt Agamemnon im ‚Heroes‘-Katalog zunächst in seiner formalen Führungsrolle auf, wischt ihn dann aber, die vernichtende Enthüllung des CALCHAS nachvollziehend, wieder weg und geht zu ACHILLES, dem wahren Führer und Lenker – militärisch wie menschlich –, über. Die durch die Tilgung entstandene, durch ihre Größe unübersehbare Lücke lässt er als Zeichen der Auslöschung wie einen schreienden Ausruf stehen. – Es folgt, konsequenterweise beinahe ebenso groß und rot wie die ACHAEANS selbst: ACHILLES.<sup>47</sup> Gleich an ihn angeschlossen, aber etwas *unter* ihm, sein Freund seit Jugendtagen (23.83–92): PATROCLUS; danach MENEL<L>AUS (Agamemnons Bruder, König von Sparta, dem der Trojanerprinz Paris seine Gattin Helena geraubt hat: 3.350–354 u. ö.), weiter DIOMEDES (der starke Sohn des Tydeus, der einst im tapferen Kampf der ‚Sieben gegen Theben‘ fiel: 4.370–374 u. ö.), und schließlich TELAMONIAN AJAX (der ‚Telamonische‘ [= Sohn des Telamôn] oder ‚Große Aias‘, *nach* Achill der Stärkste im Achaier-Lager: 2.768 f.). Wir vermissen einzig IDOMENEUS (den Herrscher über Kreta), NESTOR (den alten König

---

47 Zum Verhältnis Twomblys zur Figur des Achilleus s. gesondert unten den Einschub ‚Achilles‘.

von Pylos und weisen Ratgeber) und ODYSSEUS (den Intellektuellen und gewieften Diplomaten). Hintergründige Bedeutung hat deren Fehlen in der Liste allerdings wohl kaum.<sup>48</sup> — Soweit das Personenverzeichnis. Für jeden Homerkenner eine einzige Drohung!

#### PART 3: VENGEANCE OF ACHILLES

Die Drohung geht über in Aktion (Abb. 8): Das kreisende Wirbeln, das in eine spitze rote Stichwaffe übergeht, lässt keinen Zweifel: Die Rache des Achill wird unerbittlich sein. Rache freilich nicht nur für den Raub der Helena – die Rache, derentwegen er ja, wie alle anderen Achaierführer, ursprünglich zur Unterstützung des gehörnten Menelaos und seines Bruders Agamemnon nach Troia aufgebrochen war (1.158) –, sondern Rache vor allem für die Tötung seines geliebten Freundes Patroklos durch Hektor (16.818–857). Dass ACHILLES, bevor das große Blutvergießen beginnt, ein ganzes Zyklus-Teilstück für sich allein erhält, zeigt die Bedeutung, die Twombly ihm für das Gesamtgeschehen zuerkennt.

#### PART 4: ACHAEANS IN BATTLE

ACHILLES hat sich hier vervielfacht (Abb. 9). Gleich unter der internen Betitelung ‚AXAIOI‘ (hier erstmals das griechische ‚Chi‘) erscheint links in themastiftender Großdimension die füllige, kräftige Stichwaffe, nicht ohne leichte Anspielung auf das Symbol der männlichen Kraft, den Phallos – der links unten unter dem hier nun doch auftauchenden<sup>49</sup> Namen AGAMEMNON vollends nicht zu verkennen ist. Rechts unter AXAIOI wiederholt das Waffenzeichen sich in kleinerem Format etwa vier-, fünfmal. Diese gedrängte Ansammlung kreisender Wirbel mit ihrem Übergang zur speer- oder kanonenrohr-artigen Spitze, allesamt in die gleiche Richtung gegen den imaginären Feind gerichtet, hat mancherlei Deutungen erfahren. Überwiegend werden in der vervielfachten,

---

<sup>48</sup> Idomeneus, den König von *Kreta*, mag Twombly nicht eigentlich zu den ‚Achaeanen‘ gerechnet haben; Nestor und Odysseus, die beiden Intellektuellen und Diplomaten, schienen ihm vielleicht nicht recht in eine Kämpferliste zu passen. Es kann aber auch einfach Auswahl vorliegen: Auf der 13 Jahre früheren Verarbeitung des Themas *Ilium (One Morning Ten Years After)* (1964) taucht auf dem 2. Teil des Triptychons auch Odysseus auf (vgl. oben Abb. 1).

<sup>49</sup> Agamemnon kämpft nach dem großen Streit im 1. Gesang die ganze *Ilias* hindurch mit und bleibt in seiner formalen Führungsfunktion anerkannt; seinen Nimbus allerdings hat er verloren.



8 Cy Twombly: *Fifty Days at Iliam*, 1978, Teil III: *Vengeance of Achilles*, Ölstift, Bleistift, Wachskreide auf Leinwand, 300 × 239 cm, Philadelphia Museum of Art

massierten Gerichtetheit dieser Wirbel die konzentrierte Gewalt und das Furiose der Angriffsbewegung gesehen. Als grundsätzliche Deutung ist das sicher richtig. Weniger sicher ist die Deutung der Einzelwirbel. In der Regel werden sie (abgesehen von ‚Karotten‘, ‚Raketen‘ u. a.) als ‚Kampfwagen‘ (die für die ‚Heroes‘ stehen) gedeutet.<sup>50</sup> Das trifft sicher auf das 13

<sup>50</sup> Der zweirädrige leichte Kampfwagen mit Wagenkorb für Lenker und Lanzenwerfer ist in der Tat eine in der *Ilias* häufige und auffällige technische Hilfswaffe, die allerdings weniger als ‚Kampfpanzer‘ denn als Trans-





9 Cy Twombly: *Fifty Days at Iliam*, 1978, Teil IV: *Achaean in Battle*, Ölstift, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 300 × 380 cm, Philadelphia Museum of Art

Jahre frühere *Ilium (One Morning Ten Years After)* zu: Richtig hat Leeman darauf hingewiesen,<sup>51</sup> dass die Deutung in diesem früheren Fall eindeutig ist: „... ein Kreis, der durch zwei, drei oder vier diametrale Striche in vier, sechs bzw. acht Viertel unterteilt ist – die gängige schematische Darstellung eines Rads.“<sup>52</sup> Von dieser ‚Radspeichen-Darstellung‘<sup>53</sup> sehen wir jedoch in unserem Zyklus-Teil – außer einer einzigen unsicheren Andeutung unter AJAX – nichts mehr, ebensowenig wie später in Teil 8 *Ilians in Battle*. Dass die Wirbel an Kampfwagen denken lassen sollen,

---

portwagen dient, s. Joachim Latacz: *Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias*, bei Kallinos und Tyrtaios (*Zetemata* 66). München 1977, 215–223; das Fahrzeug gehört innerhalb der Schlacht vornehmlich nicht in die Angriffs-, sondern in die *Flucht*phase. Davon konnte Twombly allerdings in Popes Darstellung der *chariots* (bei Mack in: Butt, Bd. 7, 258) noch nichts lesen.

<sup>51</sup> Leeman 2005, 69; vgl. 90.

<sup>52</sup> Mehr zum Rad als Symbol ebd., 218 f.

<sup>53</sup> Siehe dafür auch *Untitled* (1981–83, Recto) ebd., 219.

ist zwar trotzdem nicht ausgeschlossen. Aber ausgehend vom Prototyp der Wirbel, wie er als Einzel-Objekt im vorangehenden Teil 3 erscheint und in Teil 4 nur vervielfacht wird, bietet sich eine andere, dynamischere Erklärung an: Das kreisende Wirbeln, das sich in *Vengeance of Achilles* von großen Kreisen zu immer kleineren Kreisen aufdreht, scheint die Phase der Kraft-Aufladung, die vorbereitende Selbstdynamisierung und Energieballung ausdrücken zu wollen, die auf ihrem Höhepunkt zur Entladung und Umwandlung in aggressive Aktion drängt und schließlich führt. Vergleichbar wäre vielleicht, mit einem Blick in die heutige Athletenwelt, der Hammerwerfer, der sich mit dem Hammer um sich selbst herum in immer schnelleren und kleiner werdenden Kreisen dreht und sich so mit Energie auflädt, bis sich schließlich die geballte Ladung Energie mit dem Atem-Ausstoß und dem wilden Schrei im Wurf hinaus aufs Ziel entlädt. (Die Phallos-Analogie behielte bei dieser Deutung *mutatis mutandis* natürlich untergründig ebenfalls ihr Recht.)

Zwischen den Angriffswirbeln stehen die Namen der Akteure: Twombly hat die vier teilweise überlangen Schlachtschilderungen<sup>54</sup> der *Ilias* offenbar besonders genau gelesen (dabei diente ihm Popes beigegebener *Essay on Homer's Battels*<sup>55</sup> sicherlich als Verständnishilfe): Von oben greifen, ganz so wie bei Homer<sup>56</sup>, die Götter in die Schlacht ein: links THETIS (diese mehr als *Bewirkerin* gedacht und natürlich als Achilleus' Mutter, s. o. Nr. 2) sowie ATHENA --- rechts, nur noch schwach zu lesen, VENUS (Pope setzt – auch aus metrischen Gründen – neben Umschreibungen [‘The Queen of Love’, ‘The Cyprian Queen’, u. a.] auch einmal den lateinischen Namen ‚Venus‘ statt ‚Aphrodite‘ in den Vers: 5.385), und ganz unten setzt sich die aggressive Dreieckskeilgewalt unter dem Götternamen HERA fort. Dazwischen wieder die *Menschennamen*, die Achaier: Rechts oben, schwer zu lesen, DIOMEDES, in der Mitte

<sup>54</sup> Siehe die Graphik in: BK, Prolegomena, op. cit., 152.

<sup>55</sup> Mack in: Butt, op. cit., Bd. 7, 252–262.

<sup>56</sup> Vielen Interpreten ist nicht bewusst, dass die Handlung der *Ilias* auf zwei Ebenen spielt, die ständig miteinander durch vielfache Mittel miteinander kommunizieren und interagieren: Die Ebene der Götter, die stets die obere ist (wie es der Vorstellung der Menschheit seit Urzeiten entspricht), und die Ebene der Menschen, die stets die untere ist. Die Götter greifen stets von oben her (ὑψοθεν, *hypo-then*, von der Höhe her [z. B. 11.53], oder οὐρανόθεν, *uranó-then*, vom Himmel her [z. B. 1.195]) in die Menschenwelt ein. Für Twombly ist das, wie seine Anordnung durchgehend zeigt, ganz selbstverständlich.

selbstverständlich ACHILLES, darunter links AGAMEMNON und rechts, auf fast gleicher Höhe, AJAX, ganz unten rechts schließlich, kaum entzifferbar: CYCNUS – der aber wieder überwischt ist, wohl weil Twombly hinterher gemerkt hat, dass Kyknos erst in nachhomerischer Epik auftritt (in den ‚Kyprien‘<sup>57</sup>), und zwar auch noch auf Seiten der *Troianer*.<sup>58</sup> – *Unter* dem ganzen Bild furioser Aggression ein schwer zu deutender verwischter Wirbel, dessen rote Spitze sich fast schamhaft ab- und *zurück*zuwenden scheint; darüber: ARTIST.<sup>59</sup> Will Twombly die Gewalt für sich selbst negieren?

PART 5: *THE FIRE THAT CONSUMES ALL BEFORE IT*

Hier zeigt sich die *Wirkung* der Gewalt (Abb. 10). Unter die feuerrote, ins Schwarze übergehende, in sich zusammengedrückte, aber schon allmählich sich zuspitzende Vernichtungswolke schreibt Twombly: „Like a fire that consumes all before it.“ Damit zitiert er direkt Pope: Im 2. Gesang, Vers 780, beschreibt Homer den Anmarsch des Achaier-Heeres gegen Troia so:

οἱ δ' ἄρ' ἴσαν ὡς εἴ τε πυρὶ χθῶν πᾶσα νέμοιτο ...

*Doch jene schritten so, wie wenn von Feuer ganz die Erde abgeweidet würde.*

Pope gibt das in seinem *Preface* zur Übersetzung als Charakterisierung von *Homers* mitreißendem Stil<sup>60</sup> schon auf Seite 2 mit

<sup>57</sup> Die ‚Kyprien‘ erzählen die Ereignisse der Troia-Geschichte *vor* Einsetzen der Iias-Handlung; Näheres s. DNP (Der Neue Pauly) unter ‚Epischer Zyklus‘.

<sup>58</sup> Die Verführung, auch CYCNUS (griech. κύκνος, lat. *cygnus*, dt. Kyknos, ‚der Schwan‘) noch einzubeziehen, mag auch durch Twomblys geradezu magische Anziehung durch die Buchstabenfolge ‚CY‘ mitbedingt gewesen sein: er selbst wurde CY gerufen (nach engl. *cy-clone*, ‚Zyklon, Wirbelsturm‘: Spitzname seines Vaters), seinen Sohn nannte er ‚Cy-rus (nach dem Perserkönig Kyros, lat. *Cyrus*) Alessandro‘, seine Kompositionen enthalten oft eingeschriebene Namen wie CY-CLOPS, CY-PRIS usw.; s.: Berlin 1994, 9, und Leeman 2005, 292.

<sup>59</sup> Für Langenberg 1998, 178, ist dieser „Kriegsmaler“ mit seiner „Palette“ eine „komische Note“.

<sup>60</sup> „The Course of his [= Homer’s] Verses resembles that of the Army he describes“ (Mack in: Butt, op. cit., Bd. 7, 4).



**10** Cy Twombly: *Fifty Days at Iliam*, 1978, Teil V: *The Fire That Consumes All Before It*, Öl, Wachskreide auf Leinwand, 300 × 192 cm, Philadelphia Museum of Art

*They pour along like a Fire that sweeps the whole Earth before it,*

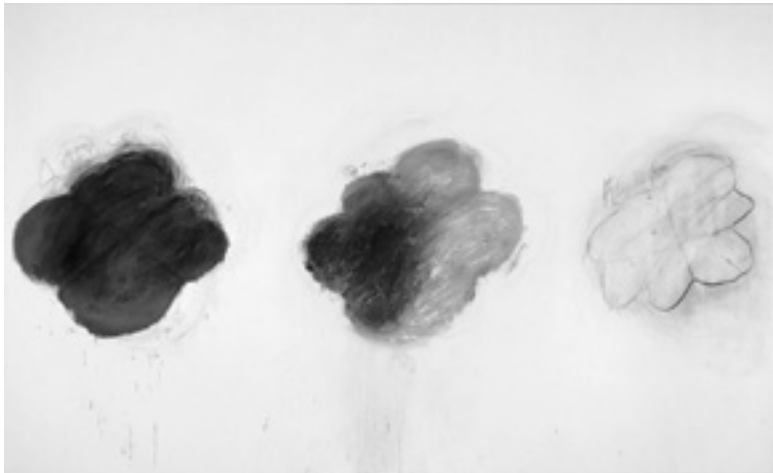
wieder,<sup>61</sup> und an anderer Stelle der Vorrede sagt er von Homer und Achilleus:

*Homer, boundless and irresistible as Achilles, bears all before him.*<sup>62</sup>

Da haben wir die höchstmögliche Form der Referenz des Künstlers auf seine Vorlage: das (fast) wörtliche Zitat.

PART 6: *SHADES OF ACHILLES, PATROCLUS AND HECTOR*

Dieses Stück scheint aus dem bisher besprochenen Rahmen zu fallen. Wir lassen es an dieser Stelle aus und kommen gegen Ende darauf zurück (Abb. 11).



11 Cy Twombly: *Fifty Days at Iliam*, 1978, Teil VI: *Shades of Achilles, Patroclus and Hector*, Öl, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 300 × 490 cm, Philadelphia Museum of Art

---

61 Mack ebd., Bd. 7, p. xx. – Erkennt auch bereits von Heiner Bastian in: HB V, Anm. 4, 24.

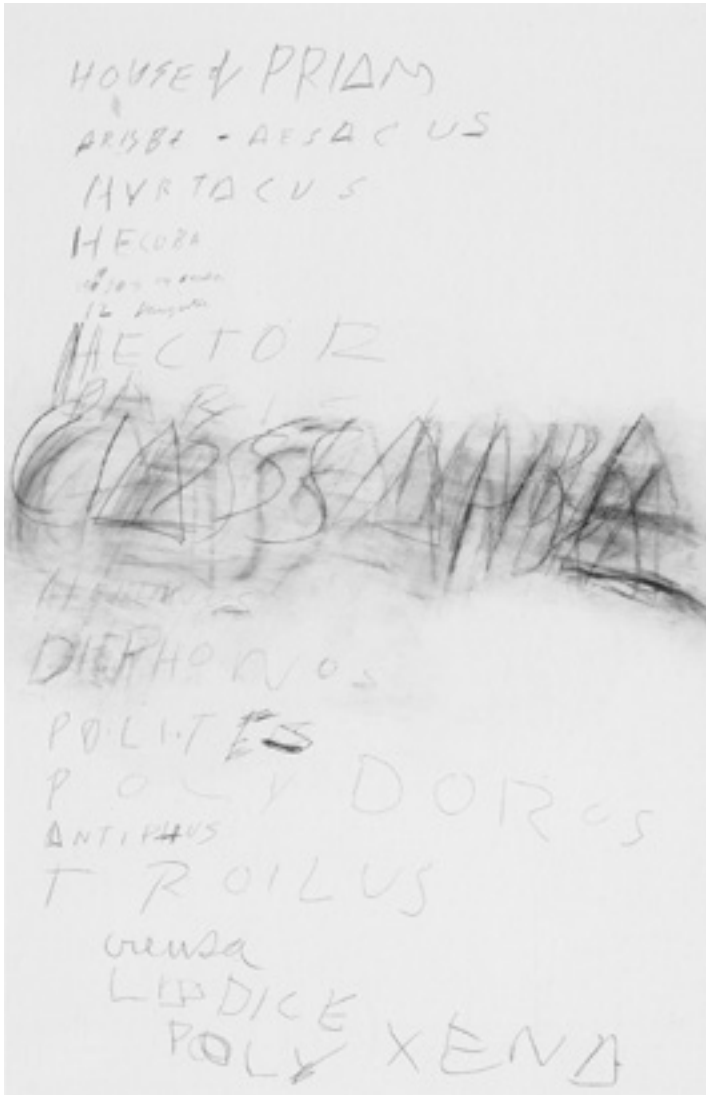
62 Pope, Preface, S. 12 (bei Mack ebd., Bd. 7, p. xx; in der deutschen Übersetzung von Popes Sämtlichen Werken, 12. Band, Mannheim 1781, 242: „Homer, uneingeschränkt und unwiderstehlich *wie Achilles*, räumt alles vor sich aus dem Wege“ [Hervorhebung: J. L.].

## PART 7: HOUSE OF PRIAM

Hier stellt Twombly die Kerngruppe derer vor, gegen die sich der Achaiern-Sturmangriff richtet (Abb. 12). Das ‚House of Priam‘, also Troias Herrschersippe unter dem greisen König Priamos (das englische ‚house‘ bezeichnet hier nicht ein Gebäude, sondern gibt das griechische οἶκος, *oikos*, wieder, also das ‚Herrschaftshaus‘) – diese Sippe also wird durch 15 Namen repräsentiert, davon 10 männliche und 5 weibliche. Die Reihenfolge der Namen ist undurchsichtig. Anfangs sieht es nach einer annähernd alphabetischen Ordnung aus, die sich aber dann bei CASSANDRA auflöst. Auch nach der Bedeutsamkeit ist ein System zunächst nicht zu erkennen. ARISBE, die den Anfang macht, scheint zunächst ein Verständnisfehler zu sein, denn dieser Name bezeichnet in der *Ilias* keine Frau, sondern einen Ort am Hellespont, aus dem ein wichtiger Bundesgenosse der Trojaner kommt: Asios (2.835–839). – AESACUS, also griechisch Αἰσάκος, ist ein troianischer Seher, der aber in die Vorgeschichte des Troianischen Krieges gehört und in der *Ilias* gar nicht vorkommt.<sup>63</sup> Auch hier also scheint ein Fehlverständnis vorzuliegen. – HYRTACUS (Hyrtakos) gehört dem Haus des Priamos in der *Ilias* ebenfalls nicht an; er kommt in der *Ilias* nur einmal vor, und zwar als Vater des schon genannten Asios, der ja *kein* Trojaner ist (2.835–839; dazu BK II 2 zu V. 837). – Was sich Twombly bei diesen drei Namen ARISBE, AESACUS und HYRTACUS gedacht haben könnte, scheint also auf den ersten Blick unklar. Des Rätsels Lösung liegt jedoch offensichtlich im großen Umfang der Twombly’schen einschlägigen Lektüre: Twombly hat offenbar für das ‚House of Priam‘ (und vieles andere) auch Apollodors *Bibliothêkê* (ein genealogisches Handbuch, wohl in der römischen Kaiserzeit entstanden) gelesen. Dort wird ARISBE als *erste* Frau des Priamos genannt, mit der Priamos einen Sohn AISAKOS hat, nach dessen Geburt er die ARISBE jedoch an HYRTAKOS weitergibt, um Hekabe zu heiraten (Apollodoros, *Bibliothêkê* III 147). – Mit HECUBA (Hekábê), der Gattin des Priamos, kommen wir endlich in die troianische Königssippe der *Ilias* selbst hinein. – Unter ihren Namen hat Twombly gekitzelt: „50 sons by Hecabe / 12 Daughters“. Hier ist die Referenzstelle klar: es ist der 6. *Ilias*-Gesang, Verse 244 bis 250, wo Priamos’ Palast skizziert wird und 50 Schlafkammern der Priamos-Söhne sowie 12 Schlafkammern der Priamos-Töchter genannt werden. – Mit HECTOR ist der Lieblingssohn des Priamos und Befehlshaber der troianischen Verteidigungs-Armee benannt, mit PARIS der schöne Künstlerbruder Hektors, der Entführer

---

63 Siehe folgende Anm.



12 Cy Twombly: *Fifty Days at Iliam*, 1978, Teil VII: *House of Priam*, Bleistift, Öl, Kreide auf Leinwand, 300 × 192 cm, Philadelphia Museum of Art

Helenas (3.38–76). – Außerordentlich beeindruckt muss Twombly die folgende Person, Priamos' Tochter CASSANDRA, haben, wie die generöse Schreibung zeigt. In der *Ilias* erscheint *Kassandrê* allerdings nur zweimal: einmal im 24. Gesang (24.699), wo sie im Morgenrot als erste

ihren mit Hektors Leichnam aus dem Achaierlager zurückkehrenden Vater Priamos erblickt und ganz Troia zusammenschreit, zum zweiten Mal im 13. Gesang (13.365), wo sie als Braut eines Othryonéus erscheint und als „schönstaussehende von Priamos' Töchtern“ bezeichnet wird (ähnlich an der anderen Stelle, wo sie „der goldenen Aphrodite gleichend“ heißt). Die herausragende Bedeutung, die Twombly ihr hier zuerteilt, hat er wohl assoziativ der attischen Tragödie entnommen, insbesondere dem *Agamemnon* des Aischylos (aufgeführt innerhalb der *Orestie*-Trilogie 458 v. Chr.) – gewissermaßen eine rezeptionsgeschichtliche Zukunftsprognose für die Zukunftsseherin. – Die folgenden Namen nennen – bis auf HELENUS (Helenos), den wichtigsten Berater Hektors (6.76, 7.43–55) – allesamt in der *Ilias* weniger wichtige Söhne und Töchter des Priamos (DEÏPHOBUS, POLYDORUS, LAODICE,<sup>64</sup> POLYXENA<sup>65</sup>) – bei denen Twombly sich denn auch hier und da verschreibt. Zwischen TROILUS und LAODICE taucht (in Minuskeln) eine *Creusa* (Krëusa) auf, die mit der *Ilias* jedenfalls nichts zu tun hat; dass sie eine Tochter des Priamos war, wird alte Erzähltradition gewesen sein;<sup>66</sup> wir jedenfalls erfahren von ihr erst bei Vergil.<sup>67</sup>

**64** Die Stellen, an denen sie in der *Ilias* erscheinen, s. in BK, Prolegomena, op. cit., Figuren-Index, 173–407.

**65** Polyxena kommt in der *Ilias* nicht vor; sie wird nach der Eroberung Troias über dem Grabmal des Achilles geopfert, s. die Inhaltsangabe des nach-homerischen Epos ‚Iliupersis‘ von Proklos (in *Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta. Pars I*, ed. Albertus Bernabé, Stuttgartiae et Lipsiae MCMXCVI, 89), dramatisch geschildert in Euripides' *Troerinnen* (s. Joachim Latacz: Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen 2003, 333–338). Twombly hatte auch sie höchstwahrscheinlich aus Apollodor (III 151), s. folgende Anm.

**66** Bei Apollodor III 151 – möglicherweise vermittelt über Robert Graves' *The Greek Myths* von 1955 (siehe den Beitrag von Thierry Greub in diesem Band) – werden als Hekabes Töchter *Krëusa*, *Laodike*, *Polyxene* und *Kas[sic]andra* aufgezählt, als Hekabes Söhne *Deïphobos*, *Helenos*, *Pammon*, *Polites*, *Antiphos*, *Hipponoos*, *Polydoros* und *Troilos*. Die weitgehende Übereinstimmung mit Twomblys Liste (vgl. auch die Namen auf Nr. 9!) liegt auf der Hand. Zufall scheint ausgeschlossen. – Apollodors mythographisches Handbuch war seit der *editio princeps* von Aegius, Rom 1555, weithin bekannt und wurde seit der Renaissance viel benutzt. Twombly konnte das Buch in der zweisprachigen Ausgabe (griechisch-englisch) von James George Frazer in der ‚Loeb Classical Library‘ (zweibändige Ausgabe 1921) lesen. (In Deutsch heute: Apollodor: *Bibliothek*, hrsg., übers. und kommentiert von Paul Dräger. Düsseldorf/Zürich 2005 [Sammlung Tusculum]).

**67** Vergil, *Aeneis*, 2.768–794 u. ö. (sie ist dort die erste Frau des Aeneas und Mutter des Ascanius; bei Aeneas' [Aineias'] Flucht aus dem brennenden



Alles in allem scheint sich Twombly für die Trojaner weniger intensiv interessiert zu haben als für die Achaier. Das bezeugen auch die Omissionen: Hektors Frau Andromache z. B. fehlt ebenso wie Astyanax, das Söhnchen des Paares, und Helena, die ja jetzt im ‚House of Priam‘ lebt, bleibt ebenfalls unerwähnt. Das ‚House of Priam‘ ist eben Opfer, Beute und – Verlierer. Die Nachwelt schätzt die Sieger.

#### PART 8: ILIANS IN BATTLE

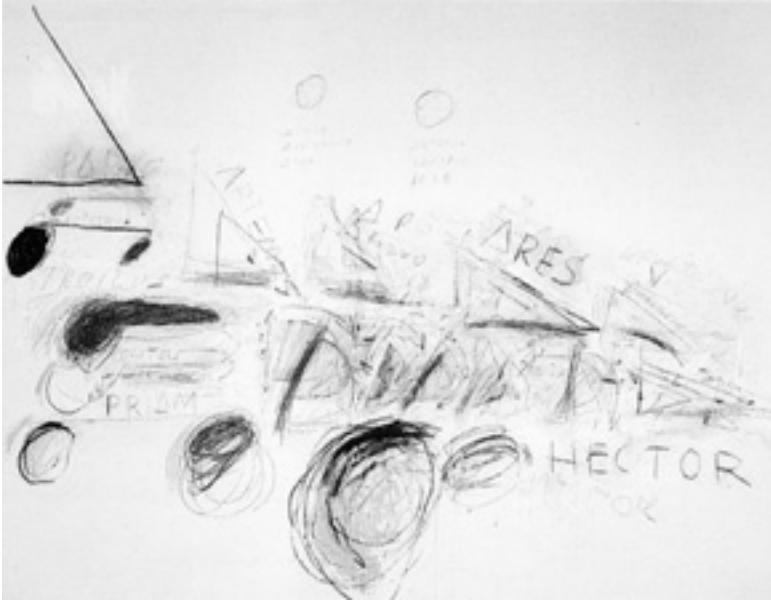
‚Ilians<sup>68</sup> in Battle‘ ist das deutliche Gegenstück zu Nr. 4, ‚Achaeans in Battle‘; es stellt sich in der ganzen Anlage als eine Art Spiegelbild zu ‚ACHAEANS IN BATTLE‘ dar (Abb. 13). Ebenso wie dort haben wir auch hier die Trennung zwischen oben, der Götter-, und unten, der Menschenwelt. Allerdings: Dort, wo bei ‚ACHAEANS IN BATTLE‘ die Mitte und zugleich die Trennung zwischen beiden Sphären der Name ACHILLES bildete (Achilleus ist ja Göttingensohn und steht als solcher *zwischen* beiden Sphären), haben wir hier offenbar keinen Individualnamen, sondern ein auf der Reproduktion kaum sicher entzifferbares Buchstabengewirr. Aus den drei<sup>69</sup> anfänglichen stark durchgezogenen blauen Vertikalen lässt sich aber, wie ein Vergleich mit ILIANS in Nr. 10 zeigt, der Ansatz zu einem ILI(ANS) vermuten. Zu verifizieren wäre diese Vermutung allerdings nur am (3 m hohen) Original. Warum Twombly diese (vermutete) Korrespondenz zu ACHAEANS in Nr. 4 offenbar nicht beendet und dann den ganzen dafür wohl ursprünglich vorgesehenen Raum wieder verwischt hat, muss offenbleiben (Tilgung, wie bei A[GAMEMNO]N in Nr. 2, als *vaticinium* der Vergeblichkeit?); ob die durch Doppelpfeil (und einige unerschließbare kleine Zeichen [cm-Angabe der ‚Zeilen‘-Breite?]) vor dem Anfangs-I markierte Notation damit zusammenhängt, bleibt ebenfalls ungewiss.

---

Troia ist sie entschwinden). Twombly, großer Bewunderer auch Vergils, vermengt Homer und Vergil nicht nur einmal.

**68** Wie Twombly auf die Bezeichnung der Trojaner als ‚Ilians‘ kommt, ist unklar. Aus Pope kann er es nicht haben, da dieser von den Trojanern/Troern (Τρῳες, so stets bei Homer) durchgängig (abgesehen von Umschreibungen) ausschließlich als *Trojans* spricht. Auch im Englischen der Neuzeit ist diese Form, soweit ich sehe, nicht belegt. Allenfalls könnte man an eine eigenständige Wortbildung Twomblys im Anschluss an (seltenes) *Ilii* im Lateinischen denken (sofern nicht einfache Ableitung von ‚Ilium‘ vorliegt).

**69** Die zweite Vertikale ist im Reproduktionsband (HB Iliam, o. S.) schwer zu erkennen; deutlicher bei Leeman 2005, 75.



**13** Cy Twombly: *Fifty Days at Iliam*, 1978, Teil VIII: *Ilians in Battle*, Ölstift, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 300 × 380 cm, Philadelphia Museum of Art

Die *Namen* teilen sich, wie bei Nr. 4, in die Götternamen oben und die Menschnamen unten. Ganz oben links, unter einer ersten ‚Wolke‘, in dünner Bleistiftschrift untereinander geschrieben (eine Art Prä-Katalog), wieder die Götter-Ebene: APOLLO (Schutzgott der Trojaner: 1.37; 5, 446), APHRODITE und ARES (der Kriegsgott, der in der *Ilias* auf der Seite der Trojaner steht), daneben rechts, unter einer zweiten ‚Wolke‘, in ebensolcher Schrift, ARTEMIS (als Schwester Apollons und Tochter der Leto ebenfalls Schutzgottheit Troias), XANTHUS (s. unten) und LETO. In der Tat stehen alle Genannten in der *Ilias* auf der Seite der Trojaner. – Darunter, gewissermaßen in einer zweiten ‚Zeile‘, die Umsetzung des ‚Katalogs‘ in die Dynamik des Götter-Eingefens: Wieder bricht die Gewalt der helfend eingreifenden Götter in Form der schon aus Nr. 4 bekannten relativ riesigen Dreiecks-Keile in die Menschenwelt ein: von links nach rechts ARTEMIS, APOLLO, ARES, (Aphrodite, in Schreibschrift, durchgestrichen, dafür darunter:) VENUS. Unter VENUS – unter der ein überwischter, nicht mehr identifizierbarer Name steht – noch ein weiterer niedergehender Dreiecks-Keil, dessen Aufschrift auf den Reproduktionen ebenfalls nicht identifizierbar ist. – Stellt man die

Götternamen zusammen: APOLLO, APHRODITE/Venus, ferner ARES, ARTEMIS, LETO und vor allem XANTHUS (Xanthos: in der *Ilias* der andere Name für Troias Haupt-Fluss und Flussgott Skamander: 20.74), dann drängt sich zunächst der Schluss auf, Twombly habe sich hier vom 21. Gesang inspirieren lassen, dem Götter- und dem Flusskampf.<sup>70</sup>

Die Menschnennamen allerdings führen auf eine andere Deutung: Sie sind wieder, wie bei ‚Priam’s House‘, eher hastig und assoziativ zusammengestellt: Ganz links außen, beginnend mit einem riesigen Dreiecks-Keil, in den PAR-IS eingeschrieben und dann verschattet ist – gerade er kämpft nur ungeru und in der Regel nur unter Zwang (z. B. 3.30–76; dazu kommt, dass er gerade im genannten 21. Gesang gar nicht auftritt) –, dann ANTIPHUS (Antiphos), den Agamemnon bereits im 11. Gesang getötet hat: 11.101 f.) – TROILUS (Trôilos), der zur Zeit der *Ilias*-Handlung gar nicht mehr am Leben ist: 24.257) – POLITES, der seinen letzten Auftritt als Kämpfer im 15. Gesang hatte (15.339) und als Priamos-Sohn erst in 24.250 noch einmal erscheint<sup>71</sup> – schließlich PRIAM (Priamos), der greise König, der ohnehin in *keiner* der vier Schlachten in der *Ilias* mitkämpft. Dafür hätte HECTOR eine prominente Stellung im ‚Battle‘ verdient, gerade wenn die Komposition sich auf den 21. Gesang bezöge (vgl. z. B. 21.279, wo Achill ihn als den ‚Besten der Troianer‘ [ἄριστος, *áristos*] bezeichnet). – Zu den unterhalb der Menschnennamen andeutenden Darstellungen der Aggression, den ‚Speerspitzen‘ oder ‚Raketen‘ oder eben ‚Hämmern‘, muss hier nichts mehr gesagt werden. Auch hier wurden die schon bekannten Wirbel oft als Wagenräder gedeutet (die Wagen-Andeutungen unter ANTIPHUS und PRIAM scheinen das zu stützen); dennoch scheint diese Deutung nicht die einzig mögliche und allein gültige sein zu müssen.<sup>72</sup>

Man wird folgern dürfen, dass Twomblys Referenz im Fall der ‚Battles‘ nicht ein einzelnes, bestimmbares ‚battle‘ der *Ilias* war, sondern die Schlacht, der Kampf ganz allgemein, einmal auf Seiten der Achaier (Nr. 4), einmal auf Seiten der Troianer (Nr. 8).

---

<sup>70</sup> Siehe dazu die ausführliche Inhaltsangabe aller 24 Gesänge bei Joachim Latacz: Homer, der erste Dichter des Abendlands, 4., überarb. und durchgehend aktualisierte Aufl. Düsseldorf 2003, 147.

<sup>71</sup> Vgl. aber Anm. 66.

<sup>72</sup> Siehe dazu den abweichenden Deutungsvorschlag bei Nr. 4; Langenberg 1998 erwähnt sie nicht einmal; sie sieht durchweg nur „Phallusformen“ (178).



**14** Cy Twombly: *Fifty Days at Iliam*, 1978, Teil IX: *Shades of Eternal Night*, Öl, Kohle, Terpentin, Wachskreide auf Leinwand, 300 × 239 cm, Philadelphia Museum of Art

#### PART 9: *SHADES OF ETERNAL NIGHT*

Dieses Stück soll erst gegen Ende, zusammen mit Nr. 6, besprochen werden (Abb. 14).

#### PART 10: *HEROES OF THE ILIANS*

Erneut ein Gegenstück, diesmal eines zu Nr. 2 ‚Heroes of the Achaeans‘. Die Liste (Katalog) dieser troianischen ‚Heroes‘ umfasst allerdings, wie nach Nr. 7 zu erwarten, nicht, wie dort, zwölf, sondern nur sieben, allenfalls neun Namen (Abb. 15). Ganz oben, mit Weiß überwischen und sehr schwer zu entziffern, möglicherweise APOLLO und APHRODI-

TE.<sup>73</sup> Es folgt als Überschrift ILIANS (in Blau, dagegen im Gegenstück ACHAEANS in Rot!). Danach die Individualisierung: Als erster



**15** Cy Twombly: *Fifty Days at Iliam*, 1978, Teil X: *Heroes of the Ilians*, Ölstift, Wachstift, Bleistift auf Leinwand, 162 × 150 cm, Philadelphia Museum of Art

**73** Vorschlag Thierry Greub (per E-Mail). Zuvor schon ebenso entziffert von Langenberg 1998, 180. – Die Menschennamen unterhalb von ILIANS sind übergroß mit dem Todeszeichen der Rosette (s. Anm. 91) über, geschrieben – eine Art von R. I. P. (= *Requiescat in pace*). Nicht ausgeschlossen, dass Twombly danach die Götternamen oben noch nachträglich überweist hat: die Götter sind unsterblich (ἀθάνατοι).

HECTOR (Hektor) – das ist selbstverständlich (wenn man Priamos auslässt). Dann PARIS (ganz zu Recht, denn er ist derjenige, der den Krieg provoziert hat), AENEAS (Aineias, der einer Seitenlinie entstammende entfernte Cousin des Priamos und spätere mythische Begründer Roms: 20.213–241), HEL[L]JENUS, der Seher (s. unter Nr. 7), ANTENOR, der troianische ‚Senator‘, der vergeblich zum Frieden rät (3.148, 7.347–353), schließlich – etwas erstaunlich – DOLON und RHESUS, die beide nur im ‚Nachtstück‘ des 10. Gesangs erscheinen: DOLON als troianischer Spion (10.314–327), Rhesos als Anführer einer Hilfstruppe für Troia aus Thrakien (10.434 f.).<sup>74</sup> – Die Auswahl war bei den *troianischen* ‚Heroes‘ tatsächlich eher begrenzt<sup>75</sup>. Twomblys Zusammenstellung bezeugt, so gesehen, seine geradezu erstaunlich genaue *Ilias*-Lektüre.

#### EINSCHUB: ACHILLES

ACHILLES (griech. Ἀχιλλεύς, *Achilléus*) erscheint auf den Einzelstücken am häufigsten: auf 1, 2, 3, 4, 5 und 6 – immer in hervorgehobener Position. Für einen Homer-Kenner vom Fach ist diese Spitzenposition selbstverständlich. Auch ein Laie kann natürlich darauf kommen – obwohl in diesen Kreisen weithin die Meinung herrscht, die *Ilias* sei die Geschichte vom Troianischen Krieg (was sie notorisch *nicht* ist).<sup>76</sup> Twombly hat die *Ilias* in Popes Übersetzung sicher genauer als jeder Laie gelesen. Trotzdem: Warum ACHILLES?

Den Anstoß gab wohl wieder Pope. Vergleichen wir ein paar Übersetzungen des ersten Verses der *Ilias*:

<sup>74</sup> Dass der ganze 10. Gesang der *Ilias*, ein ‚Nachtstück‘, nachhomerisch eingeschoben ist, konnte Twombly noch nicht wissen.

<sup>75</sup> Vgl. BK, Prolegomena, op. cit., Kap. 6b: ‚Zum Figurenbestand der *Ilias*: Menschen [FM]‘: 3. Troia, 139–141.

<sup>76</sup> Schon Pope hat zu Beginn seines ‚Poetical Index to Homer’s *Iliad*‘ (bei Mack in: Butt, op. cit., Bd. 7, 591) das Thema der *Ilias* in etwas anderem gesehen: „The great Moral of the *Iliad*: that Concord, among Governours, is the preservation of States, and Discord the ruin of them: pursued through the whole Fable. The Anger of Achilles breaks this Union in the opening of the Poem“. Damit ist, wenn man wie Pope auf die ‚Moral von der Geschichte‘ sieht, durchaus richtig ein wichtiges untergründiges gesellschaftspolitisches Zweitthema der *Ilias* gesehen, s. Joachim Latacz: Troia und Homer. Leipzig <sup>6</sup>2010, 245–248, und Latacz 2001. – Das eigentliche, das Erstthema, ist jedoch der ‚Groll des Achilleus‘, s. unten Anm. 81.

Ilias-Prooimion, Vers 1:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

Schadewaldt 1975:

*Den Zorn singe, Göttin, des Peleus-Sohnes Achilleus!*

Latacz 2000. <sup>3</sup>2009:

*Den Groll singe, Göttin, des Peleïaden Achilleus!*

Dagegen Pope 1715:

*Achilles' Wrath, to Greece the direful Spring  
Of Woes unnumber'd, heav'nly Goddess, sing!*

Das erste Wort des griechischen Originals ist nur bei Pope ‚Achilles‘ (mit über drei Zeilen laufender eingebauter Initiale: ‚A‘, Abb. 16).<sup>77</sup> Und Pope ist es auch, der den Achilleus in seiner ‚Introduction‘ in den Himmel lobt. Für ihn ist Achilleus nicht nur die Hauptfigur der *Ilias*, sondern auch der ideale adelige Mensch.<sup>78</sup> Twombly hat das übernommen. Wie schon die Vorarbeiten für den Zyklus zeigen – vor allem *Achilles Mourning the Death of Patroclus*<sup>79</sup> – ist Achilleus für Twombly kein Schlächter, sondern

<sup>77</sup> Siehe dazu unten Anm. 80.

<sup>78</sup> „There ist something very noble in these Sentiments of *Achilles* [...] the Poet on all Occasions admirably sustaines the Character of *Achilles* [...] *Achilles* is as much a Hero when he weeps, as when he fights [...] he is a terrible Enemy, but an amiable Friend“: Pope, Anm. zu Ilias 24.14, z. T. zitiert von Mack in: Butt, op. cit., Bd. 7, p. CLXV.

<sup>79</sup> Was Leeman 2005, 78 f., zu dieser Komposition sagt, geht mit vielen Worten am Kern der Sache vorbei [vgl. auch die nachfolgende Anm.] und mündet in den erstaunlichen Schluss-Satz „Berücksichtigt man die poetische Funktion des Titels, dann zeigt Twomblys Bild nicht so sehr den ‚trauernden Achilles‘ als vielmehr seinen Schmerz selbst (*Ilias*, XVIII)“. Der Schmerz wird gezeigt, das ist richtig, aber nicht allgemein wie im 18. Gesang, sondern er wird tatsächlich ‚gezeigt‘, und zwar in seiner konkreten Manifestation an einer ganz bestimmten anderen *Ilias*-Stelle: Zu Beginn des 23. Gesangs erscheint dem Achill die ‚Seele‘ (ψυχή, *psychê*, eigtl. ‚Hauch, Atem‘) des Patroklos, erinnert den Schlafenden an die vielen Gemeinsamkeiten, die sie beide zusammen erlebt haben, und bittet Achill um eine gemeinsame Grabstätte. Achill sagt sofort zu (23.96), bittet aber ‚Patroklos‘, doch näherzutreten, damit sie sich wenigstens noch einmal weinend umarmen können (23.97 f.). Dann: „So also sprach er, und er streckte beide Arme

ein hochdifferenzierter, hochsensibler, aber dabei kompromissloser, zu großen Gefühlen, auch negativen, fähiger starker Mensch (*Vengeance of Achilles*). Er ist der eigentliche Sieger über Troia. Twombly betrachtet das Geschehen vor und um Ilion/Ilium zusammen mit ihm.<sup>80</sup> Damit hat

---

aus, nach ihm zu greifen, / doch fasste er ihn nicht; die ‚Seele‘ aber flog davon unter die Erde, einem Rauch gleich, / quietschend [oder: quietschend (wie eine Tür), oder: piepsend (wie ein Vogel), kaum: zwitschernd; die onomatopoetische Bedeutung des griechischen Verbs (der beim Wegflug ertörende Laut) ist hier im Deutschen kaum angemessen wiederzugeben]“. Twombly las das bei Pope so: „He said, and with his longing Arms essay’d / in vain to grasp the visionary Shade; / Like a thin Smoke he sees the Spirit fly, / and hears a feeble, lamentable Cry.“ Twomblys Darstellung macht das flehentliche Ausstrecken der Arme und seine Vergeblichkeit im Hinlangen nach dem davonschwebenden ‚Rauch‘ (*Smoke*) empathisch fühlbar.

**80** Daher auch die zunächst skurril anmutende Erklärung Twomblys auf die Frage, warum er im Titel des Zyklus *IliAm* statt richtig *IliUm* geschrieben habe: „to refer to Achilles“ (so gemäß Kennedy 2011, op. cit.): Der Name ‚Achilles‘ beginnt mit A! Achilleus beherrschte Twomblys ganze *Ilias*-Rezeption. – Leemans 2005, 293, kryptische Anspielung „... und die Feminisierung der Stadt Ilion [...] ist nicht ganz frei von Hintergedanken“ (nachdem er zuvor von Twomblys „Nachlässigkeit [...], Freiheit oder Gleichgültigkeit gegenüber der Orthographie“ gesprochen hat) geht in eine falsche Richtung: eine „Nachlässigkeit“, „Freiheit oder Gleichgültigkeit gegenüber der Orthographie“ kann hier schon deshalb nicht vorliegen, weil es hier nicht um Orthographie geht, sondern um Latein-Kennntnis, und „Hintergedanken“ schließen „Nachlässigkeit“ aus. Wie sein *Ilium* (*One Morning Ten Years Later*) von 1964 beweist, war Twombly die richtige Ortsnamenform sehr wohl geläufig. Auch mit „Feminisierung“ kann das ‚A‘ nichts zu tun haben, weil Feminisierung hier keinerlei tieferen Sinn ergäbe (*IliA* war nach einer alten Sagenversion Tochter des Aineias und Mutter von Romulus und Remus: Was sollte, angesichts des Zyklus, ‚Fünfzig Tage bei der Mutter von Romulus und Remus‘ bedeuten?). Richtig macht Thierry Greub darauf aufmerksam, dass Twomblys Komposition *Vengeance of Achilles* von 1962 eine „Form des ‚A‘“ darstellt, eines A, „das [...] einer Speerspitze (gleicht)“ (Thierry Greub: Nähe und Ferne zu Homer. Die künstlerische Rezeption Homers in der Neuzeit. In: Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst (Ausst.-Kat. Wiss. Begleitband zur Homer-Ausstellung Antikenmuseum Basel / Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim), hrsg. von Joachim Latacz, Thierry Greub, Peter Blome und Alfred Wiczorek. München 2008, 273). Twomblys Erklärung seiner Schreibung des letzten Zyklus-Titel-Wortes ist daher (um mehrere Ecken herum) im Gesamtkontext seiner Achilleus-Rezeption durchaus einleuchtend. – Varnedoe in: Berlin 1994,



ACHILLES' Wrath, to Greece the direful Spring  
 Of Woes unnumber'd, heav'nly Goddess, sing!  
 That Wrath which hurl'd to *Plato's* gloomy Reign  
 The Souls of mighty Chiefs untimely slain;  
 Whose Limbs unbury'd on the naked Shore

5

1 Achilles' . . . Greece] The Wrath of *Peleus'* Son 1715-32.  
 2 Of . . . heav'nly] Of all the *Grecians* Woes, O 1715-32.

It is something strange that of all the Commentators upon *Homer*, there is hardly one whose principal Design is to illustrate the Poetical Beauties of the Author. They are Voluminous in explaining those Sciences which he made but subservient to his Poetry, and sparing only upon that Art which constitutes his Character. This has been occasion'd by the Ostentation of Men who had more Reading than Taste, and were fonder of showing their Variety of Learning in all Kinds, than their single Understanding in Poetry. Hence it comes to pass that their Remarks are rather Philosophical, Historical, Geographical, Allegorical, or in short rather any thing than Critical and Poetical. Even the Grammarians, tho' their whole Business and Use be only to render the Words of an Author intelligible, are strangely touch'd with the Pride of doing something more than they ought. The grand Ambition of one sort of Scholars is to increase the Number of *Variis Lecturis*; which they have done to such a degree of obscure Diligence, that (as *Sir H. Savil* observ'd)<sup>2</sup> we now begin to value the first Editions of Books as most correct, because they have been least corrected. The prevailing Passion of others is to discover *New Meanings* in an Author, whom they will cause to appear mysterious purely for the Vanity of being thought to unravel him. These account it a disgrace to be of the Opinion of those that preceded them; and it is generally the Fate of such People who will never say what was said before, to say what will never be said after them. If they can but find a Word that has once been stain'd by some dark Writer to signify any thing different from its usual Acceptation, it is frequent with them to apply it constantly to that uncommon Meaning, whenever they meet it in a clear Writer: For Reading is so much dearer to them than Sense, that they will discard it at any time to make way for a Criticism. In other Places where they cannot contest the Truth of the common Interpretation, they get themselves room for Dissertation by imaginary *Amphibologies*, which they will have to be design'd by the Author. This Disposition of finding out different Significations in one thing, may be the Effect of either too much, or too little Wit: For Men of a right Understanding generally see at once all that an Author can reasonably mean, but others are apt to fancy Two Meanings for want of knowing One. Not to add, that there is a vast deal of difference between the Learning of a Critick, and the Puzzling of a Grammarian.

It is no easy Task to make something out of a hundred Pedants that is not Pedantical; yet this he must do, who would give a tolerable Abstract of the

## 16 Popes Initiale ‚A‘ am Anfang seiner *Ilias*-Übersetzung

der über 65 Seiten hinweg hartnäckig „... at IliUm“ schreibt, ist offenbar durchdrungen von der Idee, den Künstler stillschweigend korrigieren zu müssen.

Twombly am Ende, wie die heutige Homer-Forschung zeigt, die *Ilias* richtig verstanden: Es geht Homer um Achilleus.<sup>81</sup>

## VI DIE INTENTION

Zum Schluss die Frage: Hat Twomblys Troia-Zyklus über eine einfache *narratio* hinaus eine tiefere Aussage-Absicht? Und wenn ja, worin könnte sie bestehen?

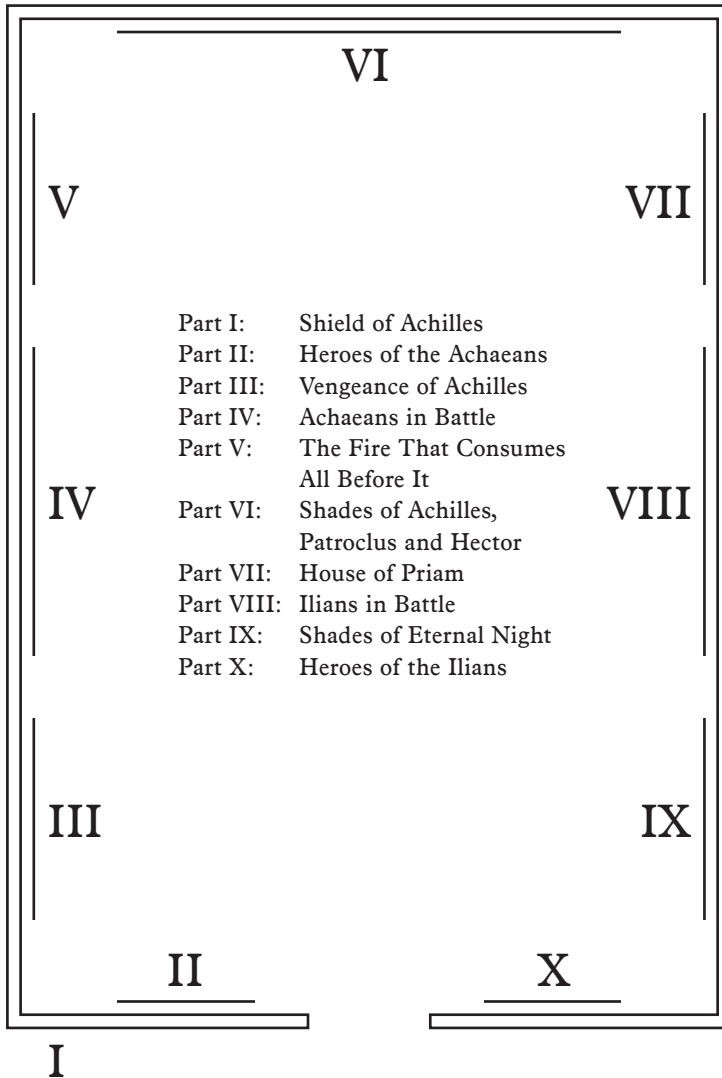
Schauen wir zunächst noch einmal in den *Ausstellungsraum* des Zyklus (vgl. Taf. 5a–c) und betrachten wir die *Anordnung* der Zyklus-Teile in diesem Raum (Schema).

Noch *vor* dem Eintritt in den Raum erblickt der Besucher das erste Stück, den Schild: heile Welt. Danach *betritt* er den Raum. Er wird vermutlich die Wände entlangschreiten, links mit Nr. 2 beginnend und dann weiter um den ganzen Raum herum bis zu Nr. 10 rechts.<sup>82</sup> Dabei allerdings wird ihm das Wichtigste entgehen. Schreitet er nämlich die Einzelstücke *nicht* linear ab, sondern durchmisst er den Raum vom Eingang bis zur

---

**81** „That [sc. the main Story] of the *Iliad* is *the Anger of Achilles*, the most short and single Subject that ever was chosen by any Poet“: Pope, Preface, 5). – Vgl. Joachim Latacz: Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes. Stuttgart/Leipzig 1995, 21997.

**82** So die Laufrichtung auch von Langenberg (1998, 180). Damit entsteht zwangsläufig eine lineare Zyklusdeutung, die an der linken Wand „die Angriffsbewegung des griechischen Heeres und insbesondere des Achilles“ dargestellt sieht, an der rechten „die Bewegung des Rückzugs und die Starre des Geschlagenseins“ (in eine ähnliche Richtung scheint die Deutung in Temkin 2000, op. cit., 133 gehen zu wollen: „Twombly designed the installation so that the four paintings on one side of the room present a predominantly Greek mood, passionate and explosive, while the four across from them embody the Trojan character, contemplative and cool“). Von „Rückzug“ und gar von einer „Starre des Geschlagenseins“ (oder „Kontemplativität“ bzw. „Coolness“) kann aber jedenfalls in Nr. 7 und Nr. 8 nicht die Rede sein. Langenberg spürt das selbst, wenn sie hinzusetzt: „Gleichzeitig kann die gesamte Hängung symmetrisch verstanden werden, insbesondere durch die Gegenüberstellung der feindlichen Lager, die durch das jeweils größte mittlere ‚Schlachtbild‘ unterstützt wird.“ Diese Sowohl-als-auch-Deutung, ein schneller Kompromiss, will jedoch nicht recht befriedigen.



**Schema** Anordnung von *Fifty Days at Ilium* im Philadelphia Museum of Art (Th. Greub)

Rückwand langsam auf einer gedachten Mittellinie und wendet dabei den Blick einmal nach links, einmal nach rechts, dann begreift er mit der plötzlichen Evidenz der Erkenntnis: Links und Rechts korrespondieren einander. Links die ACHAEANS, rechts die ILIANS. Das ist wohlgeplant.

Nichts geht durcheinander. Eine klare Konfrontation – und zwar eine Konfrontation nicht nur im Gesamten, sondern auch im Einzelnen: Die Einzel-Kompositionen stehen einander direkt gegenüber: Das erste Paar links und rechts (Nr. 2 + Nr. 10) bilden die *dramatis personae* beider Kampfparteien: links die Achaier, rechts die Troianer. Das zweite Paar (Nr. 3 + Nr. 9) ist weniger einlässig: Warum stehen der ‚Rache des Achilleus‘ die ‚Schatten der Ewigen Nacht‘ gegenüber? Die Erklärung dürfte sein: Der Täter (links) und seine Opfer (rechts): Die Toten in der Unterwelt (‚eternal night‘, ‚ewige Nacht‘; vgl. Sophokles Aias 660:  $\nu\tilde{\nu}\xi \text{ } \tilde{\nu}\tilde{\alpha}\tilde{\iota}\tilde{\delta}\tilde{\eta}\tilde{\varsigma} \text{ } \tau\tilde{\epsilon}$ , ‚Nacht und Hades‘) nennt Homer außer  $\tilde{\epsilon}\tilde{\iota}\tilde{\delta}\tilde{\omicron}\tilde{\lambda}\tilde{\alpha}$ , ‚Abbilder‘ (‘Idole‘), auch  $\tilde{\sigma}\tilde{\kappa}\tilde{\iota}\tilde{\alpha}\tilde{\iota}$ , ‚Schatten‘. Sie haben nicht mehr Fleisch und Blut, sie sind graue, knochenlos umherfliegende Schatten.<sup>83</sup> Das ist hier *Achilleus’* Werk.

Das 3. Paar (Nr. 4 + Nr. 8) ist klar: Die Schlacht um Troia – gesehen als lebendige Konfrontation der beiden Heere.

Das 4. Paar (Nr. 5 + Nr. 7) scheint wieder etwas schwieriger. Aber die Beziehung ist letztlich klar: das Feuer, das alles vor sich her verzehrt, hat nur ein Ziel: Die Vernichtung der Königsherrschaft über Troia, die Auslöschung des ‚House of Priam‘.

Dann jedoch die Rückwand: Nr. 6: *Shades of Achilles, Patroclus and Hector*. Ein Einzelstück. Warum? Man hat von „zentrale[r] Leinwand des Zyklus“<sup>84</sup>, „Symmetrie-Achse“, „Ruhe- und Symmetriepunkt“<sup>85</sup>, „zentrale[r] Tafel des monumentalen Polyptychons“<sup>86</sup> und ähnlichem gesprochen. Formal, wenn auch *more geometrico* nicht unbedenklich, trifft das sicher zu. Darüber hinaus könnte es jedoch noch eine andere, eine tiefergehende Erklärung geben: Das Stück korrespondiert als Einzelstück auf der Hinterwand dem Einzelstück auf der Vorderwand, dem Schild. Nur: Der Schild steht *vor* dem Eingang, also noch *außerhalb* des Krieges. Die ‚Schatten‘ auf der Rückwand, d. h. die ‚Schatten‘ ( $\sigma\kappa\iota\alpha\iota$ ,  $\sigma\kappa\iota\alpha\iota$ ) in der

---

**83** Die *psychê* von Odysseus’ Mutter Antikleia, die Odysseus am Eingang zur Unterwelt heraufbeschworen hat, erklärt es ihrem Sohne so: „Dies ist die Norm für die Sterblichen, wenn einer wegstirbt: / Nicht halten dann mehr die Sehnen das Fleisch und die Knochen zusammen, / sondern *das* macht des Feuers, des lodernden, mächtiger Ansturm zunichte, / alsbald, nachdem der warme Atem die weißen Knochen verlassen! / Doch die *psychê*, nachdem sie entflogen, die schwebt hier- und dahin umher, einem Traum gleich“ (Odyssee 11.218–222; Übers. Latacz).

**84** HB V, S. 16.

**85** Langenberg 1998, 178. 180.

**86** Leeman 2005, 76 f.

Unterwelt, stehen jedoch noch mittendrin im Krieg. Der *Schild* zeigt die Welt in ihrer regelhaften Normalität, *bevor* der furchtbarste Einbruch, den die Welt je erlebt hat, beginnt: der Troianische Krieg, die ‚Mutter aller Kriege‘.<sup>87</sup> Die *Schatten* zeigen, wie der Krieg geendet hat, wie jeder Krieg enden wird: die drei Haupt-Akteure – Achilleus<sup>88</sup>, Patroklos<sup>89</sup> und Hektor<sup>90</sup> – sind verblasst, sie *sind* nicht mehr.<sup>91</sup> Der Besucher, der *nicht* linear den konventionellen ‚Rundgang‘ macht, sondern – stets links und rechts zusammensehend – auf der Mittellinie auf das Stück an der Rückwand des Raumes zugeschritten ist und nun vor dem Einzelstück der ‚Shades‘ steht, wird begreifen: Das ganze gewaltige Kriegsgeschehen, das

---

**87** W. Frost (UCSB) bei Mack in: Butt, op. cit., Bd. 7, p. CLXIX, stellte 1967 fest: „As Pope’s Analysis of Achilles’ shield in Book XVIII suggests, we never lose our sense that a chaos of battle and a society of love, order, and justice are mirrors for one another.“ Twombly hatte Pope’s „Analysis“ („Observations on the Shield of Achilles“) gelesen (s. oben S. 134) mit Anm. 36.

**88** Am Schluss der *Ilias* zwar noch am Leben, doch sein unmittelbar bevorstehender Tod ist ihm bereits mehrfach vorausgesagt, u.a von seiner Mutter Thetis (18.96: „Denn gleich nach Hektor ist dir dann das Todeslos besiegelt“).

**89** Gefallen im 16. Gesang, 855–857 (getötet von Apollon, Euphorbos und Hektor); Kommentar des Dichters: ὡς ἄρα μιν εἰπόντα τέλος θανάτοιο κάλυψε / ψυχὴ δ’ ἐκ ῥεθέων παταμένη Ἄϊδοσδε βεβήκει, / ὄν πότμον γοώωσα, λιπούσ’ ἀνδροτῆτα καὶ ἦβην: „So also hatte er gesprochen; dann umhüllte ihn des Todes Ende: / Die ‚Seele‘, fortgeflogen aus den Gliedern, schritt dahin zum Hades, / ihr Los beklagend, hatte sie doch hinter sich gelassen Jugendkraft und Mann-Sein.“ (Übers. Latacz). Bei Pope las Twombly: „*He faints; the Soul unwilling wings her way, / (The beauteous Body left a Load of Clay) / Flits to the lone, uncomfortable Coast; / A naked, wandring, melancholy Ghost!*“ (16.1032–1035).

**90** Gefallen im 22. Gesang, 361–363 (getötet von Achilleus). Gleicher Dichter-Kommentar wie bei Patroklos.

**91** Falls die Deutung der drei großen ‚Wolken‘, über denen die Namen stehen, als ‚Rosetten‘ zutrifft (Langenberg 1998, 179; nach Bastian), wie sie häufig „auf den Aussenwänden von Ossuarien und Sarkophagen dargestellt“ sind (zur allerersten Veranschaulichung mag der früh-römische Sarkophag dienen, der im Wikipedia-Artikel ‚Sarkophag‘ abgebildet ist; genauer kann in unserem Rahmen auf diesen Punkt nicht eingegangen werden), dann hätten wir in diesen ‚Rosetten‘ ein antikes Symbol für ‚tot‘ zu sehen (vergleichbar dem christlichen Kreuz ‚†‘, das dem Namen des Toten in Nachrufen folgt).

sich in den vier vorangegangenen Paaren immer stärker mit Aggression und Schrecken aufgeladen und verdichtet hat – es endet hier im Tod, im Tode derer, die es so furios und voller Lebenskraft vorangetrieben haben: ACHILLES, PATROCLUS und HECTOR. Am Ende steht die Trauer. Die schöne Welt des ‚Schildes‘, sie ist dahin. Der Besucher steht vor dem Epitaph.<sup>92</sup>

‚Achilleus‘, der Stärkste im Leben, ist immerhin noch der Stärkste auch nach dem Tode (das reine Rot von 2, 3, 4 und besonders 5 [Vengeance<sup>93</sup>] geht über in Schwarz): die *Odyssee* führt ihn als Herrscher über die Toten im Hades vor (Odyssee, 11. Gesang<sup>93</sup>). ‚Patroklos‘ ist blasser, also schwächer: Warum? Im 23. Gesang der *Ilias* (23.65 ff.) erscheint dem unruhig schlafenden Achilleus die *psychê* des toten Patroklos im Traum und fleht ihn an, ihn zu bestatten. Denn ohne bestattet zu sein, schwirre er ruhelos vor dem Totenfluss Acheron umher und könne nicht zu den anderen *psychai*, ‚Seelen‘, d. h. ‚Schatten‘, hinüberkommen. Patroklos ist also am Ende der *Ilias* zwar tot, aber sozusagen noch nicht ganz<sup>94</sup>: das starke Blau geht

<sup>92</sup> Vgl. Temkin 2000, 133: „Presiding over the gallery from the far wall is the monumental *Shades of Achilles, Patroclus, and Hector*, an elegiac salute to the three fallen heroes of the war.“

<sup>93</sup> Odyssee 11.482–486 (Odysseus am Eingang zur Unterwelt zum ‚Schatten‘ des Achilleus): „Glücklich wie du ist keiner, Achilleus, vorher und nachher; / denn die Argeier [= Achaier] ehrten zuvor dich, als du noch lebstest, / gleich den Göttern; nun aber herrschst du wiederum machtvoll / über die Toten; drum sei auch im Tode nicht traurig, Achilleus.“ (Übers. Roland Hampe, Reclam).

<sup>94</sup> Den Status der noch nicht bestatteten Toten schildert der ‚Schatten‘ (die σκιά, *skia* [‚Schatten‘, wie in Odyssee 10. 495] – die ψυχή, *psychê* [‚Hauch‘, später deutsch mit ‚Seele‘ wiedergegeben] – das εἶδωλον, *eidolon* [‚Idol‘, ‚Bild‘, ‚Abbild‘, ‚imago‘, ‚Imagination‘]) des Patroklos dem Achilleus als Traum-Erscheinung im 23. Gesang der *Ilias*, Verse 69–74, sehr genau: „Begrabe mich aufs schnellste, daß ich das Tor des Hades durchschreite! / Ausgeschlossen halten mich fern die Seelen [*psychai*], die Bilder [*eidola*] der Ermatteten [d. h. Verblassten, Verblichenen, dem Leben Entschwundenen] / und lassen mich noch nicht jenseits des Flusses [Acheron] zu ihnen kommen, / sondern ich irre nur so umher vor dem breittorigen Haus des Hades“ [Schadewaldt; leichte Änderungen: JL]. Twombly konnte diesen Passus in Popes Wiedergabe (23.87–92) zwar etwas weniger präzise lesen, fand aber in Popes Anmerkung zu Vers 92 die folgende zutreffende Erklärung vor: „It was the common Opinion of the Ancients, that the Souls of the Departed were not admitted into the Number of the Happy till their Bodies had receive'd the funeral Rites“. – Leeman 2005, 76 f. scheint von all diesen Homerischen religiösen

ins Graue über. – Schließlich ‚Hektor‘: nur noch ein kleines blassgraues Schattenwesen. Der Krieg hat seine ‚Heroes‘ verschlungen.<sup>95</sup>

Leeman hat in seinem Twombly-Buch von 2005 einen beachtenswerten Abschnitt mit dem Titel ‚Die Erzählung des Mythos‘.<sup>96</sup> Twomblys ‚cycle‘ ist, so scheint es, eine solche Erzählung. Vordergründig erzählt sie scheinbar nur die Geschichte vom Schrecknis des Troianischen Krieges. Dabei bleibt der Zyklus jedoch nicht stehen. Er ist kein simples ‚History Painting‘. *Hinter* dem Zyklus steht eine Idee, eine *ἰδέα, idéa* im Sinne Platons: Der Prozess der Ver-Nichtung – der Überführung des Seienden ins Nichts.<sup>97</sup>

Twombly war nach allem, was man weiß, ein scheuer, friedlicher, tiefgründiger Mensch. Dass er mit diesem Zyklus nur eine antike Geschichte in Erinnerung rufen oder gar hätte nacherzählen wollen, ist schwer zu glauben. Noch unglaubhafter ist es, dass er den Krieg hat *verherrlichen* wollen.<sup>98</sup> Eher, so scheint es, wollte er mit *seinen* Mitteln, den Mitteln der weitestgehenden Abstraktion, den *horror belli* zeigen. Ganz allgemein. Zeitlos.<sup>99</sup> Es scheint, das ist gelungen.

---

Glaubensnormen nichts zu wissen, wenn er in hohem Ton ‚interpretiert‘: „... die zentrale Tafel des monumentalen Polyptychons mit dem Titel *Shades of Achilles, Patroclus and Hector* verleitet [!] dazu, mit einem durch die übliche Funktion des Titels bedingten Reflex im Bildraum die ‚Schatten‘ (*shades*) von Achilles, Patroklos und Hektor zu erkennen“.

**95** Tiefgründiger HB V, S. 16: „Das Bild ist zweifellos die kontemplative Mitte des gesamten Projekts. Hier, in diesem gemalten Epitaph, sind das Leben und der Tod vereint in der Wiederholung ein und derselben symbolischen Form: Im Blut des Achilles wird die Seele seines Feindes anschaulich. Die ephemere Hermetik der Andacht wird zum metaphysischen Klagegedicht der Versöhnung, das mit dem Namen Hektors in silbernen Lauten erstirbt.“

**96** Leeman 2005, 152–156.

**97** So im Prinzip auch in Temkin 2000, 133: „Nine paintings in the adjoining gallery present the chronological unfolding of the story, progressing from the scene of Achilles’ pivotal decision to join the fight against Troy (Iliad) to an almost blank canvas imbued with the silence of death.“ Diese Deutung sieht in dem Zyklus freilich, wie ich glaube, allzu oberflächlich das nur Illustrative. Der Sinn-Kern liegt tiefer.

**98** Vom „epischen Militarismus der Troia-Gemälde“ zu sprechen (Varnedoe in: Berlin 1994, 53) scheint abwegig.

**99** In diese Richtung denkt, wenn auch noch verschwommen, auch Langenberg 1998, 180 f.: „Twombly geht es wohl weniger um eine Darstellung des Weltganzen [?] als um die eines Krieges in seiner paradigmatischen Struktur und Bedeutung.“

---

 ABBILDUNGSNACHWEISE

Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom.

**1** Aus: Greub 2008 (wie Anm. 80), 273 Abb. 7.

**2-3** HB II 171, S. 255; 134.

**4** HB IV, S. 71.

**5** Aus: Klaus Fittschen: Bildkunst, Teil 1: Der Schild des Achilleus. In: *Archaeologia HomERICA*, Band II, Fasz. N, Seite N8, Abb. 1.

**6** Aus: Butt, op. cit., Bd. 7, nach 366.

**7-8, 10, 12, 14-15** HB IV 13, S. 72-73, 76, 79, 82-83.

**9** Dulwich 2011, S. 45, Fig. 26.

**11** [www.cytwombly.info/twombly\\_gallery.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_gallery.htm).

**13** Leeman 2005, 79, VIII.

**16** Aus: Mack in: Butt, op. cit., Bd. 7, 82.

**Schema** © Thierry Greub / Kathrin Roussel.

## TAFELN

**5a-c** © Cy Twombly Foundation, New York / Rom; Philadelphia Museum of Art, 1989-90-1-1-10, Gift (by exchange) of Samuel S. White 3<sup>rd</sup> and Vera White, 1989.



---

DIETRICH BOSCHUNG

## **CNIDIAN VENUS**

Im April 1967 wurden in der römischen Galerie „La Tartaruga“ unter dem Titel *Cnidian Venus* vier Gemälde von Cy Twombly ausgestellt (Abb. 1–4).<sup>1</sup> Alle vier zeigen ein hohes trapezförmiges Gebilde, wobei das erste schmaler proportioniert ist als die übrigen; auch das Format des ersten Bildes ist deutlich schmaler (205 × 100 statt 200 × 170 cm). Der Bildträger ist bei allen Leinwand, doch die Technik wechselt von Bild zu Bild: Das erste ist eine Bleistiftzeichnung; das zweite mit Bleistift und Wachskreide ausgeführt; das dritte und das vierte mit Wandfarbe, Wachskreide und Bleistift. Das erste Trapez ist präziser gezeichnet als die folgenden drei, bei denen die seitlichen Linien etwas abgeknickt, wiederholt oder unterbrochen sind.

Während die erste Zeichnung ohne Beschriftung bleibt, tragen die anderen drei die Beischrift „*Cnidian V.*“ in unterschiedlicher Ausführung: Auf der zweiten findet sich die Beschriftung doppelt: verschwommen oben, in deutlich lesbaren Buchstaben unten. Auf der dritten und vierten Zeichnung ist die Bezeichnung jeweils einmal unterhalb des Trapezes zu lesen, in unterschiedlicher Strichstärke der Buchstaben und in teilweise unterschiedlichen Buchstabenformen. Diese Beischriften sind weniger eindeutig, als der Titel des Zyklus erwarten lässt. Eine Auflösung der Abkürzung ‚V.‘ als ‚Venus‘ ist naheliegend, aber nicht zwingend. Aber warum sind nur drei von vier Zeichnungen beschriftet, und warum eine von ihnen doppelt? In einem etwas späteren, 1967 entstandenen Werk, das das Thema wieder aufgreift, hat Twombly das Wort „*Cnidian*“ durchgestrichen

---

**1** HB III 7–10. – Dieser Beitrag kommentiert einige Aspekte aus der Sicht des Klassischen Archäologen, ohne in diesem Rahmen detailliert auf die mit den archäologischen Objekten zusammenhängenden Fragen eingehen zu können. Nachweise beschränken sich daher auf das Notwendigste.



**1** Cy Twombly: *Cnidian Venus*, 1966, Bleistift auf Leinwand, 205 × 100 cm, Collection Cy Twombly Foundation



2 Cy Twombly: *Cnidian Venus*, 1966, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 200 × 170 cm, Collection Cy Twombly Foundation

und nur den ersten und den letzten Buchstaben stehen lassen.<sup>2</sup> Das ‚V‘ fehlt. Der Bezug auf die *Knidia* wird zwar durch die Schrift hergestellt, nachträglich aber wieder getilgt.

Der Titel des gesamten Zyklus (*Cnidian Venus*) wie die Beschriftungen der einzelnen Bilder evozieren eine der berühmtesten Statuen der griechischen Antike, nämlich die um 340 v. Chr. geschaffene nackte Aphrodite des Praxiteles von Athen, die als Kultbild im Aphroditetempel von Knidos

---

2 HB III 23.



**3** Cy Twombly: *Cnidian Venus*, 1966, Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 199,8 × 170 cm, ehemals Dia Center for the Arts

stand.<sup>3</sup> Tatsächlich ist die Bezeichnung ‚Knidia‘, ‚die Knidische‘, eine gängige Bezeichnung für diese Statue, so dass die Beschriftung „*Cnidian*“ dann doch wieder eindeutig ist.

---

**3** Christian S. Blinkenberg: *Knidia*. Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite. Kopenhagen 1933. – Antonio Corso: *The Cnidian Aphrodite*. In: Ian Jenkins / Geoffrey B. Waywell: *Sculptors and Sculpture of Caria and the Dodecanese*. London 1997, 91–98. – Caterina Maderna: *Die Gleichzeitigkeit des Andersartigen*. In: Peter C. Bol: *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik*. Mainz 2004, 328–330, 533 zu Abb. 297–300 mit weiterer Lit.



4 Cy Twombly: *Cnidian Venus*, 1966, Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 200 × 170 cm, Privatsammlung

Die Statue wird in der Naturgeschichte des älteren Plinius ausführlich behandelt: „An erster Stelle aller Werke, nicht nur derer des Praxiteles, sondern auf dem ganzen Erdkreis, steht seine Aphrodite, zu der viele nach Knidos fuhren, um sie zu sehen. Er hatte zwei <Statuen dieser Göttin> geschaffen – die eine davon in verhüllter Gestalt – und verkaufte sie gleichzeitig. Die Koer, welche bei gleichem Preis die Wahl hatten, zogen diese vor, weil sie glaubten, dass sie der Sittenstrenge und Keuschheit <besser entspräche>. Die Knidier aber kauften die zurückgewiesene Statue, und diese ragte durch ihre <spätere> Berühmtheit in hohem Maße hervor. König Nikomedes wollte sie später den Knidiern abkaufen, wobei er versprach, die ganze Staatsschuld, die ungeheuer war, begleichen zu

wollen. Sie wollten aber lieber alles ertragen, und nicht mit Unrecht; denn durch jene Statue hat Praxiteles Knidos berühmt gemacht. Ihr kleiner Tempel ist ringsum ganz offen, so dass das Bild der Göttin von allen Seiten betrachtet werden kann, das, wie man glaubt, mit ihrem Segen verfertigt wurde. Von welcher Seite auch immer man sie sieht: sie verdient gleiche Bewunderung. Man berichtet, dass einer, der von Liebe ergriffen war, sich nachts verborgen hielt, das Standbild umarmte und als Beweis seiner Begierde einen Flecken hinterließ.“<sup>4</sup>

Um die Statue rankten sich also ungewöhnlich viele Geschichten, Legenden, Anekdoten, die ihre Entstehung, ihren materiellen Wert, ihre erotische Ausstrahlung betrafen. Weitere antike Texte bestätigen die Einzelheiten dieses Berichtes: Die Aphrodite von Knidos stand als Kultstatue in einem Tempel; sie war völlig nackt, wobei sie die Scham mit einer Hand bedeckte.<sup>5</sup> Sie war eine weltbekannte Sehenswürdigkeit; sie war von allen Seiten sichtbar aufgestellt und in allen Ansichten von gleicher Schönheit. Manche Quellen sprechen davon, dass die Rückseite besichtigt werden konnte und dass sie ebenso attraktiv war wie die Vorderansicht. Das ist für eine Kultstatue bemerkenswert, denn Kultstatuen standen in den meisten Fällen vor einer Wand, so dass ihre Rückseite nicht sichtbar war. Mehrere Texte bestätigen auch die starke erotische Ausstrahlung der Statue, indem sie – wie Plinius – von ihrem nächtlichen Liebesabenteuer berichten. Besonders drastisch äußert sich der byzantinische Autor Tzetzes, der im 12. Jh. schreibt und sich dabei auf ältere Quellen beruft. Nach seinem Bericht soll eine Prostituierte („πορνή“) namens Ischas die von der Statue entfachte Raserei des Makareus von Perinth gestillt haben.<sup>6</sup> Der Frauenname ist dabei bedeutungsvoll, kann doch das griechische Wort „ισχάς“ nicht nur eine Feige, sondern in obszöner Verwendung auch die Vulva bezeichnen.<sup>7</sup>

---

4 Plinius, *Naturalis Historia* 36, 20–21. Übersetzung Roderich König. Ähnlich, aber kürzer Plinius, *Naturalis Historia* 7, 127.

5 Ps.-Lukian, *Amores* 13. Deutsche Übersetzung bei Blinkenberg, *op. cit.*, 15–19. – Eine Zusammenstellung der literarischen Quellen bei Johannes Overbeck: *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*. Leipzig 1868, S. 236–240 Nr. 1227–1245.

6 Antonio Corso: *Prassitele: Fonti epigrafiche e litterarie*. Vita e opere III, *Fonti letterarie bizantine (circa 470 – XIII sec.)*. Xenia Quaderni 10. Rom 1991, 147, 150–156.

7 Ebd., 152 mit Anm. 2687. – Ischas als Hetärenname bei Athenaios, *Deipnosophistai* XIII 587d-e.

Der Text des Plinius besagt, die Statue habe die Zustimmung der Göttin selbst gefunden („*effigies dea favente ipsa, ut creditur, facta*“). Einige Gedichte der *Anthologia Graeca* malen diesen Punkt aus: Sie berichten in unterschiedlichen Varianten, dass Aphrodite selbst nach Knidos gekommen sei, um ihre vielbesprochene Statue zu sehen und dass die Göttin überrascht war, sich selbst so genau dargestellt zu sehen:

Als die Kypris die Kypris in Knidos erblickte, da rief sie:  
„Wo hat Praxiteles denn, Himmel! so nackt mich gesehen?“<sup>8</sup>

Die Pointe dieser Gedichte ist klar: Praxiteles hat die Liebesgöttin in ihrer somatischen Erscheinung so genau wiedergegeben, wie wenn sie ihm Modell gestanden oder wie wenn Praxiteles die Göttin ohne ihr Wissen nackt gesehen hätte. Und die Liebesgöttin selbst hat die Statue des Praxiteles als ihr Ebenbild wahrgenommen und sie durch ihren Ausruf als authentische Darstellung, als exaktes Ganzkörperporträt, beglaubigt.<sup>9</sup> Ein anderes Epigramm vermutet sogar, die Aphrodite in Knidos sei gar keine Statue, sondern die Liebesgöttin selbst, die sich hier in der Pose des Paris-Urteils zeige.<sup>10</sup>

Es gab aber auch eine andere Überlieferung, die Plinius unterschlägt, obwohl sie bis in das 3. Jh. v. Chr. zurückgeht und die sich bis in die Spätantike gehalten hat: Danach sollte das Modell der Statue eine Hetäre (Phryne oder Kratine) gewesen sein, in die sich Praxiteles verliebt hatte.<sup>11</sup>

Die zahlreichen antiken Texte sorgten dafür, dass das Wissen um die Aphroditestatue des Praxiteles in Knidos auch im Mittelalter und in der frühen Neuzeit erhalten blieb. Seit der Renaissance gab es immer wieder Versuche, die Figur unter den erhaltenen antiken Skulpturen zu identifizieren.<sup>12</sup> Im 18. Jh. postulierten mehrere Autoren, die Statue des

<sup>8</sup> *Anthologia Graeca* XVI 162 (Übersetzung Hermann Beckby); ähnlich die Epigramme XVI 160, 168.

<sup>9</sup> Auch die Zeusstatue in Olympia soll durch die Gottheit als authentische Darstellung beglaubigt worden sein; vgl. Pausanias V 11,9.

<sup>10</sup> *Anthologia Graeca* XVI 161.

<sup>11</sup> Überliefert nach einer Nachricht des Poseidipp (von Pella?) zunächst bei Athenaios, *Deipnosophistai* XIII 591a. Vgl. Verena Lily Brüsweiler-Mooser: *Ausgewählte Künstleranekdoten. Eine Quellenuntersuchung*. Zürich 1973, S. 199–203, 236 Nr. 20–23.

<sup>12</sup> Berthold Hinz: Knidische Aphrodite. In: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike* 14. Stuttgart/Weimar 2000, Sp. 981–988.

Praxiteles sei in der *Venus Medici* in Florenz überliefert,<sup>13</sup> was zu einer großen Zahl neuzeitlicher Kopien führte. Einige sind so aufgestellt worden, wie es die Beschreibung des Plinius nahelegt: In einem Rundtempel, der die Betrachtung von allen Seiten ermöglicht. Im frühen 19. Jh. zeigten Ennio Quirino Visconti und Konrad Levezov, dass eine Statue in den vatikanischen Museen dem Figurentypus der Aphrodite von Knidos entspricht.<sup>14</sup> Hauptargument der Identifizierung waren Münzen der Stadt



**5** Bronzedrachme des Caracalla mit der Aphrodite von Knidos (Paris, Bibl. Nat.)

**13** Dietrich Boschung: Die Rezeption antiker Statuen als Diskurs. Das Beispiel der *Venus Medici*. In: Kathrin Schade / Detlef Rößler / Alferd Schäfer (Hrsg.): *Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*. Paderborn 2007, 165–175. – Ders.: *Das Meisterwerk als Autorität: Drei archäologische Bemerkungen*. In: Dietrich Boschung / Sebastian Dohe: *Das Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figuren* (Morphomata, Bd. 10). München 2013, 13–18.

**14** Berthold Hinz: *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*. München/Wien 1998, bes. 225–231.



Knidos aus der römischen Kaiserzeit, auf denen die Statue dargestellt ist (Abb. 5). Diese Identifizierung hat sich seither bestätigt; und die Knidische Aphrodite des Praxiteles findet sich heute in den meisten Werken zur griechischen Kunstgeschichte. In der Regel wird dann die Statue im Vatikan abgebildet, die auch heute als beste Replik gilt; insbesondere stellt sie eine wichtige Quelle dar für die Rekonstruktion von Körper, Gewand und Gefäß des verlorenen Originals.<sup>15</sup> Eine Rekonstruktion in Gips versuchte die fehlerhaften neuzeitlichen Ergänzungen zu korrigieren und so eine bessere Anschauung der praxitelischen Statue zu vermitteln (Abb. 6–7). Sie kombiniert den Körper der vatikanischen Statue mit einem Kopf in Paris und verändert (nach anderen Repliken) die Kopfwendung und die Haltung der rechten Hand.<sup>16</sup>

In Wirklichkeit ist die Überlieferung der Statue schwierig. Das Original des Praxiteles ist verloren. Insgesamt ergeben die recht zahlreichen römischen Kopien, die auf diese Statue zurückgehen, in den Einzelheiten kein einheitliches Bild; das zeigt etwa die Gegenüberstellung der Statue in München und der rekonstruierten Figur nach der Statue im Vatikan: Die Unterschiede im Format, in der Ausgestaltung des Gefäßes, in der Haltung der linken Hand sind evident.<sup>17</sup> Das mag darauf zurückzuführen sein, dass die Kultstatue im Heiligtum der Aphrodite nicht ohne weiteres vermessen oder gar kopiert werden konnte. Für die Gestaltung der Oberfläche kann uns ein erhaltenes originales Werk des Praxiteles eine Vorstellung geben, die Hermesstatue aus Olympia.<sup>18</sup> Der stark bewegte Körper ist nur durch wenige klar ablesbare Linien gegliedert; seine plastischen Formen gehen sehr viel häufiger gleitend und ohne erkennbare Begrenzung ineinander über. Dabei kontrastiert die glatte schimmernde Haut mit den zerklüfteten Falten des Gewandes und mit

**15** Aphrodite Colonna: Blinkenberg, op. cit., S. 121–125, Taf. 1–2, Nr. I 1. – Georg Lippold: Die Skulpturen des Vatikanischen Museums III/2. Berlin 1956, S. 526–531 Taf. 238–240 Nr. 474.

**16** Abgebildet z. B. bei Karl Schefold: Die Griechen und ihre Nachbarn. Propyläen Kunstgeschichte I. Berlin 1967 S. 191 Nr. 107 Taf. 107.

**17** Zur Rekonstruktion der verlorenen Statue aus den römischen Repliken: Ernst Berger / Brigitte Müller-Huber / Lukas Thommen: Der Entwurf des Künstlers. Bildhauerkanon in der Antike und Neuzeit. Basel 1992, S. 140–141, 256–259 Nr. 30. – Barbara Vierneisel-Schlörb: Glyptothek München. Katalog der Skulpturen II. Klassische Skulpturen. München 1979, S. 323–348 zu Nr. 31.

**18** Reinhard Lullies: Griechische Plastik von den Anfängen bis zum Ausgang des Hellenismus. München 1956, Taf. 220–223.



**6** Statue der Aphrodite von Knidos, Rekonstruktion in Gips (Stettin); Vorderansicht



7 Statue der Aphrodite von Knidos, Rekonstruktion in Gips (Stettin); Rückansicht

dem aufgelockerten Haar. Eine ähnlich raffinierte Angabe der Oberflächen dürfen wir auch für die Aphroditestatue in Knidos annehmen; die römischen Kopisten (und die neuzeitlichen Ergänzter) haben diese Perfektion der Oberflächenbehandlung freilich nicht erreicht und können sie daher auch nicht wiedergeben.

Klar ist, dass die Göttin nackt erscheint, wobei sie ihr abgelegtes Gewand auf einer Hydria, einem großen Wasserkrug, niederlegt. Die Nacktheit ist also dadurch begründet, dass Aphrodite sich für ein Bad zurecht macht. Der zur Seite gewandte Kopf signalisiert, dass die Göttin in einer eigenen Sphäre ist, so dass sie für den Betrachter zwar sichtbar ist, aber dennoch unerreichbar bleibt.<sup>19</sup>

Die Wirkung der praxitelischen Statue war immens: Stand, Haltung und Kopfwendung der Figur sind in den folgenden Jahrhunderten von vielen griechischen und römischen Bildhauern aufgegriffen und variiert worden.<sup>20</sup> Dies bestätigt die Angaben der antiken Texte über Bedeutung und Ruhm der Aphrodite von Knidos. Die Statue des Praxiteles hat nicht nur die Anschauung der Antike von Aphrodite geprägt, sondern – direkt und indirekt – auch die Vorstellung des Mittelalters, der Neuzeit und der Moderne.

Es ist offensichtlich, dass Cy Twombly mit dem Titel des Zyklus und der Beschriftung der Bilder eine ganz bestimmte, berühmte griechische Statue und ihre vielseitige Rezeption seit der Antike aufruft, ihre Ikonographie in seinen Zeichnungen aber zugleich komplett ignoriert. Zwar lassen sich auch an der Figur trapezartige Linienkonstellationen finden; etwa im Umriss der Arme und der Schultern; im Kontur der Hüften; oder im oberen Teil des Gewandbündels. Aber sie sind für den Aufbau der Statue nicht signifikant; und in keinem Falle ergibt sich eine geschlossene geometrische Figur, die den Zeichnungen Twomblys entspricht, die auf der anderen Seite die Bewegung und die plastische Wirkung des Frauenkörpers völlig ignorieren.

---

**19** Gerhart Rodenwaldt: *Theoi rheia zoontes*. Abhandlungen der preussischen Akademie der Wissenschaften 1943, 13. Berlin 1944, 14–17. – Adolf Borbein: Die griechische Statue des 4. Jhs. v. Chr. Formanalytische Untersuchungen zur Kunst der Nachklassik. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 88 (1973), bes. 172–174 Abb. 91–93.

**20** Vierneisel-Schlörb, op. cit., 334–335. – R. R. R. Smith: *Hellenistic Sculpture*. London 1991, 79–83.

Nun gab es bereits in der Antike vereinzelt völlig anders konzipierte Kultbilder der Aphrodite. So war das Kultbild in dem wichtigsten und berühmtesten antiken Heiligtum der Liebesgöttin, in Paphos, anikonisch und bestand aus einem konisch zulaufenden, dunklen Stein (Abb. 8).<sup>21</sup> Das entspricht dem Bild Cy Twomblys zweifellos besser, aber auch hier bleiben erhebliche Unterschiede: Das Kultbild in Paphos ist dreidimensional und konisch zulaufend; die *Cnidia* Twomblys ist ein zweidimensionales breites Trapez; vor allem aber: es hat mit der Knidia nichts zu tun.

Eine Äusserung von Cy Twombly selbst zu diesem Werk überliefert Richard Leeman: „Die Anregung dazu [d. h. zur *Cnidian Venus*] fand Twombly nach eigener Aussage in dem charakteristisch geformten Gang der Sibylla-Grotte in Cumae, und diese Form evoziert für ihn auf geradezu perfekte Weise die weibliche Anatomie“.<sup>22</sup>



8 Silbermünze des Vespasian mit dem Kultbild der Venus von Paphos, 76–77 n. Chr. (London, British Museum)

<sup>21</sup> Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae II. Zürich/München 1984, 9 Taf. 6 s. v. Aphrodite Nr. 1 (Hinweis Frank Wascheck). Vgl. dazu neuerdings die Studie von Milette Gaifman: *Aniconism in Greek Antiquity*. Oxford 2012, zu Paphos bes. 170–179.

<sup>22</sup> Leeman 2005, 191, 198 mit Anm. 2.

Es handelt sich um einen etwa 130 m langen und etwa 5 m hohen Gang, der in den Felsen eingearbeitet ist; z. T. ist er durch Lichtschächte beleuchtet (Abb. 9).<sup>23</sup> Er weist einen trapezförmigen Querschnitt auf, der der



9 Eingang zur Grotte der Sibylle von Cumae; Cuma bei Neapel

---

23 Amedeo Maiuri: Die Altertümer der phlegräischen Felder. Vom Grab des Vergil bis zur Höhle von Cumae. Rom 1938, 121–132. Maiuri datiert die ältesten Teile des Ganges in das 5. Jh. v. Chr.

Zeichnung Twomblys nahekommmt, und führt zur sogenannten Grotte der Sibylle in Cumae. Amadeo Maiuri, der den ‚Dromos‘ 1932 entdeckte und freilegte, deutete die Anlage als Orakelstätte, in der die legendäre Sibylle von Cumae ihre Weissagungen verkündet haben soll. Vergil berichtet in der *Aeneis*,<sup>24</sup> sie habe Aeneas den Weg in die Unterwelt gewiesen, wo er seinen Vater Anchises befragen und die Helden der kommenden römischen Geschichte sehen konnte, unter diesen besonders auch Augustus. Ovid erzählt,<sup>25</sup> Apollo habe ihr zwar ein sehr hohes Alter, aber nicht ewige Jugend verliehen, so dass sie allmählich dahinschwand und nur ihre Stimme übrigblieb. Als alte Frau soll sie dem römischen König Tarquinius Priscus drei sibyllinische Bücher verkauft haben, die dann in Rom jahrhundertlang als Orakelbücher dienten.<sup>26</sup> Petronius lässt den Parvenü Trimalchio seine Begegnung mit der Sibylle erzählen: „Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere. Et cum illi pueri dicerent: ‚Σιβυλλα, τί θέλεις?‘ respondebat illa: ἀποθανεῖν θελω“.<sup>27</sup> Diese Zeilen hat T. S. Eliot bekanntlich als Motto seinem *Waste Land* vorangestellt. Das ist zweifellos ein nobler Traditionsstrang – von Vergil und Ovid über T. S. Eliot zu Cy Twombly –, der aber in die Leere führt, denn all das hat weder mit Knidos noch mit Venus irgendetwas zu tun.

Es bleibt die Aussage Twomblys, dass die Trapezform des Eingangs zur Sibyllengrotte für ihn aus Gründen, die vermutlich nur er selbst kannte, in perfekter Weise die weibliche Anatomie evoziert. In diesem Falle ist es naheliegend, dass er diese Form für die Darstellung der Venus benutzt, der antiken Liebesgöttin, die ideale weibliche Schönheit und Sinnlichkeit personifiziert. Damit kontrastiert er die traditionelle Venus-Ikonographie mit einem provokanten Gegenentwurf. Freilich ignoriert er die Tiefendimension des Ganges und reduziert ihn auf seinen Querschnitt. Es lässt sich vermuten, dass der Maler mit dem langen Hohlgang und dem Eingang dazu die weiblichen Genitalien assoziierte und die

---

<sup>24</sup> Vergil, *Aeneis* 6, 42–157.

<sup>25</sup> Ovid, *Metamorphosen* 14, 101–153.

<sup>26</sup> Vgl. dazu Jörg-Dieter Gauger: *Sibyllische Weissagungen*. Zürich 2002, 380–388.

<sup>27</sup> Petronius, *Satyricon* 48,8 („Und was die Sibylle betrifft, so habe ich sie in Cumae mit eigenen Augen in einer Flasche schweben sehen, und wenn die Buben sie auf griechisch fragten ‚Sibylle, was willst du?‘, antwortete sie: ‚Sterben will ich.‘“, aus Petronius: *Satyricon*. Ein antiker Schelmenroman. Aus dem Lateinischen übersetzt und mit einem Nachwort von Kurt Steinmann. Zürich 2004, 79.)

Assoziation mit der Knidia verband – ähnlich, wie sich Tzetzes die Statue durch eine Prostituierte namens ‚Feige (= Vulva)‘ ersetzt gedacht hatte. Dann könnte die Abkürzung ‚V.‘ der Bildlegenden nicht nur für ‚V(enus)‘, sondern auch für ‚V(ulva)‘ oder ‚V(agina)‘ stehen.

Während die griechische Aphrodite über einen gesunden, jugendlichen und makellosen Körper verfügt, ist Twomblys Knidia eine geometrische Figur, deren Linien zusehends verschwimmen. Praxiteles hatte seine Vorstellung von einem lebenden Modell, sei es von Aphrodite selbst, sei es von einer aphroditegleichen Hetäre gewonnen – so jedenfalls die Meinung der antiken Autoren. Seine Statue ist bewegt und beschwingt, hat eine dreidimensionale, körperhafte Präsenz und eine spürbare erotische Ausstrahlung. Twomblys Ausgangspunkt dagegen ist die gleichmäßige Begrenzung eines künstlichen und architektonisch gestalteten Hohlraums. Sein Bild ist daher flach, ruhend und statisch.

Während Twombly die ikonographische Tradition der Antike ausblendet, nutzt er die literarische für seine eigenen Zwecke. Die vierfache Wiederholung der Darstellung mag die Überlieferung aufgreifen, dass die Venus von Knidos von allen Seiten gleichermaßen schön und sehenswert war. Vor allem aber beansprucht Twombly mit dem Titel seines Zyklus das Prestige und die Autorität der antiken Statue für sein eigenes Werk: Es ist die Knidia, die als bedeutendstes Kunstwerk der ganzen Welt galt und nun wieder als bedeutendstes Kunstwerk gelten soll. In dieser Darstellung hat Aphrodite sich selbst erkannt; es ist diese Darstellung, die Aphrodite selbst als authentisch beglaubigt hat. Der Anspruch des Malers, der sich – ernsthaft oder ironisch – in der Beschriftung seiner Bilder äußert, ist es also, das einzig wahre Bild der Liebesgöttin gezeichnet zu haben. Käme Aphrodite in die Galerie, so müsste sie – vielleicht auch hier unangenehm überrascht – fragen: „Verdammt, wo sah Cy Twombly mich nackt?“

---

#### ABBILDUNGSNACHWEISE

- Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom.  
**1-4** HB III 7–10.  
**5** Aus: Chr. Blinkenberg, Knidia. Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite (Kopenhagen 1933) Abb. 80.  
**6** D–DAI–ROM–6850.  
**7** D–DAI–ROM–6851.



- 8** Aus: M. Gaifman: *Aniconism in Greek Antiquity*. Oxford 2012, 172 Abb. 4.21,  
Photo: Trustees of the British Museum.
- 9** Köln, CoDArchLab, Photothek.

---

JÜRGEN HAMMERSTAEDT

# CY TWOMBLYS *THYRSIS*-TRIPTYCHON UND DIE HELLENISTISCHE HIRTENDICHTUNG DES THEOKRIT

Ein wichtiges Anliegen des Morphomata-Kollegs besteht darin, den Besonderheiten bei konkreten Ausformungen bestimmter Ideen und Vorstellungen nachzugehen und die Dynamik von Entstehung, Beharren und Anpassung von Formen im Wechsel der Zeiten, aber auch der zum Einsatz gelangenden Medien zu untersuchen. Diesen Forschungsansatz aufgreifend soll hier Cy Twomblys *Thyrsis*-Triptychon von 1977 behandelt werden, in dem ebenso das Zusammenspiel von Schrift und Bild wie die moderne Ausformung von einem Stück hellenistischer Dichtung zu konstatieren ist. Ausgestellt ist es im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin. Es gehört zur Sammlung Dr. Erich Marx, mit deren Stücken das Museum 1996 eröffnet wurde.<sup>1</sup>

Nach einer Vorstellung von Twomblys Triptychon und des im Bild aufgegriffenen ersten Idylls des hellenistischen Dichters Theokrit unter Berücksichtigung von bereits vorliegenden Beobachtungen und Deutungsansätzen wird hier der Versuch unternommen, durch Analyse der Bildelemente sowie der theokriteischen Bukolik Twomblys Vorgehensweise beim Einsatz von Text im Bild weiter zu erhellen. Eine für die wissenschaftliche Betrachtung angemessene Dokumentation des Triptychons wird durch die schiere Größe des Objekts und das Problem der Perspektive bei der photographischen Aufnahme erschwert. In der Tat gibt eine Gesamterfassung die auf Teilen einer großen ansonsten unbemalten weißen Fläche befindlichen feinstrichigen Elemente nur ungenügend wieder (Taf. 6).

---

1 HB IV 8.

Nähern wir uns also den drei Teilen des Bildes im einzelnen, und zwar von links nach rechts. Nicht nur, dass eine solche Abfolge der Betrachtung der bereits im frühen Griechentum nach anfänglichen Schwankungen kanonisch gewordenen Grundausrichtung entspricht, die auf die hiervon abhängigen Schriftsysteme, wie das der lateinischen Schrift, übergegangen ist; die Nutzung dieser konventionellen Schriftrichtung auf dem Bild, aber auch der Inhalt und die Abfolge der hier enthaltenen Texte rechtfertigen dieses Vorgehen bestens und legen es dringend nahe (Abb. 1).

Die untere Bildhälfte der linken Tafel ist in kapitalen Lettern beschrieben, die sich auf zwei Kolumnen verteilen. Die linke Kolumne setzt etwas höher ein und dehnt sich in 10 Zeilen ganz bis zum unteren Bildrand aus, während die rechte Kolumne aus lediglich vier Zeilen besteht, welche allerdings viel größer ausgeführt sind.

In der linken Spalte steht: Es handelt sich dabei um:

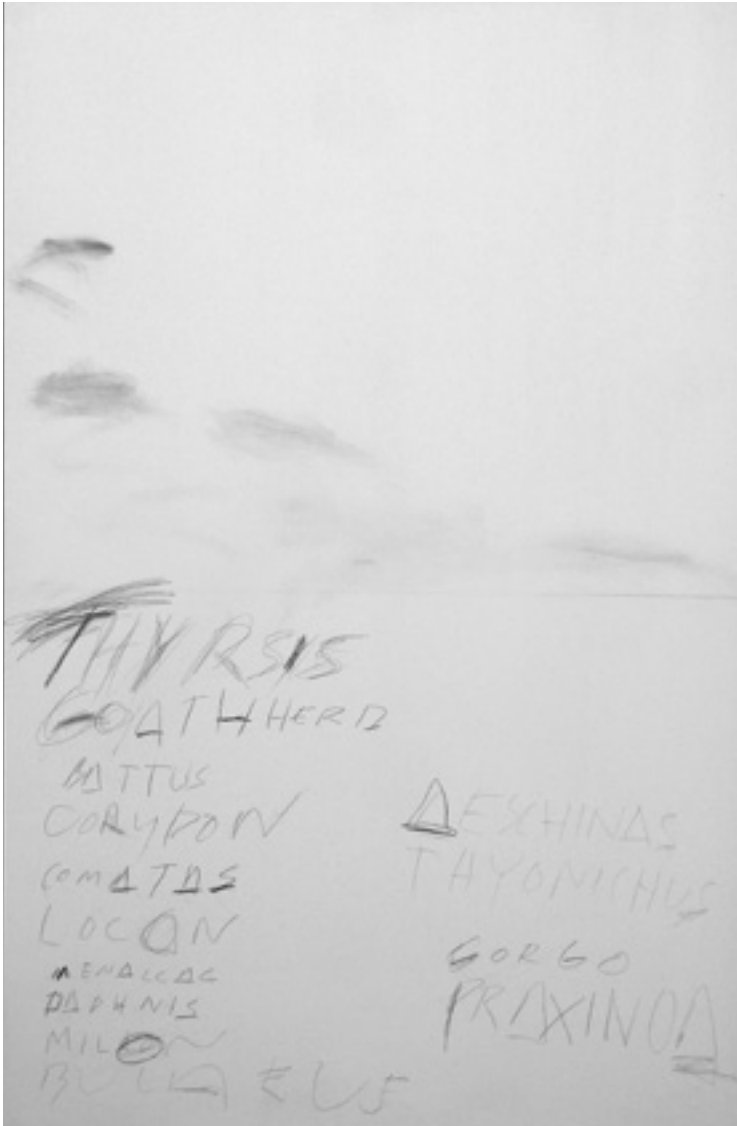
<i>THYRSIS</i>	Die Titelperson von Theocr. 1
<i>GOATTHHERD</i>	Dialogfigur in Theocr. 1
<i>BATTUS</i>	1. Dialogfigur in Theocr. 4 ( <i>Nomeis</i> )
<i>CORYDON</i>	2. Dialogfigur in Theocr. 4 ( <i>Nomeis</i> )
<i>COMATAS</i>	1. Dialogfigur in Theocr. 5 ( <i>Aipolikon</i> )
<i>LOCON (bzw. LOCAN)</i>	= Lakon; 2. Dialogfigur in Theocr. 5
<i>MENALCAS</i>	1. Dialogfigur in Theocr. 8+9 ( <i>Bukolistai</i> )
<i>DAPHNIS</i>	2. Dialogfigur in Theocr. 8+9 ( <i>Bukolistai</i> )
<i>MILON</i>	1. Dialogfigur in Theocr. 10 ( <i>Ergatinai</i> )
<i>BUCAEUS</i>	2. Dialogfigur in Theocr. 10 ( <i>Ergatinai</i> )

In der rechten Spalte steht: Es handelt sich um:

<i>AESCHINAS</i>	Theocr. 14 ( <i>Aischinas kai Thyonichos</i> )
<i>THYONICHUS</i>	Theocr. 14 ( <i>Aischinas kai Thyonichos</i> )
<i>GORGO</i>	1. Dialogfigur Theocr. 15 ( <i>Adoniazusai</i> )
<i>PRAXINOA</i>	2. Dialogfigur Theocr. 15 ( <i>Adoniazusai</i> )

Wie man sieht, handelt es sich um griechische Eigennamen in einer englisch latinisierten Fassung. Sie alle lassen sich auf Akteure der theokriteischen Idylle zurückführen.

Der in Auszeichnungsschrift mit kapitalen Lettern an den Beginn gestellte Thyrsis ist nicht nur Titelträger des Triptychons, sondern auch des traditionell als erstes gezählten theokriteischen Idylls. Ihm wird, mit



1 Linke Tafel von Cy Twomblys *Thyrsis*, Bleistift, Kohlestift auf grundierter Leinwand, 300 × 198 cm, Sammlung Marx, Hamburger Bahnhof, Berlin

im Englischen eigenwilliger Orthographie, der Ziegenhirte beigesellt, der im ersten Idyll als namentlich nicht benannter Interlokutor auftritt. Die

folgenden beiden Namen Battus und Corydon bilden das Gespann des vierten, in den Handschriften mit dem griechischen Wort *Nomeis* (zu deutsch: „Hirten“) betitelten Idylls.

Comatas und Lacon – nicht also „Locon“, und auch nicht, wie wohl nachträglich verändert, „Locan“ – bestreiten das fünfte Gedicht, das als *Aipolikon* bzw. *Poimenikon*, also „(Ziegen)-Hirten“-Gedicht“ betitelt ist. Menalcas und Daphnis sind die Gesprächspartner des achten und neunten Idylls (auch gezählt als *Bukolistai*/„Rinderhirten“-Gedichte 2 und 3). Das letzte Paar bilden Milon und Bucaeus, die im zehnten Idyll der *Ergatinai* („Landarbeiter“) bzw. *Theristai* („Erntenden“) erscheinen.

Twombly hat also paarweise das Personal ausgewählter theokritischer Idyllen in einer traditionellen Anordnung aufgezählt, wie er sie in der von ihm konsultierten Übersetzung vorfinden konnte. Das zweite und dritte Idyll überspringt er ebenso wie das siebte, weil diese Dichtungen nicht dialogisch gestaltet sind. Auch das Fehlen der Paarung des sechsten Idylls läßt sich einfach erklären. Hier erscheint nämlich neben einen gewissen Damoitas derselbe Daphnis, der im achten und neunten Idyll zusammen mit Menalkas vorkommt, so dass mit der Nichtberücksichtigung dieses Idylls seine doppelte Nennung vermieden ist.

Nach denselben Prinzipien ist die rechte Spalte zu erklären. Aeschinas und Thyonichus sind Titel- und Dialogfiguren des vierzehnten Idylls, während die beiden weiblichen Akteurinnen Gorgo und Praxinoa im fünfzehnten Idyll mit dem Titel „Die Frauen beim Adonisfest“ vorkommen. Die vorherigen (und nachfolgenden) Idylle enthalten keine Namenspaare als Akteure und sind daher unberücksichtigt. Auffällig ist, dass die beiden in der rechten Spalte angeordneten Sprecherpaare in zwei Dichtungen erscheinen, die nicht in dem bukolischen Kontext der Idylle der ersten Spalte, sondern in einem urbanen alexandrinischen Kontext beheimatet sind. Ist diese Abtrennung Zufall?

Etwas höher als im linken und rechten Teil des Triptychons, aber ebenfalls erst ab dem mittleren Drittel setzt die eigentliche Gestaltung der zweiten Tafel ein (Abb. 2). Einer ersten, leicht links der Mittel zentrierten kurzen Zeile in kapitalen Buchstaben folgt, stark nach rechts eingerückt und bis zum rechten Bildrand reichend, eine zweite Zeile in kursiver Schrift:

*I AM THYRSIS OF ETNA*

*blessed with a tuneful voice*



**2** Mittlere Tafel von Cy Twomblys *Thyrsis*, Ölfarbe, Bleistift, Wachskreide auf grundierter Leinwand, 300 × 412 cm, Sammlung Marx, Hamburger Bahnhof, Berlin



**3** Cy Twombly: *Idilli (I am Thyrsis of Etna blessed with a tuneful voice)*, 1976, Diptychon, linker Teil der Collage, 134,3 × 150,3 cm, Privatsammlung, Berlin

Dieselben Worte schrieb Twombly bereits im Vorjahr 1976 auf drei mit *Idilli* betitelte Collagen, wobei zwei ein Diptychon darstellen (Abb. 3).<sup>2</sup>

Die Verteilung von Kapital- und Kursivschrift stimmt mit unserem Bild überein. Dass es dem Künstler auf diese Untergliederung ankam, zeigt sich dadurch, dass diese Verteilung im abgebildeten *Idilli*-Diptychon ungeachtet der anderen Zeilenaufteilung besteht.

Die beiden Zeilen in der mittleren Triptychontafel von *Thyrsis* neigen sich nach rechts unten, eine Bewegung, die durch die darunter befindliche farbliche Ausgestaltung aufgenommen wird. Über dem recht genau in der Mitte aufgetragenen dunkelgrünen großen Klecks lässt sich eine nach rechts unten reichende, zunächst rot, dann blau, dann farblich undefinierbare Schmierspür erkennen. Nach der Interpretation von Jutta Göricke<sup>3</sup> evoziert dies die farbliche Stimmung des *locus amoenus*, in dessen literarischer Landschaft die theokriteische Bukolik angesiedelt ist. Zudem führt diese Abwärtsbewegung, wie sich am rechten Rande bereits erahnen lässt, in den letzten Triptychonteil weiter (Abb. 4).

Auch hier spielt sich das Gestalterische in der unteren Bildhäfte ab. Die drei dicken dunklen Farbkleckse nehmen den Klecks auf dem Mittelteil auf, setzen allerdings deutlich höher als dieser ein und sind alle drei in einer sich fortsetzenden Richtung und Bewegung unterstrichen.

Das gesamte Triptychon wird davon geprägt, dass sich die Abwärtsbewegung aus dem Mittelteil nach rechts fortsetzt und verstärkt. Nach der Deutung von Göricke<sup>4</sup> wird durch diese Zeichen, nach Art einer musikalischen Bildpartitur, die Sprachmelodie und der Betonungsrhythmus des im Mittelteil geschriebenen Zweizeilers aufgenommen. Der erste Farbkleck auf dem Mittelteil stehe für die gesamte Aussage der ersten Zeile, wobei die weiße Ölfarblinie die nachfolgende Pause kennzeichne. Die auf der dritten Tafel folgenden drei Farbkleckse, welche wieder höher ansetzen und die absteigende Linie der zweiten Schriftzeile des mittleren Bildteils fortführen, markieren demzufolge die drei Betonungen und die abfallende Sprachmelodie dieser zweiten Zeile: *bléssed with a túneful voíce*.

Oberhalb davon sind innerhalb einer Rahmung in einer raschen kursiven Schrift fünf Zeilen hingeworfen, deren erste vier gleichmäßig an der linken Umrandung einsetzen (Abb. 5):

---

2 YL VI 197–199.

3 Göricke 1995, 124.

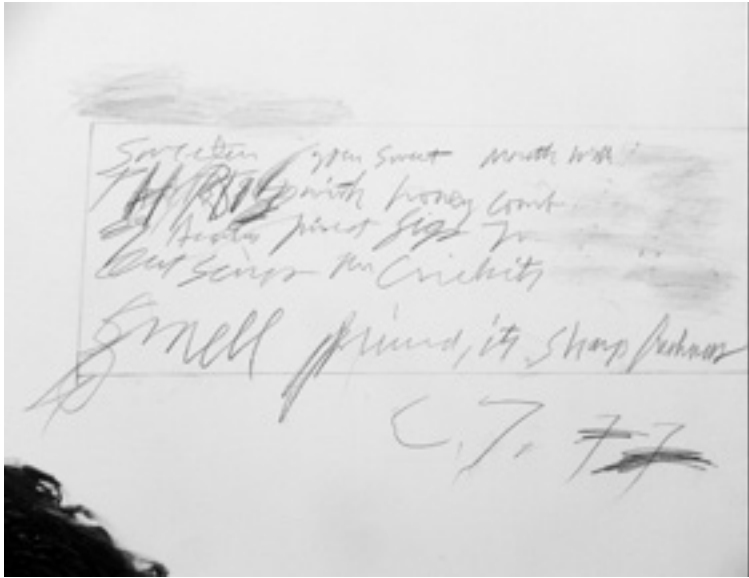
4 Ebd.

*sweeten your sweet mouth with [[ - - - ]]*  
*THYRSIS with honeycomb. [[ - - - ]]*  
*of Aegilus finest figs f[[ - - - ]]*  
*outsings the crickets. [[ - - - ]]*  
*Smell friend, its sharp freshness*



4 Rechte Tafel von Cy Twombly's *Thyrsis*, Ölfarbe, Bleistift,  
 Kohlestift auf grundierter Leinwand, 300 × 198 cm, Sammlung  
 Marx, Hamburger Bahnhof, Berlin





5 Rechte Tafel von *Thyrsis*: Nahaufnahme der Schrift

Rechts unter der Umrandung ist die Signatur des Künstlers mit den letzten beiden Ziffern des Entstehungsjahrs 1977 angefügt.

Die Zeilenenden sind ebenso mit weißer Farbe überschmiert wie eine erste, bereits über der Rahmung stehende Zeile. Doch lassen sich die übertünchten Worte mithilfe der Spuren und des Gebrauchs desselben Textes in einem anderen Werk von Twombly rekonstruieren. Er ist auf der Rückseite des dritten Blatts der später entstandenen *Bacchanalia*-Serie zusammen mit zwei weiteren anschließenden Zeilen zu lesen und erstmalig 1984 in wissenschaftlicher Literatur zitiert worden (Abb. 6).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Baden-Baden 1984, 157, Anmerkung zu Kat.-Nr. 48, dort eine leicht fehlerhafte Transkription, die seither zu Verwirrung geführt hat:

„(Thyrsis lament for Daphnis)  
Sweeten your sweet mouth with honey  
Thyrsis with honeycomb. Eat you full  
of Aegilus finest figs, for your voice  
outing the cickits [*sic*]. Here ist [*sic*] this cup.  
Smell, find its sharp freshness  
You would think it had been tripped  
and bathed in the holy well of Hora.“

Für seine Zitate benutzt Twombly, wie Yvon Lambert<sup>6</sup> festgestellt hat, die 1974 erstmalig bei den Penguin Classics herausgekommene Übersetzung der theokriteischen Idylle von Anthony Holden, eines in Oxford studierten Autors, der später durch vielbeachtete Biographien von Tschairowsky und Lorenzo da Ponte, aber auch von Prinz Charles, bekannt geworden ist. Mittels dieser Vorlage konnte in den im folgenden wiedergegebenen Theokritziten die nicht immer leicht lesbare Schrift Twomblys erheblich gegenüber den bisher publizierten Transskriptionen verbessert werden.

Zusammen mit den überschmierten Worten lautet der Text auf der rechten Triptychontafel also:

*[[Thyrsis' Lament for Daphnis]]  
Sweeten your sweet mouth with [[honey,]]  
THYRSIS with honey comb. [[Eat your fill]]<sup>7</sup>  
of Aegilus finest figs f[[or your voice]]  
outsings the crickets.<sup>8</sup> [[Here is the cup:]]  
Smell friend, its sharp freshness*

---

– Die korrekte Transkription der Rückseite von *Bacchanalia: Fall (5 days in October)* von 1977 (Museum Brandhorst, UAB 456) lautet:

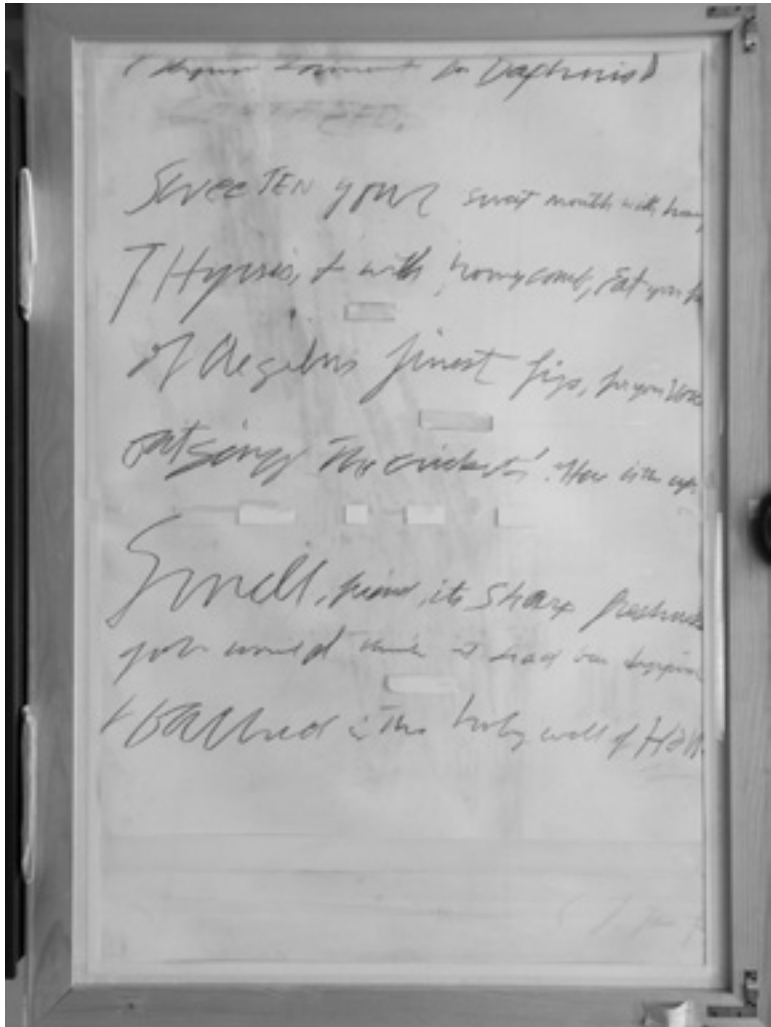
„(Thyrsis Lament for Daphnis)  
[halb ausgelöschter Schriftzug] GOATHERD:  
SweeTEen your sweet mouth with honey  
THyrsis, + with honeycomb, Eat your fill  
of Aegilus finest figs, for your voice  
outsing The cricket's. Here is the cup.  
Smell, friend, its sharp freshness  
you would think it had been dipped  
+ bathed in The holy well of Hours“.

(Wir danken Frau Dr. Nina Schleif und der Restauratorin Bianca Albrecht vom Museum Brandhorst für die freundliche Hilfe und die Zusendung von zwei Abbildungen, Mail vom 14. Juni 2013; zudem für die Erlaubnis, eine der Abbildungen in den Band aufzunehmen).

<sup>6</sup> YL VI, S. 174.

<sup>7</sup> Nach Holdens Übersetzung steht hier *your fill* (anstelle von *you full*), vgl. Holden 1974, 51.

<sup>8</sup> Mit *crickets* ist *cricket's* gemeint, so auch bei Holden, ebd.



6 Rückseite von Cy Twomblys *Bacchanalia: Fall (5 days in October)*, 1977, Collage: Ölfarbe, Kreide, Bleistift, Klebeband, Gouache auf Fabriano-Papier, 100 × 150 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Udo und Anette Brandhorst Stiftung, Museum Brandhorst, München

Es handelt sich um die Verse 146 bis 149 am Schluß des ersten theokritischen Idylls. Auf der erwähnten Blattrückseite der *Bacchanalia*-Serie wird dasselbe Zitat bis Vers 150 fortgeführt:

*You would think it had been dipped*<sup>9</sup>  
*And bathed in the holy well of Hours.*<sup>10</sup>

Das im getilgten Titel bezeichnete Thema, ‚Thyrsis‘ Lament for Daphnis, und überhaupt die theokriteische Dichtung hat Cy Twombly in derselben Periode häufiger beschäftigt. Es schlägt sich in verschiedenen seiner Werke auf unterschiedliche Weise nieder.

Eine Arbeit von 1976 trägt den Titel *Thyrsis' Lament for Daphnis*. Die bei Theokrit kurz vor den Versen aus unserem Triptychon, aber ebenfalls bereits gegen Ende des Klagegesangs stehenden Zeilen 131 bis 136 sind im mittleren Teil dieser dreiteiligen Arbeit eingeschrieben, deren erster Teil gleichlautend die Inhaltsangabe „*Thyrsis' Lament for Daphnis*“ aufweist.<sup>11</sup>

Richard Leeman hat in seiner 1999 in Paris eingereichten Dissertation *Cy Twombly. Peindre, dessiner, écrire*, die 2005 in deutscher Sprache unter dem Titel *Cy Twombly. Malen, Zeichnen, Schreiben* publiziert wurde, nicht nur auf ein weiteres Zitat Twomblys von zwei Versen des fünften theokriteischen Idylls in einer unbetitelten Arbeit aus dem Jahr 1976 hingewiesen, sondern auch auf das lateinische Zitat eines Verses der zweiten virgilischen Ekloge innerhalb des Twombly'schen *Idilion* von 1976.<sup>12</sup> Es ist

<sup>9</sup> Die Passage lautet bei Holden vollständig, ebd:

„GOATHERD

Sweeten your sweet mouth with honey,  
 Thyrsis, and with honeycomb. Eat your fill  
 of Aegilus' finest figs, for your voice  
 outsings the cricket's. Here is the cup:  
 smell, friend, its sharp freshness –  
 you would think it had been dipped  
 and bathed in the holy well of Hours.“

<sup>10</sup> Statt *Hora* steht in der Übersetzung von Holden *Hours*.

<sup>11</sup> *Untitled*, 3 Teile (1976), YL VI 200: Teil 1: „THYRSIS' LAMENT FOR DAPHNIS“; ebd. Teil 2: „CeASE MUSES Cease my Country SONG / 'MAY violets grow on thistles, / may they grow on thorns! / May narcissus grow on Juniper! / the world m[[ust]] change / DAPHNIS dies! Pears grow on pine trees / Now the deer must chase the hounds! + the screech owl's song sound sweeter / than the nightgales!“.

Weiterhin ist hinzuweisen auf *Idilli*, 3 Teile (1976), YL VI 197: „THYRSIS / I AM THYRSIS / of ETNa blessed with a / tuneful Voice“.

<sup>12</sup> Verg. ecl. 2, 33; vgl. Leeman 2005, 237. Seine vorherige Erwähnung der dreizehnten virgilischen Ekloge ist allerdings zu korrigieren. Es handelt sich um das dritte Gedicht der insgesamt zehn Eklogen umfassenden *Bukolika*.

bekannt, dass die Eklogen Vergils nach dem Vorbild der theokriteischen Bukolik gedichtet sind. Gleichwohl spricht Leeman die Vermutung aus, dass Twombly dieses Zitat nicht direkt aus Vergil geschöpft und in sein *Idilion* eingefügt hat, sondern das Zitat in einer Kommentarnote zur Vergilanspielung am Beginn der „Aegloga duedecima“ (Zeile 11) von *The Shepherdes Calender*, den 1559 der elisabethanische Dichter Edmund Spenser anonym veröffentlicht hatte, vorfand. Denn diesem Spenser hat Twombly nicht nur die Werkgruppe, zu der auch *Idilion* gehört, gewidmet, sondern er hat, auffälligerweise im Jahr 1977, zu den 12 Eklogen Spensers, die für jeden Monat des Jahres stehen, jeweils zwei eigene Illustrationen gefertigt.<sup>13</sup>

Die lebhafteste Anteilnahme Twomblys bietet genügend Grund, Theokrit, seine Dichtung und den Zusammenhang der in *Thyrsis* zitierten Theokrit-verse zu betrachten.

Theokrit stammte aus dem sizilischen Syrakus und wirkte als Dichter zwischen den achtziger Jahren und der Mitte des dritten vorchristlichen Jahrhunderts. Er stand im Kontakt mit wichtigen alexandrinischen Dichtern wie Asklepiades von Samos und Philitas von Kos. Gegenseitige Anspielungen scheinen seine Dichtungen mit Versen des Posidipp, des Apollonios, und sogar des Kallimachos zu verknüpfen. So ist es kaum Zufall, dass die Dichtungen Theokrits nur zum Teil im Westen, und zwar in erster Linie in dem damals größtenteils griechischsprachigen Sizilien eingebettet waren, während ein anderer Teil im Osten in dem seit Beginn des dritten vorchristlichen Jahrhunderts als Kulturmetropole betrachteten Alexandrien verortet sind.

Die ca. 22 als echt zu betrachtenden Gedichte des Corpus von insgesamt 30 unter Theokrits Namen überlieferten Stücken, die in den antiken Scholien unterschiedslos mit dem Begriff *Eidyllia* bezeichnet wurden, sind im Versmaß des Hexameters gehalten. Doch unterscheiden sie sich von der mit diesem Versmaß verbundenen epischen Tradition durch ihre Kürze. Mit ihren teilweise komplizierten Anspielungen und ihren bis dahin unerhörten sprachlichen Phänomenen, die sogar in sublitterarische Sphären ausgreifen, entsprechen sie nicht nur dem hellenistischen Dichtungsideal der raffiniert ausgefeilten, anspielungsreichen Kurzdichtung, sondern auch dem ebenfalls in jener Epoche gepflegten Realismus der Inhalte.

---

<sup>13</sup> Vgl. YL VII 5–6 bzw. Calender 1985.

Das durch mittelalterliche Abschriften überlieferte theokriteische Corpus bietet nicht nur manches Unechte, sondern stellt nur einen Ausschnitt aus dem nachweislich viel umfangreicheren literarischen Schaffen des Dichters dar. In Ermangelung einleitender Verse des Autors selbst können wir nur spekulieren, in welcher Zusammenstellung und Form er zu Lebzeiten seine Dichtungen publiziert hat. Das vorliegende Corpus zeigt uns freilich, wie kreativ und unvorhersehbar der Dichter die eben skizzierten allgemeinen Prinzipien und Postulate hellenistischer Poetik im Einzelnen umgesetzt hat. Daher ist es auch schwierig, die erhaltenen Gedichte gattungsmäßig auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Einige, aber keineswegs alle Gedichte haben eine dialogische Form und scheinen sich am Mimus zu orientieren, einer weitverbreiteten und in der ganzen Antike beliebten Art von kürzeren Theaterstücken mit improvisatorischen Elementen, die daher selten eine literarische Formung und Niederschrift erhielten – ihre Inhalte kommen dem nahe, was man heute als *Sketches* bezeichnet. Doch beeinflusst der Mimus nur einen Teil der Gedichte des Corpus, andere wandeln ihn in innovativer Weise ab oder bieten ihn gar nicht. Auch die bukolischen bzw. pastoralen Inhalte, eine Spielart hellenistischer Verniedlichung, begegnen in manchen, aber ebenfalls nicht allen der überlieferten Theokritgedichte.

Insgesamt vermittelt uns der erhaltene theokriteische Gedichtbestand der Eindruck eines ständig nach überraschender Innovation strebenden Dichters. Einige dieser literarischen Innovationen blieben Eintagsfliegen, andere wurden von Fall zu Fall später noch aufgegriffen, weitere, wie die bukolische Kreation eines friedlichen, von den Wirren der Außenwelt scheinbar unberührten *locus amoenus* unter den Hirten, hat sich zu einer Dichtungsgattung entwickelt, die beginnend mit Vergils *Eklogen* bis in die neuzeitliche Dichtung, Musik und Kunst fortgelebt hat. Damit eignet sich Theokrit, wie überhaupt viele Autoren und Aspekte des Hellenismus, in besonderem Maße für eine Betrachtung unter den Fragestellungen, die im Zentrum der Untersuchungen des Morphomata-Kollegs stehen. Im Rahmen dieses Beitrags und seiner spezifischen Thematik muß es freilich bei dieser Andeutung bleiben.

Für das Verständnis von Cy Twomblys *Thyrsis-Triptychon* ist hingegen ein Blick auf den Inhalt des ersten Theokrit-Idylls vonnöten. In der Mittagshitze machen sich der Schafhirt Thyrsis und ein nicht mit Namen bezeichneter Ziegenhirt – man beachte die Spezialisierung der Berufe – gegenseitige Komplimente für ihren Gesang bzw. das Flötenspiel. Da der Ziegenhirt dem Wunsch des Thyrsis nach Flötenmusik in der von Pan

kontrollierten Mittagsruhe nicht nachkommen kann, lockt er seinerseits den Thyrsis mit der Aussicht auf das Geschenk einer trächtigen Ziege und eines in seiner kunstvollen Ausstattung ausgiebig beschriebenen Holzbeckers – eine typisch hellenistische Ekphrasis, also ein Medienwechsel, den Twombly freilich so nicht aufgreift<sup>14</sup> –, das Lied vom Unglück des Hirten Daphnis zu singen, mit welchem Thyrsis bei einem Wettstreit im Hirtengesang gut abgeschnitten hatte.

Hervorzuheben ist, dass es keine bukolische Kunstdichtung von Theokrit gibt. Theokrit hat mit solcher Dichtung also etwas Neues geschaffen. Und dennoch suggeriert er in seiner Fiktion eines bereits etablierten Hirtendichtungswettstreits mit einem sogar aus einer griechischen Kolonie in Nordafrika nach Sizilien angereisten Konkurrenten auf raffinierte Art, dass es sich bei seinen Hirtengedichten um eine sogar in offiziellen Wettbewerben zelebrierte Dichtungsgattung handele, als deren angeblichen Archegeten er im Gedicht den beklagenswerten, weil verstorbenen Hirten Daphnis hinstellen läßt.

Kehren wir zum Gedicht zurück. Thyrsis entspricht der Bitte des Ziegenhirten und liefert eine Wiederholung seines siegreichen Gesangs. Dieser beginnt mit einem Vers, der die Musen anruft, im Folgenden refrainartig wiederkehrt und am Ende in leichter Abwandlung den Gedichtschluss einleitet.

Direkt an die anfängliche erste Benutzung dieses Musenanrufs schließt sich der Vers an, den Twombly im Mittelteil des Triptychons zitiert (Theocr. 1, 65):

Θύρσις ὄδ' ὡς Αἴτνας, καὶ Θύρσιδος ἀδέα φωνά.

Eine streng wörtliche Übersetzung würde lauten: *Thyrsis ist dieser hier, der von der Gegend des Ätna, und von Thyrsis ist die süßklingende Stimme*. Es ist aber, aufgrund der Tatsache, dass Thyrsis selbst diese Verse spricht, durchaus sinnvoll, den Vers entsprechend der von Twombly benutzten Übersetzung in die erste Person zu kehren und wiederzugeben mit *I am Thyrsis of Etna, blessed with a tuneful voice*.

Aus diesen Differenzen in der gewählten englischen Übersetzung auf eine besondere interpretatorische Intention des Künstlers zu schließen, erschiene mir allzu gewagt. Lambert maß der in Cy Twomblys Triptychon

---

<sup>14</sup> Allenfalls könnte man den von Göricke wahrgenommenen Umschlag vom Gemälde zur Musik als eine Analogie deuten (freundlicher Hinweis von Thierry Greub).

erscheinenden „Ich“-Form besondere Bedeutung zu, dergestalt dass der Künstler sich mit Thyrsis geradezu identifiziere.<sup>15</sup> Grundsätzlich möchte ich nicht von der Hand weisen, dass der Künstler sich durch die Beschäftigung mit den von Theokrit einem Thyrsis in den Mund gelegten Versen bis zu einem gewissen Grade mit diesem Hirtenliedsänger identifiziert. Ob aber die „Ich“-Aussage des englischen Textes, die sich aus der griechischen Vorlage zwanglos ergibt, auf diese Identifizierung hinweisen soll, möchte ich bezweifeln. Denn bereits der griechische Text wird durch moderne Kommentatoren wie Gow<sup>16</sup> und Hunter<sup>17</sup> als *Sphragis* erkannt, also eine Art „Siegel“, mit dem sich traditionellerweise der Autor einer antiken Dichtung durch schwer imitierbare künstlerische Einwebung unmissverständlich als solcher zu erkennen gab und sein Werk gegen falsche Aneignung und Zuschreibung zu bewahren suchte – ein in vor-gutenbergischer Zeit stets drohendes Szenario. Mit der antiken *Sphragis* ist die Identifizierung bereits hinreichend erklärt, so dass sich daraus keine weiteren Identifikationsbestrebungen des modernen Künstlers ableiten lassen.

Twombly nach dem Sachverhalt zu befragen wäre verlockend, ist aber ja leider unmöglich. Betrachten wir solche Vermutungen, und die darauf aufbauenden weiteren Spekulationen, deshalb als bloße Hypothesen.

Das von Thyrsis gesungene Lied beklagt den Tod des Daphnis, dessen Name durch andere Quellen<sup>18</sup> (wahrscheinlich aufgrund dieser theokritischen Fiktion) mit der Erfindung der Hirtendichtung verbunden wird, und schließt mit der Einforderung der versprochenen Geschenke. Der begeisterte Ziegenhirt setzt mit den im rechten Teil des Triptychons in englischer Übersetzung zitierten Worten ein:

*Sweeten your sweet mouth with [[honey,]]  
 THYRSIS with honeycomb. [[Eat your fill]]  
 of Aegilus finest figs*

Der Wunsch greift die traditionelle Vorstellung auf, dass Dichter, deren Sprache sich durch besondere Süße auszeichnet, von Bienen genährt

<sup>15</sup> YL VI, S. 174.

<sup>16</sup> Andrew S. F. Gow: Theocritus. Vol. II. Commentary etc. Cambridge 1950, 17 (zu Theocr. 1, 65).

<sup>17</sup> Richard L. Hunter (ed. comm.): Theocritus. A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13. Cambridge 1999, 87.

<sup>18</sup> Zu diesen vgl. ebd., 61–68.



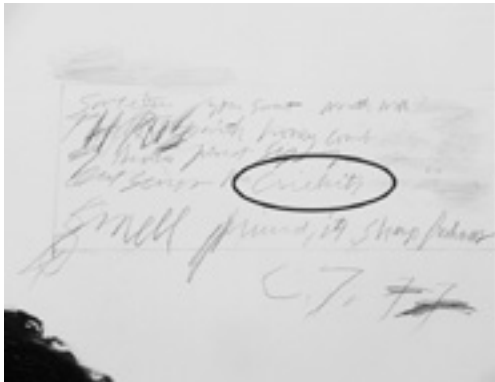
sein.<sup>19</sup> Der Ziegenhirt erweitert ihn um die berühmten leckeren Feigen aus dem attischen Bezirk Aigilos. In einer seiner eigenen ländlichen Lebenswelt angemessenen Metaphorik stellt er Thyrsis den höchsten Dichtern gleich.

Auch die nachfolgende Begründung fügt sich in die enge Vorstellungswelt eines Hirten ein:

*f[or your voice]]*  
*outsings the crickets.*

Demnach werden vom Gesang des Thyrsis sogar die im mediterranen Raum unaufhörlich die Abendstunden hindurch zirpenden Zikaden, englisch neben „cicada“ auch „cricket“ genannte Vertreter der Grashüpfer- bzw. Grillen-Familie, in den Schatten gestellt (Abb. 7).

Der griechische Wortlaut und englische Übersetzungen dieser Stelle machen plausibel, dass bei Cy Twombly das mit dem phonetisch gleichwertigen *-i-* geschriebene Wort als *crickets*, und nicht etwa, wie in kunsthistorischer Sekundärliteratur bisher transskribiert, *circuits* zu lesen ist.<sup>20</sup> Ohnehin wäre der Satz mit dem Wortlaut *for your voice outsings the circuits* sinnlos.



7 „circuits“ oder „crickets“?

<sup>19</sup> Vgl. Gow, op. cit., zu Theocr. 1, 146; Hunter, op. cit., zu Theocr. 1, 146–148.

<sup>20</sup> Im Katalog zur Ausstellung *Twombly and Poussin* findet sich 2011 diese Version: „Sweeten your sweet mouth with honey Thyrsis with honey comb. Eat you full of Aegilus finest figs, for your voice outsings the circuits. Here is the cup. Smell, find its sharp freshness. You would think it had been tripped and bathed in the holy well of Hora.“ (Dulwich 2011, 144).

Die schwierige Lektüre von Twomblys Kritzeleien kann hier also einen kleinen Fortschritt verbuchen. Leider sind die teilweise teuren Kataloge mit ausgestellten oder gesammelten Werken von Twombly im Hinblick auf die in den Bildern vorkommenden Texte oft wenig informativ, und viele der nur lückenhaft gelieferten Texttransskriptionen sind sogar fehlerhaft. Das Œuvre des Cy Twombly, der sich in seinen Werken auf Texte bezieht und Ausschnitte von ihnen einbaut, verlangt also auch eine philologische Erschließung.

Die nachfolgenden Verse, die (wie erwähnt) ebenfalls, wenn auch mit einem zusätzlichen Theokritvers, auf der Rückseite eines Blattes von Twomblys *Bacchanalia* niedergeschrieben sind, beziehen sich bei Theokrit auf das zu Anfang vom Ziegenhirten für den Gesang als Belohnung in Aussicht gestellte Geschenk des geschnitzten Bechers. Nach Aussage des Ziegenhirten rieche er noch richtig frisch, als ob er in den – hier zum ersten Mal in der griechischen Dichtung erwähnten – Quell der Horen getaucht worden sei, welche in ihrer Funktion als Göttinnen der Jahreszeiten jedenfalls auch das Sinnbild für jugendliche Anmut sind.<sup>21</sup>

*[Here is the cup:]*  
*Smell friend, its sharp freshness*

Auch bei der Lesung dieses Verses ließ sich aufgrund eines Hinweises meiner Kollegin Annemarie Ambühl eine Verbesserung vornehmen, indem anstelle des bisher durchweg angegebenen Wortes *find* die – auch im griechischen Text explizit erscheinende – Anrede *friend* erkannt wurde (Abb. 8).<sup>22</sup>

Zur Vervollständigung des Gedankens sei der nur in den *Bacchanalia* geschriebene weitere Vers des Idylls beigefügt.

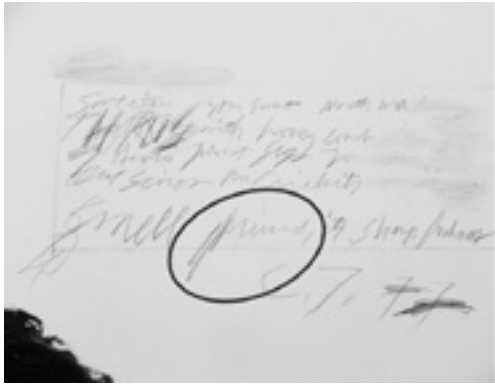
*You would think it had been dipped*  
*And bathed in the holy well of Hours.*

Der Betrachter des Twombly-Triptychons könnte solche sich aus Theokrit ergebenden Voraussetzungen für das Verständnis der im Bild benutzten

---

**21** Vgl. dazu den Aufsatz von Jan Bremmer: *The Birth of the Personified Seasons (Horai) in Archaic and Classical Greece*. In: Thierry Greub: *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten (Morphomata, Bd. 7)*. München 2013, 161–178.

**22** So auch in Holdens Übersetzung.



8 „find“ oder „freund“?

Textausschnitte nur auf der Grundlage breiter und detaillierter Kenntnis entschlüsseln und erkennen, dass der im Mittelteil zitierte Vers den Beginn der als berühmt hingestellten Rezitation des Thyrsis über den Tod des Daphnis in Theokrits erstem Gedicht markiert und der im rechten Teil wiedergegebene Abschnitt die an Thyrsis' Rezitation seines Klagegedichts um Daphnis folgende Anerkennung durch den zuhörenden Ziegenhirten enthält.

Auch die Liste auf der linken Triptychontafel lässt sich sowohl inhaltlich als auch in der Paarstruktur, die für Twombly, wie seine oben gezeigten Auswahlkriterien nahelegen, zweifellos eine Bedeutung gehabt hat, nur mit Kenntnis der theokriteischen Vorlage begreifen.

Allerdings konnte Cy Twombly, anders als hellenistische Dichter bei ihrem anspruchsvollen und hochgebildeten Publikum, ein solches Wissen bei den Rezipienten seiner Werke nicht voraussetzen. Offenbar wollte er dies auch nicht, denn er verstümmelte sein ohnehin schwer zu entzifferndes Zitat im rechten Triptychonteil durch nachträgliches Überschmieren (Abb. 9).

Es ist anzunehmen, dass es dem Künstler bei den im Bild eingesetzten Zitaten, Benennungen und ihrer schriftlichen Umsetzung um eine bloß gefühlsmäßige Evozierung antiker, griechischer mediterraner Ländlichkeit ging.

Neben der bereits durch GOATHERD evozierten Ländlichkeit könnten antikisierend verfremdende Elemente in die Graphie des kapitalen ‚A‘ in Form eines griechischen Delta eingegangen sein, wie sie durchweg in seinen Kapitalbuchstaben auf der linken Tafel des Tripty-



9 Rechte Tafel von Cy Twomblys *Thyrsis*: Überschmierter rechter Teil des Zitats

chons erscheint.<sup>23</sup> Die Graphie begegnet bei Twombly öfter in Bezug auf die Antike, und zwar direkt in auf griechische Gegebenheiten bezogenen Werken (Abb. 10; vgl. S. 138–155, Abb. 7–15). Allerdings ist auch auf ein Gegenbeispiel etwa in *Apollo and the Artist* hinzuweisen (vgl. S. 62, Abb. 7).

Da eine pingelige Konsequenzenmacherei dem Künstler Cy Twombly jedoch sicherlich völlig fremd gewesen ist, kann dieses Gegenbeispiel nicht gegen die vorgetragene Deutung angeführt werden, sondern bestätigt nur – wie unzählige weitere Beispiele –, dass Twombly ein ‚A‘ normalerweise in der gewöhnlichen lateinischen Form schrieb.

Antike Darstellungsmodi scheint auch die für Twombly seltene, und daher wohl bedeutungsträchtige sorgfältige Rahmung der – in ihrer Ausführung allerdings dazu in scharfem Kontrast stehenden – Schrift des rechten Triptychons zu evozieren. In unzähligen antiken Inschriften begegnet solche Rahmung. Auch Twomblys Manier, einen so vorgegebenen

---

23 S. o. Abb. 1.



**10** Cy Twombly: *Anabasis*, 1983, Ölstift, Ölfarbe, Bleistift, 100 × 70 cm, Collection Cy Twombly Foundation

Rahmen zu sprengen, zeigen bereits antike Vorläufer, wie etwa diese spätantike Kölner Grabinschrift (Abb. 11).<sup>24</sup>

---

**24** Brigitte und Hartmut Galsterer: Die römischen Steininschriften aus Köln (I.Köln<sup>2</sup>). Erweiterte Neuauflage, Mainz 2010, Nr. 755, wo allerdings der von



11 Spätantike Kölner Grabinschrift (I.Köln<sup>2</sup> 755)

Die für das Kleinkind, dem dieser Grabstein gilt, gedichteten Verse haben zweifellos dichterische Qualität. Doch die in unregelmäßiger Schrift, ohne Rücksicht auf die Versstruktur, mit unorthodoxer Orthographie und entstellenden Fehlern auf dem Stein angebrachten Zeilen sprengen den durch säuberliche Zeichnung vorgegebenen Rahmen.

Am Schluss dieser Darlegungen wird man sich fragen, wie intensiv Cy Twombly über die in diesem Triptychon und weiteren Werken aufgegriffene Kunstform hellenistischer Dichtung nachgedacht hat. Wollte man eine Auseinandersetzung mit dem hellenistischen Dichtungsprogramm annehmen, dann hätte Twombly die Grundprinzipien hellenistischer Dichtung und Kunst bewusst außer Kraft gesetzt. Anstelle der kleinen Form hätte er das große Format gewählt, die kunstvolle Ausfeilung durch ästhetisch unvorteilhafte Unbekümmertheit ersetzt, und sein Werk nicht auf einen eingeweihten Kreis von Kennern der enthaltenen Anspielungen, sondern auf ein Publikum ausgerichtet, das mit den angeführten

---

Wolfgang Dieter Lebek in der Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 45 (1982), 88–90 einleuchtend verbesserte Text nicht übernommen wurde.

antiken Texten und ihren Zusammenhängen wohl nicht viel anfangen kann und will.

Daher ist anzunehmen, dass bei Twombly die antike Tradition nicht als Auflehnung gegen Kunstprinzipien, die als hellenistisch kenntlich gemacht werden, sondern in der Adaption einer symbolgeladenen Gefühlswelt bukolischer *locus-amoenus*-Poesie der Neuzeit lebendig wird. Über diese neuzeitliche Dichtung ist Twombly auf Basis einer 1974 neu herausgekommenen englischen Übersetzung von Holden zur Auseinandersetzung mit der bukolischen Dichtung des Theokrit angeregt worden.

So erklärt sich, welche Aspekte der hellenistischen Poesie Theokrits Eingang bei Twombly gefunden haben, und welche nicht. Letztlich hat Twombly aus Theokrit vor allem die Idylle der Bukolik übernommen und gestaltet. Wird sich diese Ausformung, oder werden wenigstens Aspekte von ihr, als in visuelle Kunst überführte *morphomata*<sup>25</sup> einer theokritischen Bukolik, zur Genese einer neuen Gattung, wie einst bei Theokrit, führen? Die Zukunft wird es zeigen.

---

#### ABBILDUNGSNACHWEISE

Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom.

**1-2, 4-5, 7-9** Photographien des Autors.

**3** YL VI 199a.

**6** Freundliche Erlaubnis von Frau Bianca Albrecht (Museum Brandhorst, UAB 456).

**10** © Archives Nicola Del Roscio.

**11** I.Köln<sup>2</sup> 755 (vgl. Anm. 24).

#### TAFEL

**6** Archiv des Verfassers (mit freundlicher Genehmigung von bpk Berlin).

---

**25** Vgl. zum Begriff vom Verf.: Die antike Verwendung des Begriffs *mórphoma*. In: Günter Blamberger / Dietrich Boschung (Hrsg.): *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität (Morphomata, Bd. 1)*. München 2011, 91–109.

---

STEFAN PRIWITZER

## **NINE DISCOURSES ON COMMODUS**

„There isn't anything to the paintings.“<sup>1</sup> Mit dieser abschätzigen Kritik kommentierte Donald Judd die Erstaussstellung des Zyklus *Nine Discourses on Commodus*<sup>2</sup> von Cy Twombly im Jahr 1964 in der Galerie Leo Castelli in New York.<sup>3</sup> Noch einmal war der Zyklus, der sich in Privatbesitz<sup>4</sup> befand, 1979 in einer Ausstellung im Whitney Museum of American Art in New York öffentlich zu sehen, aber auch hier konnte die Commodus-Serie die Kritiker nicht wirklich überzeugen.<sup>5</sup> Danach dauerte es fast 30 Jahre, bis das Werk mit dem Erwerb durch das Guggenheim Museum Bilbao im Jahr 2007<sup>6</sup> der Öffentlichkeit dauerhaft zugänglich wurde (Taf. 7).<sup>7</sup> Die

---

**1** Donald Judd: Cy Twombly. In: Arts Magazine 38, 9 (1964), 38. Unter anderem mit diesem Zitat wurde die Ausstellung „Turner – Monet – Twombly. Later Paintings“ (11.02. – 28.05.2012, Staatsgalerie Stuttgart) provokativ beworben.

**2** HB II 156; <http://www.guggenheim-bilbao.es/en/works/nine-discourses-on-commodus/> (23.01.2013).

**3** Vgl. Cullinan 2009, 103 f., für die Hintergründe der negativen Rezeption der Ausstellung, u. a. die Hängung der Bilder ohne Rücksicht auf die Reihenfolge.

**4** Zu den Besitzverhältnissen nach der Erstaussstellung vgl. ebd., 108 f., Anm. 56.

**5** Vgl. Majorie Welish: A Discourse on Commodus. In: Art in America 67 (1979), 81: „[...] it is more interesting than *Nine Discourses on Commodus*, 1963, a series in which one saw the rival principles of color and line narrowly and self-consciously upheld.“ Vgl. die Ausstellungsbesprechung von John Russell in der *New York Times* vom 13. April 1979.

**6** Vgl. <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/2007/578-anuary-26-guggenheim-museum-bilbao-acquires-serial-series-by-cy-twombly> (23.01.2013).

**7** Thierry Greub gebührt großer Dank für zahlreiche Informationen während der Arbeit an diesem Beitrag. Hilfreich waren auch die Diskussionsbeiträge der Teilnehmer der Tagung.



sehr negative Einschätzung anlässlich der ersten beiden Ausstellungen hat sich zwar mittlerweile gewandelt, dennoch wurde der Commodus-Zyklus in der Forschung – nicht zuletzt wegen seiner Unzugänglichkeit<sup>8</sup> – etwas stiefmütterlich behandelt. Der Künstler selbst bewertete die vernichtende Besprechung von 1964 in der Rückschau für sich persönlich geradezu euphorisch: „[...] the *Commodus* episode made him ,the happiest painter around, for a couple of years: no one gave a damn what I did.“<sup>9</sup>

Der Namensgeber des Zyklus, Kaiser Commodus, herrschte als römischer Kaiser von 180–192 n. Chr. Wenn Kaiser Commodus heutzutage Assoziationen hervorruft, dann wohl meist durch Ridley Scotts Film *Gladiator* aus dem Jahr 2000, in dem er den finsternen Gegenspieler des Helden Maximus verkörpert;<sup>10</sup> mancher kennt vielleicht noch die berühmte Portraitbüste des Commodus aus den Kapitolinischen Museen, die ihn als Herakles bzw. Hercules darstellt.<sup>11</sup>

Im Folgenden werden zunächst Commodus und das Bild, das die antiken Quellen von ihm zeichnen, vorgestellt. In einem zweiten Teil soll es dann um die Frage gehen, warum Twombly gerade Kaiser Commodus als Thema aufgegriffen hat. Es ist bekannt, dass Twombly sich sowohl von künstlerischen als auch von literarischen Werken inspirieren ließ. Thierry Greub hat dies in seinem Vortrag in Stuttgart anlässlich der Ausstellung „Turner – Monet – Twombly. Later Paintings“ betont,<sup>12</sup> ein Aspekt, der durch ein Zitat Twomblys besonders deutlich wird: „Art comes from art.“<sup>13</sup> In einem Interview mit Nicholas Serota im Jahr 2007 äußert Twombly sich ganz ähnlich: „I like something to jumpstart me – usually a place or a literary reference or an event that took place, to start me off. To give me clarity or energy.“<sup>14</sup> Zuletzt werden verschiedene Interpretationsansätze

<sup>8</sup> Vgl. Cullinan 2009, 105 mit Anm. 63.

<sup>9</sup> Kirk Varnedoe in: New York 1994, 39.

<sup>10</sup> <http://www.imdb.de/title/tt0172495/> (23.01.2013).

<sup>11</sup> Palazzo dei Conservatori, Inv. 1120 ([http://www.museicapitolini.org/percorsi/percorsi\\_per\\_sale/museo\\_del\\_palazzo\\_dei\\_conservatori/sale\\_degli\\_horti\\_lamiani/busto\\_di\\_commodo\\_come\\_ercole](http://www.museicapitolini.org/percorsi/percorsi_per_sale/museo_del_palazzo_dei_conservatori/sale_degli_horti_lamiani/busto_di_commodo_come_ercole) [23.01.2013]). Vgl. zuletzt Cristina De Ranieri: *Renovatio temporum e „rifondazione di Roma“ nell’ideologia politica e religiosa di Commodo*. In: SCO 45 (1995), 329–368, sowie Ralf von den Hoff: *Commodus als Hercules*. In: Luca Giuliani (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst*. München 2005, 114–135.

<sup>12</sup> Vgl. Greub 2012 (Vortrag in der Staatsgalerie Stuttgart am 16. Februar 2012).

<sup>13</sup> Kazanjian 1994.

<sup>14</sup> London 2008, 50. Vgl. eine Äußerung Twomblys bei White 1994, 106:

für die neun Gemälde der Serie vorgestellt, um zu beurteilen, wie viel ‚Commodus‘ eigentlich in den Bildern steckt.

## KAISER COMMODUS

Commodus war der Sohn des viel bekannteren Kaisers Marcus Aurelius, der von 161–180 n. Chr. über das Imperium Romanum herrschte. Die Herrschaftszeit des Marcus Aurelius war zwar von langjährigen Kriegen geprägt (so zeigt ihn das berühmte Reiterstandbild vom Kapitol vermutlich als Orientsieger<sup>15</sup>), aber in erster Linie gilt er wegen seiner autobiographischen Schrift *Selbstbetrachtungen* als Philosoph auf dem Kaiserthron bzw. als Philosophenkaiser und für die antiken Autoren als Idealkaiser schlechthin, vor allem wegen seines respektvollen Umgangs mit den Senatoren, der Führungselite des römischen Reiches.<sup>16</sup> Commodus, der mit nur 18 Jahren Alleinherrscher wurde, soll hingegen das genaue Gegenteil seines Vaters gewesen sein. Darin sind sich die drei antiken Hauptquellen einig.<sup>17</sup> Es handelt sich dabei um Cassius Dio, einen Senator aus dem griechischsprachigen Osten des Reiches, der das Ende der Herrschaft des Commodus noch als Augenzeuge miterlebte, um Herodian, der eine knappe Generation später sein Werk ebenfalls auf Griechisch verfasste und wohl eher ein Schreibtischtäter war (er war wenn überhaupt eher kurz in Rom), und schließlich um die *Historia Augusta*, eine Sammlung von Kaiserbiographien eines unbekanntem Autors. Alle drei Autoren zeichnen ein vernichtendes Bild der Herrschaft des Commodus:<sup>18</sup> Das beginnt bereits beim Verdacht, am Tod seines Vaters Marcus Aurelius beteiligt gewesen zu sein.<sup>19</sup> Danach bricht Commodus den seit gut zehn

---

„Influence‘ is not a dirty word. I’m influenced by everything I see – a painting but also a rush of sky.“

**15** Vgl. Johannes Bergemann: Marc Aurel als Orientsieger? Noch einmal zur Ikonographie der Reiterstatue auf dem Kapitol in Rom. In: AMIT 24 (1991), 135–140.

**16** Hist. Aug. Aur. 10, 2.

**17** Ein knapper Überblick mit weiterführender Literatur bei Stefan Priwitzer: *Faustina minor* – Ehefrau eines Idealkaisers und Mutter eines Tyrannen. Quellenkritische Untersuchungen zum dynastischen Potential, zur Darstellung und zu Handlungsspielräumen von Kaiserfrauen im Prinzipat. Bonn 2009, 7–14.

**18** Ausführlich hierzu vgl. ebd., 116–158.

**19** D. C. 71 [72], 33, 4<sup>2</sup> [Xiph.].

Jahren von seinem Vater geführten Krieg an der Donau ab, weil er keine Lust auf die Pflichten eines römischen Kaisers hat und lieber den Luxus der Hauptstadt Rom genießen möchte.<sup>20</sup> Durch seinen extravaganten und aufwändigen Lebensstil<sup>21</sup> und aufgrund der Tatsache, dass er die Personen, mit denen er sich umgibt, mit Geldgeschenken an sich binden muss und dass diese ‚Freunde‘ ihm zudem das Geld aus der Tasche ziehen oder es gleich unterschlagen,<sup>22</sup> durch all das kommt Commodus schnell in finanzielle Nöte. Die Lücken in der kaiserlichen Kasse werden durch erzwungene Erbschaften oder die Ermordung reicher Personen und die Käuflichkeit von Ämtern und Gerichtsurteilen immer wieder notdürftig geschlossen.<sup>23</sup> Dieser ‚Regierungsstil‘ mündet in Verschwörungen und Attentatsversuchen;<sup>24</sup> aber auch gekränkte weibliche Familienmitglieder<sup>25</sup> oder herumziehende Räuber<sup>26</sup> planen Anschläge auf Commodus. Nach Meinung der antiken Autoren belegt dies, dass dem Kaiser die Zügel der Herrschaft, auch in der eigenen Familie, völlig aus den Händen geglitten sind. Die zahlreichen Verschwörungen, teils von Personen aus seiner engsten Umgebung, führen zu einem paranoiden Angstzustand des Commodus, der nun bei dem geringsten Verdacht Personen hinrichten lässt;<sup>27</sup> er verfällt in einen Blutrausch, dem zahlreiche Senatoren zum Opfer fallen.<sup>28</sup> Commodus selbst stirbt mit gerade einmal 31 Jahren bei einem Mordanschlag auf ihn (worauf später detaillierter eingegangen wird).<sup>29</sup>

Den Maßstab für die Handlungen des Commodus bilden nicht Recht oder Sitte und Anstand, sondern allein seine persönliche Befriedigung:

**20** Hdn. 1, 6; Hist. Aug. Comm. 3, 5. Die gegen Commodus geäußerten Vorwürfe werden im Folgenden im Indikativ referiert. Der Wahrheitsgehalt der Anschuldigungen soll dadurch keineswegs bewertet werden.

**21** Hist. Aug. Comm. 3, 7; D. C. 72 [73], 16, 1–2 [Xiph.].

**22** D. C. 72 [73], 12, 4 [Xiph.].

**23** D. C. 72 [73], 12, 3–4; 16 [Xiph.]; Hdn. 1, 8, 8; 1, 17, 2; Hist. Aug. Comm. 5, 12–14; 6, 9–10; 7, 8; 14, 4–7; 19, 5 f.

**24** Perennis: Hdn. 1, 9, 1 u. 7–10; Hist. Aug. Comm. 6, 1–2; Cleander: D. C. 72 [73], 10, 2 [Exc. Val.]; 13 [Xiph.]; Hist. Aug. Comm. 6, 5; 6, 8; 7, 1; Hdn. 1, 12, 3.

**25** Commodus' Schwester Lucilla: D. C. 72 [73], 4, 5 [Xiph.]; Hdn. 1, 8, 3–6; vgl. Hist. Aug. Comm. 4, 1–3.

**26** Hdn. 1, 10–11.

**27** Hist. Aug. Comm. 10, 7 mit weiteren Beispielen.

**28** Nach seinem Tod soll Commodus als „*carnifex senatus*“, als Schlächter des Senats bezeichnet worden sein (Hist. Aug. Comm. 18, 4; 19, 2).

**29** Hdn. 1, 16, 2–17, 11; vgl. D. C. 72 [73], 22, 2–5 [Xiph.].

Er umgibt sich mit Schmeichlern, Freigelassenen und Gesindel wie Spaßmachern, Schauspielern und Rennfahrern<sup>30</sup> und behandelt seinen Liebhaber ehrenvoller als die Senatoren.<sup>31</sup> Commodus erfreut sich an Demütigungen und Misshandlungen,<sup>32</sup> reagiert auf Kritik und Spott seinerseits aber sehr empfindlich.<sup>33</sup> Zur Erfüllung seiner sexuellen Gelüste schreckt er vor keiner Untat zurück,<sup>34</sup> im Grunde sei kein Körperteil des Commodus unbefleckt geblieben, so die *Historia Augusta*.<sup>35</sup> Commodus wird die inzestuösen Vergewaltigungen seiner Schwestern und einer Tante seines Vaters nachgesagt; außerdem soll er einer seiner Mätressen den Namen seiner Mutter gegeben haben, womit eine frühere inzestuöse Beziehung impliziert wird.<sup>36</sup> Sogar ein Bordell, in dem sich freigebozene römische Frauen den Freiern hingeben müssen, richtet Commodus im Kaiserpalast ein.<sup>37</sup>

Im religiösen Bereich fällt Commodus durch fehlende Ehrfurcht und Selbsterhöhung zum Gott auf.<sup>38</sup> Er plündert Heiligtümer und befleckt sie durch sexuelle Ausschweifungen und Menschenblut.<sup>39</sup> Besonders ausgeprägt ist bei Commodus die Identifizierung mit Hercules,<sup>40</sup> die sich eindrücklich in der bereits erwähnten berühmten Porträtbüste in den Kapitolinischen Museen manifestiert. Als Tiefpunkt der Herrschaft des Commodus gilt den Autoren der Auftritt des Kaisers als Tierkämpfer und Gladiator im Colosseum, den Cassius Dio als Zuschauer miterlebt hat.<sup>41</sup>

---

**30** Hdn. 1, 13, 8; vgl. Hist. Aug. Comm. 8, 4.

**31** Vom Kaiser wurde erwartet, dass er seine Freunde entsprechend ihrer Würde auswählte, vgl. Peter Astbury Brunt: *The Emperor's Choice of Amici*. In: Peter Kneissl / Volker Losemann (Hrsg.): *Alte Geschichte und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Karl Christ zum 65. Geburtstag*. Darmstadt 1998, 39–56.

**32** D. C. 72 [73], 20, 3 [Xiph.]; Hist. Aug. Comm. 5, 5; 9, 5–6; 10, 3; 11, 2.

**33** Hist. Aug. Comm. 3, 4; 10, 2.

**34** Hist. Aug. Comm. 5, 4 u. 8; 10, 9.

**35** Hist. Aug. Comm. 5, 11.

**36** Hist. Aug. Comm. 5, 8.

**37** Hist. Aug. Comm. 2, 7–8.

**38** D. C. 72 [73], 17, 3; 19, 4 [beide Xiph.].

**39** Hist. Aug. Comm. 11, 6; 9, 5 f.; 19, 4.

**40** D. C. 72 [73] 15, 2 f.; Hist. Aug. Comm. 8, 5. Vgl. Münzen: RIC III Nr. 560, S. 430; Nr. 570, S. 431. BMC Emp. IV 741–742 Nr. 282–284; 827 Nr. 655–656, † u. ‡; 828 Nr. 662–663 und †.

**41** D. C. 72 [73], 18–21 [Xiph.]. Vgl. Hdn. 1, 15, 1–8; Hist. Aug. Comm. 12, 12–13, 4.

TWOMBLYS „JUMPSTART“<sup>42</sup>

Die gängigste Deutung des Commodus-Zyklus, auf die noch genauer eingegangen wird, beruft sich auf dieses Tyrannenbild des Commodus. Allerdings stellt sich keiner der modernen Interpreten die Frage, woher Twombly sein Wissen über Commodus gewonnen haben könnte – das Tyrannenbild der Schriftquellen wird offensichtlich als der Allgemeinheit (und damit auch dem Betrachter<sup>43</sup>) bekannt vorausgesetzt. Spannend wäre eine Aufarbeitung der Bibliothek Cy Twomblys.<sup>44</sup> Da wir im Zusammenhang mit anderen Arbeiten Twomblys wissen, dass er Werke antiker Autoren gelesen hat, könnte das auch in unserem Beispiel der Fall gewesen sein: alle drei Schriften waren in den 60er Jahren in englischer Übersetzung verfügbar.<sup>45</sup> Von Bedeutung wäre dabei, ob er alle drei oder nur eine von ihnen gelesen hat,<sup>46</sup> denn die antiken Autoren sind sich zwar im grundsätzlichen negativen Verhalten des Commodus einig, allerdings nicht bei der Frage, ob Commodus mit all diesen negativen Eigenschaften schon auf die Welt gekommen ist oder sich erst im Laufe der Zeit zum Unmenschen entwickelt hat.<sup>47</sup> Der Autor der *Historia Augusta*

---

<sup>42</sup> Vgl. oben Anm. 14.

<sup>43</sup> Vgl. Stemmerich 2009, 82.

<sup>44</sup> Wobei die Bibliothek – zumindest gemäß den verfügbaren Photographien seiner Ateliers – wohl aus zahlreichen Bücherstapeln bestand, vgl. Klaus-Peter Busse: o. T. Über Cy Twombly. Oberhausen 2012, 218.

<sup>45</sup> Cassius Dio: Roman History: in nine volumes, with an engl. transl. by Earnest Cary on the basis of the version of Herbert Baldwin Foster (Loeb classical library), London 1914–1927 (zahlreiche Nachdrucke); Herodian of Antioch's History of the Roman Empire: From the Death of Marcus Aurelius to the Accession of Gordian III, transl. from the Greek by Edward C. Echols, Berkeley 1961; The scriptores historiae Augustae: in 3 volumes, with an engl. transl. by David Magie (Loeb classical library), London 1921–1933 (zahlreiche Nachdrucke). Allerdings hat sich Twombly, wie die Titel zahlreicher seiner Werke belegen, eher für antike Poesie interessiert.

<sup>46</sup> Aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes der die Zeit des Commodus betreffenden Bücher ist es eher unwahrscheinlich, dass Twombly in erster Linie oder nur Cassius Dio genutzt haben könnte. – Bei der Aufzählung der antiken Quellen zu Commodus vergisst Cullinan 2009, 106, Anm. 8, Herodian.

<sup>47</sup> Ausführlich vgl. Priwitzer 2009, op. cit., 116 f.

sieht Commodus als prinzipiell charakterlich schlechten Menschen an.<sup>48</sup> Die negativen Anlagen seien so stark gewesen, dass sie weder durch die Lehren seines Vaters noch durch den Unterricht bedeutender Lehrer hätten gebessert werden können.<sup>49</sup> Cassius Dio und Herodian vertreten hingegen die Meinung, Commodus sei von Natur aus nicht schlechter als jeder andere Mensch im Allgemeinen gewesen, aber allmählich unter einen negativen Einfluss seiner selbst gewählten Umgebung geraten.<sup>50</sup> Herodian lässt den Leser eine Serie von Anschlägen auf Commodus aus dessen Sicht miterleben und so den sich mehr und mehr steigenden Verfolgungswahn, das Misstrauen und das in der Folge pathologische Verhalten des Kaisers im Grunde ‚plausibel‘ erscheinen.<sup>51</sup>

Aber auch wenn Twombly ‚nur‘ moderne historische oder populärwissenschaftliche Darstellungen zu Commodus oder zur römischen Kaiserzeit allgemein gelesen haben sollte, fast alle folgen im Prinzip den antiken Quellen und stellen Commodus als geisteskranken Gewaltherrscher dar.<sup>52</sup> In der althistorischen Forschung wurden (und werden) solche in den Quellen äußerst negativ präsentierten Herrscher meist schlicht als missratene Persönlichkeiten oder dem ‚Caesarenwahnsinn‘<sup>53</sup> Verfallene

**48** Hist. Aug. Comm. 1, 7.

**49** Hist. Aug. Comm. 1, 5.

**50** D. C. 72 [73], 1, 1 [Xiph.]; Hdn. 1, 6, 1; 1, 6, 8.

**51** Hdn. 1, 8, 1–15, 9, bes. 1, 8, 7; 1, 11, 5; 1, 13, 7 f.

**52** Erst seit einigen Jahren wird versucht, die teilweise durch die Verzerrung der antiken Autoren tatsächlich wahnsinnig erscheinenden Handlungen rational zu erklären bzw. die Tyrannentopik in den Darstellungen der antiken Autoren herauszufiltern; für Commodus vgl. hierzu: Priwitz 2009, op. cit., 108–159; Eckhard Meyer-Zwifelhofer: Ein Visionär auf dem Thron? Kaiser Commodus, Hercules Romanus. In: *Klio* 88 (2006), 189–215; Christian Witschel: Kaiser, Gladiator, Gott. Zur Selbstdarstellung des Commodus. In: *SCI* 23 (2004), 255–272; Olivier Hekster: Commodus. An Emperor at the Crossroads. Amsterdam 2002; Falko von Saldern: Studien zur Politik des Commodus. Rahden/Westf. 2003; von den zahlreichen Arbeiten von Cristina De Ranieri sei nur De Ranieri 1995, op. cit. erwähnt.

**53** Geprägt wurde der Begriff von Ludwig Quidde in seiner 1894 erschienenen Studie über Kaiser Caligula (37–41 n. Chr.). Man versteht darunter bis heute die häufig bei in jungen Jahren auf den Thron gekommenen Herrschern zu beobachtende Neigung zu Selbstüberschätzung und -erhöhung, Verschwendungssucht und Verfolgungswahn. Quidde ließ erkennen, dass er mit seiner Studie eigentlich auf Kaiser Wilhelm II. (1888–1918) abzielte, was ihm eine Haftstrafe einbrachte, vgl. Karl Holl / Hans Kloft / Gerd Fesser: Caligula – Wilhelm II. und der Caesarenwahnsinn. Antikenrezeption und

angesehen.<sup>54</sup> Das Verhalten erklärend und entschuldigend wurden allenfalls durch Ferndiagnose bestimmte Erkrankungen vorgebracht,<sup>55</sup> nur in ganz selten Fällen wurden bei ‚Ehrenrettungen‘ die antiken literarischen Berichte angezweifelt und dann meist gleich ins Gegenteil verkehrt.<sup>56</sup> Verlockend wäre es, Twombly die Kenntnis eines Klassikers zuzuschreiben: Edward Gibbon, ein Historiker des 18. Jahrhunderts, folgte in seinem Monumentalwerk *Decline and Fall of the Roman Empire* bei der Darstellung des Commodus überwiegend den Ausführungen Herodians. Laut Gibbon habe Commodus schon von Jugend an den Vergnügungen des Lebens gefrönt, zu einem blutrünstigen Despoten sei er aber erst aufgrund des schlechten Einflusses seiner Umgebung geworden und seine Furcht und der Hass gegen den Senat lägen im Anschlag seiner Schwester Lucilla und den folgenden Attentaten begründet.<sup>57</sup>

Verlassen wir zunächst die etwas unsichere Ebene der literarischen Inspirationsquelle und wenden uns einer gesicherten Anregung für die Commodus-Serie zu. In einem undatierten Brief, der aber aufgrund der

---

wilhelminische Politik am Beispiel des „Caligula“ von Ludwig Quidde. Bremen 2001.

**54** Vgl. hierzu knapp Aloys Winterling: Cäsarenwahnsinn im Alten Rom. In: Jahrbuch des Historischen Kollegs 2007. München 2008, 118–122; Christian Witschel: Verrückte Kaiser? Zur Selbststilisierung und Außenwahrnehmung nonkonformer Herrscherfiguren in der römischen Kaiserzeit. In: Christian Ronning (Hrsg.): Einblicke in die Antike. Orte – Praktiken – Strukturen. München 2006, 87–96.

**55** Besonders bei Caligula, z. B. von D. Thomas Benediktson: Caligula's Madness: Madness or Interictal Temporal Lobe Epilepsy? In: *CW* 82 (1988/89), 370–375, der annimmt, Caligula habe unter Temporallappenepilepsie mit den entsprechenden Auswirkungen auf sein Verhalten gelitten; vgl. Vin Massaro / Iain Montgomery: Gaius – Mad, Bad, Ill, or all Three? In: *Latomus* 37 (1978), 894–909, mit einem Überblick über die bis dahin in der Forschung vorgeschlagenen Diagnosen für Caligula; die beiden Autoren selbst wollen Angstzustände und Manie feststellen (vgl. Vin Massaro / Iain Montgomery: Gaius (Caligula) doth murder sleep. In: *Latomus* 38 [1979], 699–700).

**56** Vgl. Winterling 2008, op. cit., 118.

**57** Vgl. Edward Gibbon: *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Volume the First (1776) and Volume the Second (1781). Ed. by David Womersley. London 1995, 108–120. Stemmrich 2009, 82, folgt der Idee Gibbons, wenn er Commodus' Regierung als „durch Exzesse charakterisierte Herrschaft, die zum Untergang des Römischen Reiches führte“, bezeichnet.

datierten Rückantwort etwa Mitte/Ende Dezember<sup>58</sup> 1963 geschrieben worden sein muss,<sup>59</sup> berichtet Twombly seinem Galeristen Leo Castelli:

Have your series finished. 9 in all and 1 separate piece<sup>60</sup> if u need it ... I am really terribly happy over them & I think you will be pleased by them. Thank you so much for giving the check on the Commodo: I lost my head for it, but *it inspired this series* so maybe it is good to lose my head & gain new.<sup>61</sup>

Es existieren einige Photographien, auf denen Cy Twombly mit antiken bzw. antikisierenden Portraitbüsten aus seinem Besitz<sup>62</sup> zu sehen ist.<sup>63</sup> Eine eindeutig als Commodus zu identifizierende Büste ist dabei nicht auszumachen,<sup>64</sup> allerdings einige aus dem zeitlichen Umfeld des Commodus: Marcus Aurelius, sein Vater, und Lucius Verus, der Adoptivbruder des Marc Aurel und damit Onkel des Commodus. Die damalige Mode der

---

**58** Einen Zusammenhang zwischen Fertigstellung der Gemälde und dem Todestag des Commodus, dem 31. Dezember, suggeriert Cullinan 2009, 101.

**59** Vgl. New York 1994, 63 Anm. 152.

**60** Für Überlegungen zu diesem separaten Gemälde vgl. Cullinan 2009, 108 Anm. 53.

**61** Transkription in New York 1994, 63, Anm. 152 (Kursivierung nicht im Original). Der Brief ist das einzige Dokument aus dem jetzt im Archives of American Arts, Smithsonian Institution, Washington D. C., verwahrten Nachlass von Castelli, das online abrufbar ist: <http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/cy-twombly-letter-to-leo-castelli-11824> (23.01.2013). Kirk Varnedoe, ebd., behauptet leider ohne Beleg, dass Twombly die Büste in New York gekauft habe.

**62** Vgl. Delehanty 1976, 16.

**63** Der Originalbeitrag in der „Vogue“ mit den Bildern von Horst P. Horst war mir leider nicht zugänglich. Im Internet kursieren zahlreiche Bilder dieses „Vogue“-Artikels, z. B. <http://mondo-blogo.blogspot.de/2010/08/cy-twombly-is-that-hot.html> (23.01.2013); <http://www.apartmenttherapy.com/a-tribute-to-cy-twombly-vogue-150672> (23.01.2013); <http://habituallychic.blogspot.de/2010/11/at-home-in-rome.html> (23.01.2013); <http://032c.com/2011/from-vogue-to-nest-032c-activates-the-secret-history-of-cy-twombly-by-horst-p-horst/> (23.01.2013).

**64** Cullinan 2009, 108, Anm. 51, vermutet, dass die Büste in Castellis Besitz übergegangen ist, da dieser Twombly für die Büste ja einen Scheck geschickt hatte: „Efforts to locate the bust, which was apparently returned to Castelli and then resold, have so far not yielded any results.“



Kaiser der sogenannten Antoninendynastie mit Vollbart und längerem, lockigem Haar macht eine eindeutige Zuweisung teilweise schwierig. Möglich ist daher, dass Twombly eine Büste als Commodus gekauft hatte, die die heutige Forschung eher als Marcus Aurelius oder Lucius Verus deuten würde.<sup>65</sup>

Auch wenn wir die Commodus-Portraitbüste nicht sicher identifizieren können, aufgrund des Briefes wissen wir von ihr und ihrer Rolle als Inspiration<sup>66</sup> für den Zyklus. Natürlich wäre von großem Wert zu wissen, ob es sich um eine Jugend- oder Erwachsenenendarstellung handelte und ob die Darstellung zivil, militärisch oder religiös konnotiert war. Kenntnis der bereits erwähnten berühmten Commodus-Büste in den Kapitolinischen Museen ist Twombly zudem durchaus zuzutrauen.<sup>67</sup> Die enge Verbindung zwischen plastischer Darstellung des Commodus und dem Zyklus wird dadurch bestätigt, dass für die Erstaussstellung bei Leo Castelli in New York eine weitere Commodus-Büste ausgeliehen und zusammen mit den Bildern aufgestellt wurde.<sup>68</sup> Möglicherweise faszinierte Twombly der Gegensatz von Starrheit und Stummheit der antiken Büste(n) zu „der exzessiv-lebendigen lyrisch-dramatischen Ausdrucksqualität seiner piktoralen Aktionen“<sup>69</sup>.

Antike Büsten sind auch bei einigen Portraits, die kurz vor dem Commodus-Zyklus entstanden sind, als ‚Ideengeber‘ anzunehmen.<sup>70</sup> Es handelt sich unter anderem um Bilder über den blutigen Tod von Heroen und mächtigen Männern wie Patroklos<sup>71</sup> (griechischer Kämpfer in der *Ilias*)

---

**65** Auf den Photos lassen sich augenscheinlich zwei Büsten des Marcus Aurelius erkennen; eine der beiden könnte dann als Commodus missverstanden worden sein.

**66** Vgl. Berlin 1994, 63, Anm. 152.

**67** Vgl. Delehanty 1976, 16; Cullinan 2009, 104; Huber 1973, o. S.

**68** „And we had a bust of the Emperor on loan during the show.“ Ivan Karp in einem Interview mit Paul Cummings am 12. März 1969 (<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ivan-c-karp-11717> [23.01.2013]). Vgl. Cullinan 2009, 104; Stemmrich 2009, 84.

**69** Stemmrich 2009, 84.

**70** Huber 1973, o. S.: „In diesen Bildern schafft Twombly eine Situation mit einem Sockel für die betreffende Gestalt, und er attackiert dann das Bild, lässt ihm das widerfahren, was dem Menschen geschehen ist. So wird der klare Aufbau, der Sockel, auf dem dieser Mensch stand, beschmiert mit den Farben des Fleisches und des Blutes.“

**71** *Achilles Mourning the Death of Patroclus*, 1962 (HB II 132).

oder die Bürgerkriegsgegner Pompeius<sup>72</sup> und Caesar<sup>73</sup>. Nicolas Cullinan sieht die Todes-Thematik eingebettet in eine „funereal atmosphere“ der frühen 60er Jahre (Kuba-Krise u. ä.).<sup>74</sup> Suzanne Delehanty erfuhr in einem Gespräch mit Twombly, dass ihn die widersprüchlichen Charaktere dieser Personen gereizt haben, da sie sowohl Aktivität als auch Sensibilität sowie Machtfülle und Ohnmacht in einer Person verkörperten.<sup>75</sup> Für den Commodus-Zyklus bestätigte Twombly in Gesprächen die Faszination des Widerspruchs zwischen *to beat* und *to be beaten* und zwischen Kreativität und Zerstörung bei Commodus.<sup>76</sup> Es wird dabei übrigens gerne darauf verwiesen, dass am 22. November 1963 John F. Kennedy erschossen wurde und dies vielleicht noch ein Grund (oder aufgrund des zeitlichen Ablaufs eher eine Bestärkung) war, sich über ermordete mächtige Männer Gedanken zu machen.<sup>77</sup> Cullinan suggeriert einen direkten Einfluss nicht nur der Ermordung Kennedys auf die Commodus-Serie, sondern auch der Thematisierung dieser Amerika erschütternden Aktion in der Presse:<sup>78</sup> Im *Life Magazin* wurden Standbilder des so genannten Zapruder-Films, der das Attentat dokumentierte, abgebildet.<sup>79</sup> Diese These würde dann ein sehr schnelles Entstehen der Gemälde erst im Dezember voraussetzen; die

---

<sup>72</sup> *Death of Pompey*, 1962 (HB II 128 und 129).

<sup>73</sup> *Ides of March*, 1962 (HB II 136).

<sup>74</sup> Cullinan 2009, 101.

<sup>75</sup> Vgl. Delehanty 1976, 16 mit Anm. 8.

<sup>76</sup> Vgl. Leeman 2005, 80.

<sup>77</sup> Vgl. New York 1994, 37; Stemmrich 2009, 83. Ob hierbei auch eine Rolle spielte, dass die USA mit dem Imperium Romanum verglichen wurden (vgl. ebd.), sei dahingestellt. Kennedy benutzt in einer 1963 gehaltenen Rede den Begriff *pax Americana* (<http://www.americanrhetoric.com/speeches/jfkamericanuniversityaddress.html> [23.01.2013]), der auf den antiken Begriff *pax Romana* zurückgeht (vgl. Christian Meier: Von der „Pax Romana“ zur „Pax Americana“. In: *Pax Americana?*, hrsg. von der Alfred Herrhausen Gesellschaft für Internationalen Dialog. München/Zürich 1998, 95–124).

<sup>78</sup> Vgl. Cullinan 2009, 101.

<sup>79</sup> *Life Magazine* Nr. 22 (1963) vom 29.09.1963, 23–27. Cullinan 2009, 101, schreibt von neun Standbildern, die im *Life Magazine* publiziert worden seien, und suggeriert damit ein mögliches Vorbild für die Anzahl der Bilder des Commodus-Zyklus. Probleme bereitet dabei jedoch einerseits die Zählung des Commodus-Zyklus als neun Gemälde und ein gesondertes Stück durch Twombly im Brief an Leo Castelli (vgl. oben Anm. 60); andererseits sind in der Ausgabe 22 des *Life Magazine* deutlich mehr als neun Standbilder abgebildet.

Commodus-Thematik müsste sich Twombly unabhängig davon bereits vorher erarbeitet haben.

An dieser Stelle können einige Punkte abgehakt werden, die wohl keine Vorlage für Twombly gewesen sind. Als Erklärung, wie Twombly gerade auf Commodus gekommen sein könnte, wurde der Film *Der Untergang des römischen Reiches* vorgeschlagen, der die Vorlage für den Film *Gladiator* gebildet hat, also auch während der Herrschaftszeit des Commodus spielt. Der Film wurde zwar 1963 gedreht, hatte aber erst 1964, also nach der Entstehung des Commodus-Zyklus, Premiere;<sup>80</sup> Inspiration hätte Twombly allenfalls aus Berichten über die Dreharbeiten in Spanien gewinnen können.<sup>81</sup> In wenigen Historienbildern, die bei anderen Werken Twomblys zu Grunde liegen, tritt Commodus als Bildheld auf;<sup>82</sup> sie könnten zwar als Anregung gedient haben, allerdings spricht die Mehrteiligkeit des Werkes von Twombly – wie gleich näher erläutert wird – eher für eine Erzählung historischer Ereignisse oder charakterlicher Züge auf Grundlage der literarischen Überlieferung. Dass Twombly durch die Aussicht aus seinem Atelier auf das Colosseum, in dem Commodus aufgetreten war, angeregt wurde,<sup>83</sup> ist zwar grundsätzlich möglich, weil er Ende der 50er Jahre tatsächlich in einem Atelier mit Blick auf das Amphitheater arbeitete.<sup>84</sup> Die Commodus-Serie wurde allerdings im Atelier an der Piazza del Biscone<sup>85</sup> (beim Campo dei Fiori)

<sup>80</sup> <http://www.imdb.de/title/tt0058085/> (23.01.2013).

<sup>81</sup> Eine Suche unter <http://life.time.com/> (23.01.2013) erbrachte keine Treffer für Berichte über die Dreharbeiten. Es finden sich nur Interviews von frühestens Ende der 60er Jahre, in denen Anthony Mann sich über *The Fall of the Roman Empire* äußert. Grundsätzlich haben Historienfilme mit antikem Bezug Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre Hochkonjunktur (z. B. *Ben Hur*, *Spartacus*, *Cleopatra*), die Antike ist als Thema sozusagen ‚in‘, vgl. Cullinan 2009, 106, Anm. 7.

<sup>82</sup> Peter Paul Rubens: *Emperor Commodus as Hercules and Gladiator* (circa 1597–99, Privatsammlung); Edwin Blashfield: *The Emperor Commodus Leaving the Arena at the Head of the Gladiators* (1878, Eremitage St. Petersburg).

<sup>83</sup> Vgl. Justinus Pieper: Cy Twombly – States on Mind (26.10.2009) (<http://www.globe-m.de/de/boulevard/cy-twombly-states-mind> [23.01.2013]).

<sup>84</sup> Vgl. [http://www.cytwombly.info/twombly\\_biography.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_biography.htm) (23.01.2013); <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/cy-twombly/explore-exhibition/cy-twombly-room-2> (23.01.2013); Gordon Burn: Writing on the Wall, The Guardian vom Samstag, 14. Juni 2008 (<http://www.guardian.co.uk/books/2008/jun/14/saturdayreviewsfeatres.guardianreview17> [23.01.2013]).

<sup>85</sup> Vgl. HB V, S. 179.

gemalt, von wo er das Amphitheater nicht sehen konnte. Twombly hätte die Commodus-Thematik dann bereits seit Ende der 50er Jahre ‚in sich getragen‘. Konkreter Auslöser war aber, wie wir aus dem Brief an Leo Castelli erfahren, die Porträtbüste des Commodus.

## INTERPRETATIONEN

Der gesamte Zyklus ist eine Abhandlung der Interaktion kreativer und destruktiver Kräfte, die am Beispiel des Kaisers Aurelius Commodus dargestellt [werden] und die Natur künstlerischer Produktivität insgesamt betreffen. Die einzelnen Bilder repräsentieren durch Variation und Konstellation von Farbtönen in konzentriertester Form die Analogie psychischer Veränderungen in bestimmten Verhaltensmustern [...]. Bild für Bild folgt der Zyklus in Fixpunkten den Handlungen des Commodus, dessen kreative Energie sich in der Identifikation mit Herkules, im Gladiatorentum, im göttlichen Abbild der eigenen Unsterblichkeit verliert, bis er schließlich dem blutigen Machtrausch des Cäsarenwahns [...] verfällt und selbst von einem Diener im Bad erdrosselt wird. [...] Durch ein einfaches, formal konzeptuelles Element, einer in allen Bildern waagrecht durch die graue Fläche gezogenen Bleistiftlinie, wird der Konsensus ‚normalen‘ psychischen Verhaltens symbolisiert, das wir als Gleichgewicht, als Balance empfinden. In der Konstellation und Auswahl der Farben untereinander und in ihrer Beziehung zu dieser Linie ist Bild für Bild die beginnende psychische Verirrung und zunehmende Entscheidungsunfähigkeit im hybriden Verhalten des Commodus, seiner entsetzlichen Blutbäder und dem eigenen gewaltsamen Tod erkennbar. Dem Weiß und Blau der noch reinen kreativen Energie [Commodus I], das in einer symbolisch die Vernunft repräsentierenden Gitterstruktur gemalt ist, folgt das sich trübend in den Glorienschein färbende Rot [IV, V] beginnender Irrtaten. Den Identifikationen eines schon göttlichen Bewußtseins entspricht das poetische Weiß und Blau und der sich selbst im Ebenbild des Herkules gewundene Lorbeerkranz [VI]. Ein tief amorphroter Farbenexzeß wird zum psychischen Ausdruck der sinnlosen Gewalt und Destruktion, der grauenhaften Bluttaten im Machtrausch der Anmaßungen des Wahn [VIII] und des eigenen gewaltsamen Todes in der goldenen Glorifizierung über einer Leerform der verherrlichten Verewigung nach dem Tode [IX]. ‚Discourses on Commodus‘ ist ein Zyklus, in dem Twombly eine meisterhafte Beherrschung für die

Farbe als Träger psychischer Form in einem konzeptuell bestimmten Thema findet [...].<sup>86</sup>

Diese Interpretation von Heiner Bastian entspricht dem chronologischen Ablauf der Herrschaftszeit des Commodus, wie wir ihn in den Quellen kennengelernt haben. Ein noch unbescholtener Herrschaftsantritt (wie bei Cassius Dio und Herodian geschildert), dann der beginnende schlechte Einfluss, die ersten Verschwörungen und das einsetzende tyrannische Verhalten des Commodus, seine Selbstvergottung, der Blutrausch vor seiner Ermordung: Er plant, da selbst seine engste Umgebung zurückhaltende Kritik an ihm äußert, diese auslöschen zu lassen; durch einen Zufall wird dies bekannt und die vom Tod Bedrohten kommen dem Tyrannen mit einer Verschwörung zuvor, er wird – als eine Vergiftung fehlschlägt – von einem Athleten erdrosselt.<sup>87</sup> Die von Bastian angenommene „verherrlichte Verewigung nach dem Tode“ für das neunte Bild des Zyklus stimmt zwar auf lange Sicht, denn Commodus wird wie viele, allerdings ‚gute‘ Kaiser vor ihm, in den Kreis der Staatsgötter erhoben, allerdings erst einige Jahre nach seinem Tod;<sup>88</sup> direkt nach seiner Ermordung verfällt Commodus zunächst der *damnatio memoriae*, der Auslöschung der

---

**86** HB B, 25 f. Vgl. HB II, 18 f. – Weniger überzeugt die Deutung der Farbe Weiß durch Cullinan 2009, 102, mit Verweis auf Katharina Schmidt: „The uncorrupted purity of white paint, which Twombly has characterized as being analogous to classical marble in his work [...].“ Der Ausspruch „White paint [...] is my marble.“ bezieht sich vielmehr auf den weißen Überzug seiner Skulpturen (so auch richtig bei Nicholas Cullinan: *The Art of Assemblage: Columns, Collage and Bricolage*. In: London 2008, 151). Der angegebene Beleg des Ausspruches in Basel 2000, 49, ist verwirrend: Im Fließtext verweist Schmidt auf „a conversation in 1999“, die Fußnote direkt im Anschluss an das Zitat belegt einen Ausstellungsbericht von Franz Meyer: *Die Spuren subjektiver Existenz. Ausstellung Cy Twombly im Kunsthaus Zürich*, *Neue Zürcher Zeitung* vom 7. März 1987, 65, in dem das Zitat aber nicht vorkommt. – Bastian 1978, 22, meint, wenn Twomblys Farben auf elementare und einfache Weise allgemeine psychische Aspekte der Zuordnung der Farben als sinnliche Wahrnehmung widerspiegeln, scheine dies von zahlreichen Beispielen der italienischen Renaissancemalerei und verschiedener Barockbilder mitbestimmt worden zu sein (vgl. HB II, S. 15–16; Huber 1973, o. S.).

**87** Hdn. I, 16, 2–17, 11; vgl. D. C. 72 [73], 22, 2–5 [Xiph.].

**88** Hist. Aug. Comm 17, 11.

Erinnerung an ihn.<sup>89</sup> Auch diese Widersprüchlichkeit könnte Twombly gereizt haben.

Der Zyklus wäre diesen Interpretationen zufolge als eine erzählte Geschichte aufzufassen. Eine Aussage Twomblys in einem Interview mit Nicholas Serota deutet in diese Richtung; allerdings stammt dieses Interview aus dem Jahr 2007 und bezieht sich auf Bilder der jüngeren Vergangenheit: „So you have been working largely in sets and cycles and groups recently? – Yes, I don’t know why I started that – it’s like you can’t get everything in one painting. I don’t know why I do that – maybe they’re pages in a book.“<sup>90</sup>

Unter dem Aspekt des Geschichte-Erzählens seiner Bilder spielt eine Bemerkung Twomblys eine wichtige Rolle: Die Arbeit am Commodus-Zyklus sei durch Alain Robbe-Grillet beeinflusst.<sup>91</sup> In keinem der Romane Robbe-Grilletts spielt Commodus eine Rolle, Inspiration Twomblys kann also nur der von Robbe-Grillet verfochtene *Nouveau Roman* an sich gewesen sein.<sup>92</sup> Der (äußerst bescheidene) Literaturwissenschaftler im Althistoriker hat Robbe-Grillet in seinen theoretischen Aufsätzen so verstanden, dass der *Nouveau Roman* vor allem kohärente Handlungen, logische Figurencharaktere, den individuellen Helden und lineare Zeitabläufe ablehnt, also alles, was den klassischen Roman ausmacht.<sup>93</sup>

---

**89** Hist. Aug. Comm 18–20.

**90** London 2008, 52. – Eine solche ‚Serialität‘ findet sich zum Beispiel auch kurz nach der Commodus-Serie bei Andy Warhols *Sixteen Jackies* (1964) (vgl. Cullinan 2009, 101), während seine früheren *Death in America*-Bilder zwar teils mehrere Photos in Serie darstellen, allerdings immer dasselbe Einzelphoto (z. B. *White Burning Car III* [1963]).

**91** Vgl. Delehanty 1976, 16; Leeman 2005, 156; Cullinan 2009, 102 mit Anm. 19.

**92** Weil der Sammelband mit theoretischen Überlegungen zum *Nouveau Roman* erst 1964 ins Englische übersetzt wurde, wird Twombly wahrscheinlich die oder einen der Romane („Un Régicide“ [1949]; „Les Gattes“ [1953]; „Le Voyeur“ [1955]; „La Jalousie“ [1957]; „Dans le labyrinthe“ [1959]) in Übersetzung gelesen haben. Seine Französischkenntnisse werden, da er auch andere französische Autoren in Übersetzung las (Hinweis von Thierry Greub), nicht überragend gewesen sein.

**93** Vgl. Alain Robbe-Grillet: *Argumente für einen neuen Roman. Essays*. München 1965 (franz. Original Paris 1963). Vgl. Kurt Wilhelm: *Der Nouveau Roman. Ein Experiment der französischen Gegenwartsliteratur*. Berlin 1969, 11–27; Brigitta Coenen-Mennemeier: *Nouveau Roman*. Stuttgart u. a. 1996, 9–16 sowie 26–54; Delehanty 1976, 16, meint in diesem Zusammen-

Das Individuum Commodus als Zentrum, als ‚Held‘ des Zyklus und auch eine klare chronologische Entwicklung wären mit der Idee des *Nouveau Roman* nicht wirklich vereinbar. Man müsste die Reihe eher so auffassen, dass – von literarischen und historischen Assoziationen entkleidete – Probleme wie psychische Entwicklung und Veränderung selbst zur Geschichte werden<sup>94</sup> oder eben die bereits vorgeschlagene Widersprüchlichkeit des ‚Anti-Helden‘ Commodus betonen. Gegenüber Delehanty deutete Twombly den Kaiser als überempfindliche Person, die sich aufgrund der vorgegebenen Umstände (als Kaiser) nicht künstlerisch ausdrücken konnte,<sup>95</sup> was dann zu einem insgesamt zerstörerischen Leben geführt habe – für sich selbst und für andere.<sup>96</sup> Besonders interessant ist hier die Deutung von Commodus als Künstler. Damit nimmt Twombly im Grunde eine Deutung der Herrschaft Neros vorweg, die aber auch auf Commodus übertragen werden könnte: Nero habe sich in erster Linie als Künstler, u. a. als Schauspieler, gesehen, erst nachrangig und sogar ungerne als Kaiser.<sup>97</sup> Eine solche Ablehnung bzw. Vernachlässigung seiner ‚Rolle‘ als Kaiser musste zwangsläufig zu Konflikten und Irritationen führen, die mit zu seinem schlechten Bild in der Überlieferung beigetragen haben dürften. Übertragen auf Commodus würde dieses Deutungsmuster bedeuten, dass sich Commodus in erster Linie als Gladiator und nicht als Kaiser gesehen habe.<sup>98</sup> Die Verbindung von Gladiatorenauftritt und Künstlerbegriff könnte möglicherweise von Gibbon herrühren: „[...] and some degree of applause was deservedly bestowed on the uncommon skill of the Imperial performer.“<sup>99</sup>

---

hang, dass Twombly „[...] not only explored the variations of psyche und color’s psyche, but painting as an abstraction of time.“

**94** Vgl. Berlin 1994, 40.

**95** Ganz ähnlich äußerte sich tatsächlich später eine Althistorikerin: Commodus hätte in den Grenzen seiner Begabung ein bescheidenes, nützliches Leben – etwa als Handwerker – führen können (Maria Gherardini: Studien zur Regierungszeit des Kaisers Commodus. Wien 1974, 346).

**96** Vgl. Delehanty 1976, 16; Huber 1973, o. S.

**97** Vgl. Mischa Meier: „*Qualis artifex pereo*“. Neros letzte Reise. In: HZ 286 (2008), 561–603.

**98** Die Auftritte als Gladiator können aber auch Bestandteil seiner Angleichung an Hercules gewesen sein, der ihm wiederum als Vorbild für den ‚guten Herrscher‘, der die Menschheit von Übeln befreit, gedient haben könnte, vgl. knapp Priwitzer 2009, op. cit., 151–153; Meyer-Zwiffelhofer 2006, op. cit., 189–215.

**99** Gibbon 1995, op. cit., 118 (Kursivierung nicht im Original).

Was möglicherweise ebenfalls gegen eine chronologische Ordnung der Bilder sprechen könnte, sind die durchgestrichenen Kommentare am linken Rand der Bilder. Thierry Greub liest auf den Bildern II und III „*the death of C*“.<sup>100</sup> Auf Teil IV kann man wohl „*The god*“ erkennen,<sup>101</sup> was – wenn es sich auf die später erfolgte Vergöttlichung unter Septimius Severus bezieht – rein chronologisch erst nach der Ermordung passen würde oder etwas mit seiner Identifikation mit Hercules zu tun haben könnte. Da der Tod des Commodus auf mindestens zwei oder sogar fünf der neun Bilder in den durchgestrichenen Schreibungen vorkommt, könnte möglicherweise lediglich das Ende der Lebenszeit thematisiert sein; der Auftritt des Commodus als Gladiator in der Arena, den die antiken Autoren in Zusammenhang mit der Identifikation mit Hercules („*the god*“?) bringen, findet nicht lange vor seiner Ermordung statt. Die Annahme, nur die Endphase der Herrschaft und vor allem die Ermordung des Commodus sei zentrales Thema der Serie, passt jedoch streng genommen zumindest mit der Interpretation des im Fortschreiten der Serie immer stärker auftretenden Rot als Blut nicht zusammen, da die Ermordung des Commodus nicht blutig war.<sup>102</sup>

Auf Teil VI liest Thierry Greub für mich nachvollziehbar „*the poet*“,<sup>103</sup> zu dieser Lesung würde passen, dass auf Teil VI ganz oben drei Farbtupfen umrundet und mit den Namen dreier Musen bezeichnet sind: „*Melete*“, „*Mneme*“ (Mnemosyne) und „*Aoide*“.<sup>104</sup> Hier soll wohl auf eine bereits angesprochene mögliche dichterisch-künstlerische Laufbahn des Commodus abgezielt werden, für die es zwar abgesehen von seinen Auftritten als Gladiator keine Belege in den literarischen Hauptquellen gibt,<sup>105</sup> dafür aber bei einem eher unbekanntem weiteren antiken Autor. Blossius Aemilius Dracontius<sup>106</sup>, der im späten 5. Jahrhundert n. Chr. als

---

**100** Ebenso Cullinan 2009, 107 Anm. 26, der ohne detaillierte Zuweisung in den Bildern I, II, III, IV und VII „*The death of C*–“, „*Death of C*–“ und „*Death*“ entziffert.

**101** Ebd.

**102** Siehe oben Anm. 87.

**103** Hier liest Cullinan 2009, 107 Anm. 26, „*The god ...*“ und bezieht es auf eine Identifikation mit Hercules.

**104** Leeman 2005, 159.

**105** Dagegen sind die Auftritte Neros literarisch ausführlich belegt, vgl. Meier 2008, op. cit.

**106** Ein Forschungsüberblick bei Luigi Castagna (Hrsg.): *Studi Dracontiani* (1912–1996). Neapel 1997.



erfolgreicher Anwalt<sup>107</sup> und als durch öffentliche Rezitationen ausgewiesener Dichter in Karthago lebte,<sup>108</sup> führt Commodus in seiner *Satisfactio*, einem poetischen Gnadengesuch, als Beispiel für einen milden Kaiser an und bezeichnet ihn in diesem Zusammenhang als mittelmäßigen Dichter.<sup>109</sup> Eine englische Übersetzung aus dem Jahr 1936<sup>110</sup> hätte Twombly durchaus zugänglich sein können.

Abgesehen von der Tragfähigkeit einer solchen Interpretation, für die man die Kenntnis des Werkes von Dracontius voraussetzen muss, stehen wir vor der grundsätzlichen Frage, was die Durchstreichungen zu bedeuten haben: Handelt es sich tatsächlich um Bezüge zu den einzelnen Bildern, die wir bei der Interpretation berücksichtigen dürfen? Oder handelt es sich um ursprüngliche Titel oder Ideen, die sich dann während der Arbeit als unpassend erwiesen, weil sich das Bild in eine andere Richtung entwickelt hatte? Cullinan bietet folgende Deutung: „The first seven of the paintings contain erasure, cancellation, and defacement of words, revealing either Twombly’s hesitation or that of their subject, who was infamously indecisive.“<sup>111</sup>

Bezüglich der Frage, ob wir in den neun Bildern einen irgendwie gearteten historischen Ablauf vor uns haben, müssen wir auch den Titel des Zyklus genauer betrachten. In vielen Publikationen findet sich als Titel für die Bilderserie *Discourse on Commodus*, teilweise ergänzt durch den Zusatz *A Painting in nine parts*.<sup>112</sup> Vor zwei Jahren wurde allerdings bei Christie’s ein Blatt mit Cy Twomblys Handschrift versteigert, das die Formulierung *Nine discourses on Commodus* präsentiert;<sup>113</sup> auch Cullinan kann den Titel *Nine discourses* schon für die Erstaussstellung in New York

**107** Drac. laud. dei 3, 653–661. Vgl. Willy Schetter: Dracontius togatus. In: *Hermes* 117 (1989), 342–350.

**108** Drac. Romul. 5 subscriptio.

**109** Drac. Satisf. 187–190: *Alter ait princeps modico sermone poeta / Commodus Augustus, vir pietate bonus: / ,nobile praeceptum, rectores, discite, post me: / sit bonus in vita, qui volet esse deus‘.*

**110** Dracontii Satisfactio. With introduction, text, translation & commentary by Sister [St.] Margaret [O’Donnell]. Philadelphia 1936.

**111** Cullinan 2009, 102.

**112** Ein völliges Missverständnis liegt vor bei Bernard Myers: Marks. Cy Twombly. In: *Artforum* 20, 8 (1982), 52 f., der *Discourses of Commodus* als Titel annimmt und daher fragt: „To whom is Commodus talking? Obviously to his dead father, the splendid Marcus Aurelius.“ U. a. auf Myers nimmt auch Langenberg 1998, 105 f., Bezug.

**113** <http://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/cy-twombly-nine-discourses-on-commodus-by-5294867-details.aspx> (23.01.2013).

belegen.<sup>114</sup> Abgesehen von der Frage, ob es sich um einen Diskurs oder mehrere handelte: Verband Twombly eine spezielle Vorstellung mit diesem Begriff, möglicherweise in der Art, dass *discourse* nicht gleichzusetzen sei mit *story* beziehungsweise *history*? Bei *discourse* kann man sich zum Beispiel einen Sprecher und einen Angesprochenen vorstellen,<sup>115</sup> während bei der *story* der Betrachter in die Geschichte eintaucht (z. B. bei *The Age of Alexander* [1959]<sup>116</sup>). Gregor Stemmrich hat sich gegen eine solche strikte Trennung bei Twombly ausgesprochen, seiner Meinung nach deckt er vielmehr beide Bereiche gleichzeitig ab.<sup>117</sup> Der Begriff *discourse* lässt natürlich auch an Michel Foucault denken,<sup>118</sup> dessen frühe Werke „*Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge Classique*“ [„Wahnsinn und Gesellschaft“] (1961) und „*Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*“ [„Die Geburt der Klinik“] (1963) bereits den Diskurs-Begriff verwenden und zudem mit dem Wahnsinn eine verlockende Verbindung zu Commodus präsentieren. Allerdings hätte Twombly auch diese Werke im französischen Original lesen müssen,<sup>119</sup> da die englischen Übersetzungen erst nach der Commodus-Serie erschienen.<sup>120</sup>

Als weitere mögliche Inspirationsquelle für die Commodus-Serie muss noch kurz auf die Portraits von Francis Bacon (1909–1992) verwiesen werden.<sup>121</sup> Twombly hielt Bacon für den letzten großen europäischen Maler<sup>122</sup> und bestätigte gegenüber Cullinan, dass Bacons Werke seine Arbeit am Commodus-Zyklus beeinflusst hätten.<sup>123</sup> Da Bacon den dargestellten Menschen geradezu bis auf die Knochen enthäutet, um

**114** Vgl. Cullinan 2009, 107, Anm. 34.

**115** Vgl. Christian Metz: *Story/Discourse (A Note on Two Kinds of Voyeurism)*. In: ders.: *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*. London 1982, 91–98 (Original: *Histoire/Discours. Note sur deux voyeurismes*. In: Julia Kristeva u. a. [Hrsg.]: *Langue, Discours, Société. Pour Émile Benveniste*. Paris 1975, 301–306), 91. Vgl. das oben (Anm. 112) erwähnte Missverständnis von Myers.

**116** HB I 133.

**117** Vgl. Stemmrich 2009, 73.

**118** Vgl. Cullinan 2009, 102 mit Anm. 30.

**119** Vgl. die Überlegungen zu Robbe-Grillet.

**120** *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. New York 1965; *The Birth of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception*. London 1973.

**121** Vgl. Stemmrich 2009, 82.

**122** Vgl. New York 1994, 37 mit Anm. 153.

**123** Vgl. Cullinan 2009, 102 mit Anm. 21.

dabei durch die vitalen Kräfte der Farbe dessen Ausstrahlung, dessen Geheimnis, dessen Seele näher zu kommen,<sup>124</sup> würde dies wiederum für die psychische Entwicklung des Commodus sprechen.

Zum Schluss noch eine grundsätzliche Frage: Dürfen wir in den Bilder überhaupt Commodus suchen? Dagegen spricht sich Ursula Panhans-Bühler aus, die in dem Zyklus weder den Lebenswandel noch die Ermordung des Commodus erkennen kann.<sup>125</sup> Der Bezug auf Commodus im Titel verhindere vielmehr den klaren Blick auf das Werk: Die Farbkreise sieht sie als Reminiszenz der Doppelkugel und ‚Achten‘, die Twombly in früheren Werken als Zeichen für die weiblichen Körperzonen des „Leidenschaftsaustrags“ entwickelt habe und die jetzt Affektregungen evozierten. So kommt Panhans-Bühler zu dem Schluss: „Der Titel lässt das Pendel schwingen zwischen Leidenschaftsbeschreibung und Leidenschaftsidentifizierung, mit dem Künstler mitten dazwischen, dem die Serie ermöglicht, das Feld gestischer Untersuchungen emotional zu radikalieren, was das Anknüpfen an Formzeichen früherer Bilder bestätigen könnte.“<sup>126</sup>

## ZUSAMMENFASSUNG

Commodus war der Ausgangspunkt für Twombly. Aber warum gerade Commodus? Wenn es Twombly grundsätzlich um die Verarbeitung kreativer und destruktiver Kräfte eines Tyrannen gegangen wäre, hätte er mit Caligula, Nero oder Domitian zahlreiche andere und auch bekanntere Beispiele gefunden.<sup>127</sup> Für Twombly spielte laut seiner eigenen Aussage

---

**124** Vgl. Christoph Heinrich: Francis Bacon. Die Portraits. In: ders. (Hrsg.): Francis Bacon. Die Portraits. Ostfildern-Ruit 2005, 29 f.; Invar-Torre Hollaus: Zwischen Inszenierung und Intimität. Kompositionsstrategien in Francis Bacons Selbstbildnissen und Portraits. In: Christoph Heinrich (Hrsg.): Francis Bacon. Die Portraits. Ostfildern-Ruit 2005, 110. Allerdings erkennt Heinrich, ebd., 56, für die späten 50er Jahre eher eine Zurückdrängung der Offenlegung, eine Verpuppung der Gesichter „durch eine mutierende, sich verflüssigende Masse, als würden alle charakterisierenden Züge nach innen zurückgetrieben“.

**125** Ursula Panhans-Bühler: Cy Twombly – Zeichen und Zeiten. In: Toni Bernhart / Gert Gröning (Hrsg.): Hand – Schrift – Bild. Berlin 2005, 150 f. **126** Ebd., 152.

**127** Man würde entsprechend auch einen berühmteren ägyptischen Pharaon erwarten als Sesostris, den Twombly u.a in *Coronation of Sesostris* (2000) zitiert, vergleiche den Beitrag von Dietrich Wildung in diesem Band.

eine Porträtbüste des Commodus die auslösende Rolle, die er offensichtlich nicht lange vorher erworben hatte. Die Photoreihe des Jahres 1966 in der *Vogue* belegt, dass Twombly – seit seiner ersten Europareise 1952/53 ein Sammler antiker Gegenstände – zahlreiche Porträtbüsten von Personen des 2. Jahrhunderts n. Chr. besaß. Möglicherweise über die gezielte Sammlung von Porträtbüsten der antoninischen Familie ist er auch auf Commodus gestoßen. Die Informationen über Commodus wird Twombly sich entweder direkt über die antiken Quellen (Herodian und/oder die *Historia Augusta*) oder möglicherweise über Edward Gibbon erarbeitet haben. Eine chronologische Abfolge von Ereignissen aus dem Leben des Commodus haben wir in den neun Gemälden aber wohl nicht vorliegen, sondern viel eher die widersprüchlichen psychischen Zustände einer innerlich zerrissenen Person, so wie Nicola Del Roscio es 2012 beschreibt: „the cycle [...] refers to the complex psychological stages in the life and death of the emperor Commodus.“<sup>128</sup>

---

## ABBILDUNGSNACHWEIS

### TAFEL

Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom.  
7 Wien 2009, S. 82, Abb. 60.

---

**128** NDR Z II, S. 268 (unter ‚1964‘). Kirk Varnedoe erkennt in der Serie ebenfalls einen psychotischen römischen Kaiser, dessen Herrschaft von grausamen Exzessen geprägt war und in den Seite an Seite platzierten Klumpen dick verwischerter, häufig gestreifter oder tropfender Farbe eine Vielfalt von Stimmungen, von wolkenartiger Leichtigkeit bis hin zu blutiger Gewalttätigkeit (New York 1994, 37).

### III. DIE NEUZEIT ALS BEZUGSRAHMEN

---

*I like poets because I can find a condensed phrase ...  
My greatest one to use was Rilke, because of his narrative,  
he's talking about the essence of something. I always look  
for the phrase.*

Cy Twombly, 2007

---

ARTUR ROSENAUER

## SCHICKSAL ODER STRATEGIE?

### Zur Frage des Spätstils bei Twombly und Tizian

I

Twombly ist ein Künstler, der zu Gegenüberstellungen verlockt. *Twombly and Poussin*<sup>1</sup>, *Turner – Monet – Twombly*<sup>2</sup> sind Titel von Ausstellungen, die in den letzten Jahren in London und Stuttgart stattgefunden haben. Während eine innere Verwandtschaft Twomblys mit Turner und Monet spontan einsichtig ist, liegt der Anlass für eine Gegenüberstellung mit Poussin offenbar in der Thematik, besonders in der Faszination durch die Antike, welche beide Künstler auszeichnet, und gewiss nicht in den formalen Qualitäten.

Gegenüberstellungen von Künstlern, die zeitlich weit voneinander entfernt sind, kommen in der Kunstgeschichte immer wieder vor. Auch wenn sie gelegentlich wie ‚an den Haaren herbeigezogen‘ wirken – sie können andererseits durchaus augenöffnend und erhellend sein. So gibt eine Bemerkung Bernard Berensons über Piero della Francesca Anlass zu fruchtbarem Nachdenken: „Diese Unpersönlichkeit [Pieros] ist ja gerade die Eigenschaft, mit der er uns in Bann schlägt und auf der sein entscheidender Wert beruht – und nur zwei Künstler haben an ihr noch teil: der eine ist namenlos und meißelte die Giebfelder des Parthenon, der andere ist Velázquez, in dessen Malerei sich niemals irgendeine

---

<sup>1</sup> Im Sommer/Herbst 2011 in der Dulwich Picture Gallery in London (Dulwich 2011).

<sup>2</sup> Im Frühling 2012 in der Staatsgalerie Stuttgart (Stuttgart 2011).

Empfindung verrät.“<sup>3</sup> Vielleicht noch treffender verweist Kenneth Clark auf innere Verwandtschaften Pieros mit dem Meister der Metopen von Olympia.<sup>4</sup> Auch ein Blick von Vermeer auf Mondrian und *vice versa* mag für das Verständnis jedes der beiden Künstler erhellend sein.<sup>5</sup>

Solche Gegenüberstellungen können oft die Qualitäten eines ganzen Künstlerœuvres oder eines einzelnen Werkes deutlicher machen als konventionelle Vergleiche, deren Ziel es üblicherweise ist, auf genetische Zusammenhänge hinzuweisen. Da Twombly sich meiner Kenntnis nach in seinen Äußerungen nie auf Tizian bezogen hat, kann es auch in unserem Fall nur um die Frage prinzipieller Verwandtschaften gehen.<sup>6</sup>

Wie steht es mit Twombly und Tizian? Bevor wir uns auf die Frage des Spätwerkes konzentrieren, noch ein Blick auf das Gesamtchaffen beider Künstler. Was das Interesse an der Antike anlangt, lässt sich Twombly, so wie mit Poussin, auch mit Tizian vergleichen. Antike Thematik spielt bei Tizian von der Frühzeit angefangen – man denke an die Mythologien für den Camerino d’Alabastro in Ferrara – bis zu seinen für Philipp II. geschaffenen *Poesie* eine wesentliche Rolle. Für Tizian als Cinquecentokünstler ist es so gut wie selbstverständlich, dass er sich mit antiken Themen auseinandersetzt. Auch wenn man die Kunst des 20. Jahrhunderts nicht primär mit antiker Thematik in Zusammenhang bringt, wäre es falsch, die Faszination, welche die Antike auf die Moderne ausgeübt hat, zu unterschätzen – man denke nur als einen von vielen an Picasso! Die mittelmeerische Kunst und ihre Thematik muss Twombly von Anfang

---

**3** Bernard Berenson: Die italienische Malerei der Renaissance. Zürich 1952, 115.

**4** Kenneth Clark: Piero della Francesca, Köln 1970, 48. – In diesem Zusammenhang erinnere ich mich an ein Gespräch mit Ulrich Middeldorf anlässlich des Ghiberti-Symposiums 1978 in Florenz. Er äußerte damals seine Unzufriedenheit über die Ghiberti-Literatur, von der er fand, dass sie den Kern der Kunst Ghibertis vernachlässigt hätte. Was die Eleganz, den Takt und die Feinfühligkeit seiner Kunst anlangt, müsse man ihn mit Künstlern wie Giorgione oder Watteau vergleichen.

**5** Thierry Greub: Vermeer oder die Inszenierung der Imagination. Petersberg 2004, 114. – Vgl. zum Thema des Rückblicks von moderner Kunst auf ältere Kunst als ‚preposterous history‘ Mieke Bal: Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History. Chicago 1999.

**6** Die Bestätigung für diese Behauptung verdanke ich Thierry Greub. – Twombly hat jedoch Velázquez – den anderen großen Koloristen – als „seinen Lieblingsmaler“ bezeichnet, vgl. Hochdörfer 2001, 98, Anm. 110.

an in ihren Bann geschlagen haben. Twombly evoziert in seiner Kunst antike (und nicht nur antike) Themen. Darin liegt die Möglichkeit eines neuen (vielleicht auch erweiterten) Zuganges zur antiken Welt. Varnedoe spricht von der Bemühung, die klassische Welt aus den Beschränkungen des Akademischen zu retten.<sup>7</sup> Im Fall von Tizian entspricht die Befassung mit antiker Thematik zu einem guten Teil gewiss den Wünschen der Auftraggeber – allerdings nicht ausschließlich! Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass Tizian bei der Auswahl der Sujets selbst auch die Hand mit im Spiel gehabt hat, und dass er die Themen der *Poesie* seinem königlichen Auftraggeber suggeriert hat. Natürlich begnügt sich Tizian nicht so wie Twombly mit Andeutungen. Für ihn ist das dargestellte Sujet stets das Primäre. Aber im Lauf seiner Entwicklung macht sich die Materialität der Oberfläche immer stärker bemerkbar. Bei Twombly dagegen ist die spürbar (greifbar) auf die Leinwand aufgetragene Farbe von Anfang an konstituierend (Abb. 1). 1994 hat Werner Spies zu Twombly notiert: „Die



1 Cy Twombly: *Untitled*, 1957, Wandfarbe auf Ölbasis, Farbstift, Wachskreide, Bleistift auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 70 × 100 cm, Museum für Gegenwartskunst, Siegen, Sammlung Lambrecht-Schadeberg

---

7 Kirk Varnedoe in: Berlin 1994, 56.



schrundigen, akulturellen Grafitti des Franzosen [gemeint ist Dubuffet], der in den Nachkriegsjahren von den Amerikanern als einziges europäisches Vorbild akzeptiert wurde, stecken hinter den ersten Bildern. Das Genre, auf das sich der Künstler beruft, wird auch wichtig für die Inhalte. Und Grafitti, das verweist seit Menschengedenken auf Exhibitionismus. Mit ungehobelten Pinselzügen und heftigen Kratzspuren, mit Abdrücken, die mehr an physiologische Verrichtungen und an ausgetrocknete Sekrete als an Malerei denken lassen, radikalisiert er den kunstvollen Slang Dubuffets. [...] In fast allen Texten, die sich mit dem Werk abgeben, ist von Palimpsesten die Rede. Halb ausradierte, halb verdeckt vorgetragene Botschaften und Hinweise tauchen in den Bildern auf.<sup>8</sup>

Im Blick auf Tizians Spätwerk drängt sich die Erinnerung an die Originale von *Diana und Aktäon* (vgl. S. 17, Abb. 2) und *Diana und Kallisto* (Abb. 2a–b) in Edinburgh auf. Diese Bilder sind viel weniger gut erhalten, als die Reproduktionen vermuten lassen. Das kann so weit gehen, dass an einigen Stellen die Leinwand durchscheint. „Bare canvas is now visible in some areas of the cliff behind Diana, the left side of Diana’s body, and parts of the two nymphs at her feet; also Callisto’s abdomen, the basis of the statue, the hair of the attendant holding a spear and the dog at the bottom right of the picture.“<sup>9</sup> Überraschenderweise beeinträchtigen diese Verluste den Eindruck der Bilder weniger, als man erwarten würde. Man stelle sich vor, wie ein Bronzino aussehen würde, von dem ein Katalog ähnliche Verluste vermerken müsste. Bei Tizian ist die Farbe nicht einfach nur Oberfläche, die den Malgrund, also die Leinwand, zudeckt und deren Fehlen Löcher in den Zusammenhang reißen würde, sondern Farbe und Leinwand sind in unauflöslicher Weise miteinander verbunden. „Seine Farbe ist struktiv, wie die Natur. Sie ist nicht auf den Malgrund aufgetragen, sondern mit ihm verwachsen; sie bedeckt nicht, wie bei den schnell malenden Meistern der späteren Zeit eine Oberfläche, sie dringt aus der Tiefe uns entgegen.“<sup>10</sup>

---

**8** Werner Spies: Das Geschlecht der Engel: Cy Twombly. In: Kunstgeschichten – Von Bildern und Künstlern im 20. Jahrhundert, Bd. 2. Köln 1998, 248.

**9** Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland, hrsg. von Hugh Brigstocke. Edinburgh <sup>2</sup>1993 (1978), 183.

**10** Theodor Hetzer: Tizian. Geschichte seiner Farbe. Frankfurt a. M. <sup>3</sup>1969 (1935), 70.



**2a** Tizian: *Diana und Kallisto*, 1556–1559, Öl auf Leinwand, 188 × 206 cm, National Gallery of Scotland (Leihgabe des Duke of Sutherland), Edinburgh

**2b** Tizian: *Diana und Kallisto* (Ausschnitt), National Gallery of Scotland, Edinburgh

## II

Aber kommen wir zur Frage des ‚Altersstils‘. Bei beiden Künstlern erlauben es die biographischen Daten tatsächlich von Altersstil zu sprechen. Twombly ist 2011 mit 83 Jahren gestorben und Tizian dürfte (entgegen vieler, nicht zuletzt seiner eigenen Falschmeldungen) nur etwa drei Jahre älter geworden sein.<sup>11</sup> Altersstil ist ein faszinierendes, aber auch gefährliches Terrain, das zu Erkenntnissen verlockt, die zwischen brauchbaren Einsichten und ‚ehrfürchtigem Geraune‘ schwanken.<sup>12</sup> Wir wollen vom Spätwerk Tizians ausgehen und es als ‚Richtmaß‘ für die Behandlung des Spätwerks von Twombly nehmen.<sup>13</sup>

Von Tizian darf man, wie vielleicht nur noch von Rembrandt, behaupten, dass er der Spätstilkünstler schlechthin ist. In den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens ist er zu einer Malerei gelangt, die sich, obwohl organisch aus dem früheren Schaffen herausgewachsen, dennoch deutlich von diesem als Spätstil absetzt.<sup>14</sup> Werke wie *Nymphe und Schäfer* in Wien,<sup>15</sup> die Münchener *Dornenkrönung*,<sup>16</sup> der *Sebastian*

---

**11** Zur Frage des Alters liegen unzählige Veröffentlichungen vor. Die Problematik noch immer am besten bei Erwin Panofsky: *Problems in Titian. Mostly Iconographic. The Wrightman Lectures delivered under the Auspices of the New York University Institute of Fine Arts.* London 1969, 176–179.

**12** Vgl. zum Thema jüngst den Ausstellungskatalog: *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger*, hrsg. von Esther Schlicht / Max Hollein (Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. 2013). München 2013.

**13** Anlass für mein Interesse am Thema ‚Spätstil‘ war eine Einladung der Albertina, mich mit einem Aufsatz an einem Katalog zu einer Ausstellung über das Spätwerk Kokoschkas zu beteiligen, vgl. vom Verf.: *Gedanken zum Altersstil.* In: Oskar Kokoschka. *Exil und neue Heimat, 1934–1980*, hrsg. von Antonia Hoerschelmann (Ausst.-Kat. Albertina Wien 2008). Wien 2008, 13–19.

**14** Hans Ost: *Tizian-Studien.* Köln/Weimar/Wien 1992, 5–29.

**15** Harald E. Wethey: *The paintings of Titian, vol. III: The Mythological and Historical Paintings.* London 1975, 166; Tiziano, hrsg. von Miguel Falomir (Ausst.-Kat. Prado Madrid 2003). Madrid 2003, 70; *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden (Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 2007/2008). Wien 2007, 270–271.

**16** Harald E. Wethey: *The Paintings of Titian, vol. I: The Religious Paintings.* London 1969, 37, 39 und 83.

der Eremitage,<sup>17</sup> die *Pietà* der Accademia<sup>18</sup> sind, auch wenn wir über keine gesicherten Daten verfügen, die wichtigsten Beispiele für das, was gemeinhin als Spätstil Tizians angesehen wird. In diesen Werken, die sich durch eine für ihre Zeit ungewöhnliche Offenheit der Malweise auszeichnen, entfernt sich Tizian dezidiert von der buntfarbigen Malerei seiner Frühzeit. Er neigt zu einer gebrochenen, gelegentlich fast monochrom wirkenden Farbigkeit sowie zu einem offenen Pinselstrich und einer Vernachlässigung der Form. Hetzers Bemerkungen über Tizians Madrider *Danae* (Abb. 3), ein Werk, welches den Beginn seines Altersstils in den 1550er Jahren markiert, sind aufschlussreich: „Im Sinne des Renaissanceideals eines an sich schönen, plastisch und linear durchgeformten Körpers ist der Körper der Madrider *Danae* eher häßlich, sind Zeichnung und Modellierung nachlässig. Aber diese Verhäßlichung tritt ja wohl jedesmal ein, wenn ein großer Künstler in seiner Spätzeit dem subjektiven Gesetz seines Genies mehr folgt als den objektiven und anerkannten Normen der Zeit, in der er lebt und groß geworden ist.“<sup>19</sup>



**3** Tizian: *Danae*, 1553–1554, Öl auf Leinwand, 129 × 180 cm, Museo del Prado, Madrid

<sup>17</sup> Ebd., 155–156, 194; Wien 2007, op. cit., 350–53.

<sup>18</sup> Wethey 1969, op. cit., 122–123; Wien 2007, op. cit., 354–347.

<sup>19</sup> Hetzer 1969, op. cit., 152. – Literatur zur *Danae*: Wethey 1975, op. cit., 56–60 und 133–135; Madrid 2003, op. cit., 236; Wien 2007, op. cit., 232–234.

In dem letzten Satz klingt so etwas wie eine Theorie des Spätstils an. Bei all den ‚Alterswerk-Künstlern‘ dürfen wir eine innere Unabhängigkeit, ein verstärktes Selbstvertrauen, einen Glauben an sich selbst voraussetzen. Eine innere Freiheit und der Mut der Erfahrung erlauben es, einen Weg zu gehen, den man im Gegensatz zum Urteil der Zeitgenossen für richtig befunden hat. Das ‚Werde, der du bist‘ ist entscheidender als aktuelle Trends. Mangelndes, ebenso wie übertriebenes Selbstvertrauen mag bei kleineren Begabungen zu Enge und Routine führen. Ist aber das Potenzial groß und der Horizont weit, so kann der Künstler Wege beschreiten, auf denen ihm zu folgen den meisten seiner Zeitgenossen nicht mehr gegeben ist. Derartige Überlegungen machen deutlich, dass Altersstil im schärfsten Gegensatz zu jedweddem Epigontum steht. Altersstil hat nichts mit der Absicht zu tun, ewig aktuell zu bleiben und auf Züge aufzuspringen, die sich in Richtung der modernsten Trends bewegen. Eine gewisse Ungeduld mit den Regeln des Handwerks, eine Freiheit der Ausführung, für die lange Jahre der Praxis und intime Vertrautheit mit dem Medium der Malerei die Voraussetzung bilden – Qualitäten, die von den Zeitgenossen gelegentlich missverstanden werden können – zeichnen diese Werke aus.

Der Künstler verfügt über Erfahrungen, die ihn erkennen lassen, worauf er verzichten kann – und genau das sind die Voraussetzungen für eine Souveränität, die hin und wieder als Willkür missverstanden wird. Der Rückblick auf eigene Erfahrungen schließt ein Fortschreiten, eine Offenheit für neue Erfahrungen nicht aus. Diese innere Freiheit mag mit ein Grund dafür sein, dass die Chronologie von Tizians Alterswerk durchaus kontroversiell ist. Auch bei Twombly gibt es einen Altersstil. Es fällt nicht schwer, Werke wie die *Quattro Stagioni* (vgl. S. 270, Abb. 2 und S. 304, Abb. 5) oder die *Lepanto*-Serie (Abb. 4) von früheren Werken zu unterscheiden und die stilistischen Veränderungen zu erkennen. Bevorzugung von Farbflächen an Stelle von Linien; üppige, oft mit der Hand aufgetragene Farben wie Hellgelb, Rot, Blau – vor allem aber Rot. Aber wie dürfen wir im Falle Twomblys diese Unterschiede erklären? Dürfen wir sagen: Twomblys Stil hat sich in eine bestimmte Richtung entwickelt? Pointierter gesprochen: ist etwas mit seiner Malerei geschehen, worauf er letztlich keinen Einfluss hat? Auch wenn man davon ausgehen darf, dass Künstler sich selbst beobachten und über ihren Stil reflektieren, so bin ich ebenso überzeugt, dass auch im Schaffen des intellektuellsten und kalkulierendsten Künstlers Unbewusstes steckt.<sup>20</sup> Damit ist angedeutet,

---

<sup>20</sup> Es gibt eine wenig bekannte Quelle, die davon berichtet, dass Tizian über



4 Lepanto-Saal im Museum Brandhorst, München (Cy Twombly: *Lepanto*, 2001, Acryl, Wachskreide, Graphit auf Leinwand, versch. Dimensionen)

die Eigenheiten seiner Kunst nachgedacht und diese kalkuliert eingesetzt hat. 1603 berichtet Antonio Perez, Tizian hätte Francisco de Vargas, dem Botschafter Karls V. bei der *Serenissima*, auf die Frage, warum er sich eines derartig breiten Pinselstriches bediene, geantwortet, dass er nicht sicher sei, je die Feinheit des Pinsels eines Michelangelo, Raphael, Correggio oder Parmigianino zu erreichen, und da er nicht deren Imitator sein wolle, würde er seinen eigenen Weg gehen. Da ich in der Literatur nicht den originalen Wortlaut finden konnte, bringe ich im Folgenden den Text der spanischen Originalausgabe. Antonio Perez: *Segvndas Cartas*. Paris 1603, 120v–121r: „Tal me paresçe lo que oy vn dia en Venecia à Tiçiano mismo, aquel gran Pintor. Preguntauale vn dia el Embaxador Françisco de Vargas (Embaxador en aquella Republica de Carlo Quinto, Varon de los muy çelebres, y estimados de (121) los de mi naçion, y siglo) porque auia dado en aquella manera de pintar tan sabida suya de golpes de pinçel grosseros, casi como borrones al descuydo (que borrones es quanto pinta el Poder humano caydos del appetito la mas vezes) y no con la dulzura del pinzel de los raros de su tiempo: Respondio el Tiçiano ‚Señor, yo desconfiè de llegar à la delicadeza, y primor del pinzel de Michael Angelo, Vrbina, Corregio, y Parmesano, y a quando bien llegasse, seria estimado tras ellos, ò tenido por imitador dellos, y la Ambición natural, no menos à mi Art, que à las otras, me hizo echar por camino nueuo, que me hiziesse çelebre en algo, como los otros lo fueron por el que siguieron.‘ No es mala la razon à mi juyzio.“

dass sich im Schaffen eines Künstlers, natürlich auch in seinem Spätwerk, Schicksal und Kalkül nicht zwangsläufig ausschließen. Im Fall Twomblys wissen wir etwas mehr.

Armin Hochdörfer hat vor kurzem einen Aufsatz *Cy Twombly. How to hold the tension* veröffentlicht, in dem er von einer Begegnung mit Twombly aus der Zeit um 1995/96 erzählt: „... völlig unbedacht äußerte ich in einer Nebenbemerkung meine Zweifel an den späten Werken Rauschenbergs, woraufhin mich Twombly plötzlich in scharfem Ton zurechtwies: ‚Do you have any idea how difficult it is to hold the tension over several decades?‘ Er stand auf und lief im Restaurant hin und her (was er immer machte, wenn er verärgert war), schaute aus dem Fenster aufs offene Meer und kehrte schließlich an den Tisch zurück. Unmißverständlich war die Diskussion damit beendet.“<sup>21</sup> Damit wird deutlich, dass Twombly sich sehr wohl den Kopf darüber zerbrochen hat, wie es, damals bereits nach einer langen Karriere, mit seiner Malerei weitergehen würde. Die Frage drängt sich auf: wie weit gilt dies auch für andere Künstler? Twombly erzählte Hochdörfer, „dass er in diesem Bild [gemeint ist das Herbstbild aus den New Yorker *Quattro Stagioni* von 1993/94] zum letzten Mal das Phallusmotiv verwendet habe; die thematische Aggressivität und den formalen Vorwärtsdrang des Zeichens habe er in seinem Spätwerk, das nach diesem Zyklus einsetzt, vermieden. Seither präferiere er richtungslose, frei im Bildraum schwebende Formen.“<sup>22</sup> Es sei dahingestellt, ob die richtungslosen, im Bildraum schwebenden Formen von Anfang an Programm und Kalkül oder Intuition waren. Auf jeden Fall hat Twombly darüber nachgedacht.

In diesem Zusammenhang soll eine Bemerkung Twomblys nicht unerwähnt bleiben, die sich zwar nicht unmittelbar auf die Frage des Spätstils bezieht, aber den Primat des Kunstwerks über die Idee betont. Kirk Varnedoe hat im Atelier von Twombly in Bassano folgenden Satz auf ein Blatt Papier hingekritzelt gefunden: „*The Image cannot / be dispossessed of a / priMORDial / freshness / which IDEAS / CAN NEVER CLAIM* (Das Bild läßt sich eine uranfängliche Frische nicht nehmen, die Ideen niemals für sich beanspruchen können)“<sup>4</sup>. Er betont also den Primat des Machens über das Reflektieren. Varnedoe hat diesen Satz für

---

**21** Ich zitiere hier nach dem deutschen Originalmanuskript, das mir Achim Hochdörfer freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat; auf Englisch in: *Cy Twombly. The Last Paintings* (Gal.-Kat. Gagosian Gallery Beverly Hills 2012). Beverly Hills et al. 2012, 6.

**22** Auf Englisch ebd., 10.

wichtig genug gehalten, ihn an das Ende seines Buches über Twombly zu setzen.<sup>23</sup>

Im Anschluss an die Überlegungen zu Twombly ist darauf hinzuweisen, dass auch die Frage nach Tizians Spätstil nicht ganz so einfach ist, wie eingangs skizziert. Vor einigen Jahrzehnten hat Charles Hope darauf hingewiesen, dass es neben den genannten ‚charakteristischen‘ Spätwerken auch andere gibt. „Every recent writer on the subject has argued that the very end of his life he evolved a new way of painting, which I shall call his ‚last style‘, characterized by a reduction in his palette and an unprecedentedly free and impressionistic type of brushwork. At this period, so it is said, he was painting primarily for posterity in a manner largely incomprehensible to his contemporaries, like Rembrandt in old age. In the works which supposedly embody this style, [...] ‚form is dissolved in light and colour‘ to use the current cliché. That these paintings are very different from the late works for Philip is not in question [...].“<sup>24</sup> Hope verweist dann auf Werke wie *Tarquinius und Lucretia*, heute in Cambridge,<sup>25</sup> und den *Hieronymus* im Escorial,<sup>26</sup> die nachweislich erst in den letzten Lebensjahren Tizians (*Tarquinius* 1571 und *Hieronymus* 1575) an Philipp II. gesandt wurden, und kommt zu dem Ergebnis, dass, folgt man der Evidenz der Dokumente, streng genommen nur diese Werke als die verbürgten Spätwerke Tizians gelten dürften – und dass diejenigen Bilder, die wir bis heute für die spätesten Werke genommen haben, nichts anderes als unvollendet wären. Damit stehen wir am Beginn einer Diskussion, die natürlich für das Verständnis des späten Tizian wesentlich ist. In diese Diskussion einzusteigen und die Argumente zu vertiefen ist hier nicht der Ort, es würde von unserem Thema ‚Tizian und Twombly‘ zu weit wegführen.

Es mag genügen, die Schlüsse, die ich aus dieser Diskussion ziehen zu können glaube, mitzuteilen. Tizians Spätwerk ist offenbar komplexer als man bis vor dreißig Jahren gedacht hat.<sup>27</sup> Es gibt tatsächlich Spätwerke, die sich in einer *handwerklichen* Perfektion präsentieren, an die man bisher beim späten Tizian nicht glauben wollte. Auf der anderen Seite:

<sup>23</sup> Varnedoe 1994, 58, mit Abb. 46, 57.

<sup>24</sup> Charles Hope: Titian. London 1980, 161.

<sup>25</sup> *Tarquinius und Lucretia*, in: Wethey 1975, op. cit., 180–81; Madrid 2003, op. cit., 282–283; Wien 2007, op. cit., 256–60, 1571 an Philipp II. gesandt.

<sup>26</sup> *Hieronymus*, in: Wethey 1969, op. cit., 136; Madrid 2003, op. cit., 286 f.; Wien 2007, op. cit., 234–37. 1575 an Philipp II. gesandt.

<sup>27</sup> Dazu Ost 1992, op. cit.; Madrid 2003, op. cit.; Wien 2007, op. cit.



nicht alles, was Hope als unvollendet ansieht, ist dies auch. Der *Marsyas* in Kremsier ist signiert,<sup>28</sup> was darauf hindeutet, dass der Künstler ihn als abgeschlossen angesehen hat. Von *Nymphe und Schäfer* existiert eine Kopie in Treviso, die nur wenige Jahrzehnte nach dem Tod Tizians entstanden ist. Andere Bilder wie die *Grablegung*<sup>29</sup> oder die *Hl. Margarethe* (beide im Prado),<sup>30</sup> die ebenfalls für den spanischen König bestimmt waren, besitzen Qualitäten, die es erlauben, sie eindeutig unter dem vor-Hope'schen Begriff des Spätstils zu subsumieren. Die späten Werke Tizians weisen also verschiedene Stadien der Vollendung auf. Aber eines bleibt: es gibt offenbar Werke, bei denen ein königlicher Auftrag den Künstler veranlasst haben mag, sich zu einer vollendeteren und handwerklich perfekteren Malerei zu zwingen. Die monumentale Leinwand mit *Tarquinius und Lukretia* in Cambridge, die ursprünglich für Philipp II. bestimmt war und wenige Jahre vor Tizians Tod nach Madrid gesandt wurde, ist wohl das am weitesten getriebene Beispiel für diesen überraschenden Perfektionismus im hohen Alter. In unserem Zusammenhang ist von Interesse, dass Spätstil ein vielschichtiges Phänomen darstellt. Wenn er will, bzw. wenn er muss, kann Tizian auch anders.

Und dennoch wird man behaupten dürfen, dass Altersstil kein Programm, keine Strategie ist – nicht etwas, das man anstrebt, sondern Schicksal und Entfaltung eines Potenzials, vielleicht etwas, das man im Nachhinein zu begründen und zu erklären sucht. Trifft das auch wirklich zu?

Die Frage nach der Intentionalität lässt sich nicht einfach beantworten. Es ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass Künstler im Alter gewissen Gebrechen ausgeliefert seien, aus denen heraus sich ihre Kunst erklären ließe. Man denke nur an die Hinweise auf die verminderte Sehfähigkeit Monets im hohen Alter, die zu einer freieren, detailferneren Malerei geführt habe. Handelt es sich bei Monet nun um die Auswirkung eines Gebrechens oder um einen neuen Stil, der erst einige Jahrzehnte nach dem Tod des Künstlers erkannt und voll gewürdigt werden konnte? Von Seiten der Kunsthistoriker wird gerne damit argumentiert, dass es falsch wäre, einen Altersstil einfach aus der physischen Situation des Künstlers

---

<sup>28</sup> *Marsyas*, in: Wethey 1975, op. cit., 91–93, 153–54; Madrid 2003, op. cit., 292–95; Wien 2007, op. cit., 272–75.

<sup>29</sup> *Grablegung*, in: Wethey 1969, op. cit., 90–91; Madrid 2003, op. cit., 260–63.

<sup>30</sup> *Hl. Margarethe*, in: Wethey 1969, op. cit., 141–42; Madrid 2003, op. cit., 258–259; Wien 2007, op. cit., 290–93.

heraus zu erklären, sondern, dass dahinter künstlerische Intention stecke. Man könnte sagen, dass hier der Riegl'sche Begriff des ‚Kunstwollens‘ über die Banalität der physischen Erklärung triumphiert. So einfach scheint es jedoch nicht zu sein. Wahrscheinlich kommt eine Synthese aus diesen entgegengesetzten Positionen der Wirklichkeit am ehesten nahe.<sup>31</sup>

Man wird nicht leugnen können, dass das Alter Beeinträchtigungen mit sich bringt, welche Voraussetzungen für die Entstehung von etwas Neuem sein können. Wie sehr – so kann man fragen – erlaubt es das Alter, vielleicht besser: zwingt das Alter dazu, möglicherweise ein neues Spektrum an Möglichkeiten zu erarbeiten, dessen sich der Künstler, trotz der Grenzen, die ihm nun gesetzt sind, dank seiner Erfahrung zu bedienen vermag? Intuition oder bewusstes Wollen, das ist eine Frage, die nicht so einfach zu beantworten ist – aber der Umstand, dass Tizian offenbar doch über verschiedene Möglichkeiten verfügen konnte, lässt darauf schließen, dass ihm das Phänomen und vielleicht auch die Problematik seines Spätstils durchaus bewusst war. Ja, man könnte fragen, war Tizian in Werken wie der *Dornenkrönung*, *Nymphe und Schäfer* oder der *Pietà* ganz er selbst? Hat er sich in den Bildern für den spanischen König zu einem offiziellen, weniger subjektiven, aber für das Publikum besser verständlichen Stil gezwungen? Die Frage wird letztlich unbeantwortbar bleiben. Bei Twombly wissen wir es. Nach seiner eigenen Aussage bildete der Spätstil für ihn ein Problem, mit dem er sich auseinandergesetzt hat.

### III

Um mit einem persönlichen Bekenntnis zu schließen: So sehr mich die späten Werke Twomblys beeindrucken (vgl. Taf. 10–12), sie sprechen mich weniger an als die der 60er und 70er Jahre. Das heißt natürlich noch lange nicht, dass Twomblys Spätwerke schwächer sind als seine früheren. Zugegebenermaßen ist dies eine höchst unwissenschaftliche Frage, dennoch, auch wenn ich mir bewusst bin, dass sich ein Kunsthistoriker des Qualitätsurteils tunlichst enthalten soll, möchte ich nicht darauf verzichten, die Frage zu stellen. Twombly ist kein Einzelfall. Analogen Phänomenen begegnet man auf Schritt und Tritt. Man denke nur an die lang dauernde Verkennung des Spätwerkes von Monet. Oder man denke

---

<sup>31</sup> Clement Greenberg: Der späte Monet (1957). In: ders.: Die Essenz der Moderne. Amsterdam/Dresden 1997, 238.

an den späten Picasso, an die ‚Vernichtung‘ seines Spätwerkes durch Greenberg<sup>32</sup> und die Ehrenrettung durch Werner Spies.<sup>33</sup> Ausgangspunkt der oben zitierten Bemerkung Hochdörfers im Gespräch mit Twombly war eine Skepsis gegenüber dem Spätwerk Rauschenbergs. Ich hatte das Privileg, das Schaffen Josef Mikls, mit dem ich befreundet war, bis zu seinem Tod aus nächster Nähe mitzuverfolgen. Und ich erinnere mich gut, dass ich bei der Begegnung mit seinen neuesten Werken (Abb. 5)



5 Josef Mikl: *Aufrechte Begegnung*, 2007, Öl auf Leinwand, 200 × 200 cm, Nachlass Josef Mikl

---

32 Clement Greenberg: Picasso mit fünfundsiebzig (Oktober 1957). In: ders.: Die Essenz der Moderne. Amsterdam/Dresden 1997, 241 und 242.

33 Werner Spies: Malen gegen die Zeit. In: Werner Spies (Hrsg.): Picasso – Malen gegen die Zeit (Ausst.-Kat. Albertina Wien 2006/2007). Ostfildern 2006, 35.

gelegentlich irritiert, auf jeden Fall meist weniger beeindruckt war, als von seinem früheren Schaffen.<sup>34</sup>

Und auch hier schließt sich der Kreis unserer Überlegungen mit einem Blick auf Tizian. Es ist bekannt, dass Tizian mit seinen späten Werken zunächst und auch in den folgenden Jahrhunderten alles andere als Anerkennung gefunden hat. Bei der Skepsis Vasaris mag man die Voreingenommenheit des Florentiners, der den *disegno* über *colore* stellt, in Rechnung stellen. Aber wir kennen diese Skepsis auch von anderen Zeitgenossen. Hans Ost hat in seinen Tizian-Studien ein höchst instruktives Kapitel über *Stil und Altersstil* geschrieben.<sup>35</sup> Man hat bei Tizian die Existenz eines Spätwerks nicht nur sehr früh festgestellt, sondern hat auch Stellung bezogen, hat von Qualitätsverfall in Spätwerken gesprochen – und diese Frage, welche die Forschung sehr lang beschäftigt hat, hat sie bis heute nicht ganz losgelassen. Zur Illustration zwei Belege: 1793 hat es den für Wien höchst unvorteilhaften Bildertausch zwischen den großherzoglichen Florentiner Galerien und den Wiener kaiserlichen Sammlungen gegeben. Damals sind aus Wien Hauptwerke wie die *Flora* Tizians, die *Sacra Allegoria* Giovanni Bellinis und die *Epiphanie* Albrecht Dürers nach Florenz abgegeben worden. Unter den insgesamt ca. 30 Bildern, die von Wien nach Florenz gegangen sind, befand sich auch Tizians *Nymphe und Schäfer*.<sup>36</sup> Zum Glück für Wien hat dieses Werk keine Gnade vor den Augen der Florentiner gefunden und wurde als den Qualitätsstandards nicht entsprechend nach Wien zurückgesandt. Im 20. Jahrhundert hat sich das Blatt gewendet. Panofsky beschrieb *Nymphe und Schäfer* als Tizians „ultima poesia“, „one of the most ‚pictorial‘ pictures ever produced by Titian.“<sup>37</sup> Für Kahnweiler soll es eines der schönsten Bilder der Welt gewesen sein.<sup>38</sup> Ein ähnliches Schicksal war übrigens auch dem *Sebastian* der Eremitage beschieden. Nachdem die Sammlung Barbarigo

---

**34** Die Abbildung eines späten Bildes von Mikl gibt mir Gelegenheit auf (spätwerkbedinge?) Analogien zum späten Twombly zu verweisen: Großflächigkeit, monumentale Formen, Neigung zum Plakativen, lapidare Farbigkeit.

**35** Ost 1992, op. cit., 5–29.

**36** Zu dem Bildertausch Wien – Florenz vgl. Eduard v. Engerth: *Gemälde, Beschreibendes Verzeichnis*, Bd. I. Wien 1882, XXX.

**37** Panofsky 1969, op. cit., 25 und 171.

**38** Den Hinweis verdanke ich Werner Spies.

1850 vom russischen Zaren erworben worden war, wurde der *Sebastian*, als drittrangig eingestuft, in das Depot verbannt, um erst im 20. Jahrhundert die ihm gebührende Anerkennung zu finden.<sup>39</sup> Bemerkenswert ist auch eine Äußerung des großen Spanienkenners Carl Justi, der 1889 in einem Aufsatz über die Werke Tizians in den spanischen Sammlungen Folgendes geschrieben hat: „Der Katalog gibt einundvierzig Originale an, darunter sind einige Werke ersten Ranges, wie die ferraresischen Bacchanalen, das Reiterbildnis Karls V., die Glorie; die Mehrzahl gehört freilich seiner Altersweise an.“<sup>40</sup> Das ganze gewaltige Spätwerk, das heute einen der Ruhmestitel einer der schönsten Galerien der Welt ausmacht, ist von Justi mit einem abfälligen Nebensatz abgetan worden. Und das 300 Jahre nach dem Tod Tizians!

Unsicherheiten im Qualitätsurteil gehen mit Unsicherheiten, die man ganz allgemein gegenüber dem Neuen hat, Hand in Hand. – Und Altersstil ist meist etwas Neues, vom Weg Abweichendes.

Ob es sich nun um zeitgenössische Kunst handelt oder auch um Tizian oder Rembrandt – das Spätwerk hat es in den meisten Fällen nicht leicht gehabt, die ihm gebührende Anerkennung zu finden. Das hängt mit einem Abweichen von Zeitmoden und einem Abweichen von den Vorstellungen, die man bisher vom Künstler gehabt hat, zusammen. Die Lehre, die man daraus zieht, ist, dass man sich als Kunsthistoriker hüten wird, die Qualitätsfrage in den Vordergrund zu stellen. Man wird dem Problem ‚Werturteil‘ im Hinblick auf Altersstil wohl am besten gerecht, wenn man sich an die Weisheit Lope de Vegas gegenüber dem hermetischen Werk Góngoras hält: „Was auch geschehen mag, ich werde immer den göttlichen Genius dieses Caballero schätzen und lieben, von ihm demütig annehmen, was ich verstehe, und ehrfürchtig bewundern, was zu verstehen ich unfähig bin.“<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Wethey 1969, op. cit., 155–156.

<sup>40</sup> Karl Justi: Verzeichnis der früher in Spanien befindlichen, jetzt verschollenen oder ins Ausland gekommenen Gemälde Tizians. In: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, Bd. X. Berlin 1889, 181.

<sup>41</sup> Zitiert nach Jorge Luis Borges: Der Ulysses von Joyce (1925). In: ders.: Eine neue Widerlegung der Zeit. Frankfurt a. M. 2003, 19–23, hier 23.

---

ABBILDUNGSNACHWEISE

Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom.

**1** HB I 89.

**2-3** Marion Kaminski: Tizian. Köln 1998, 118 Abb. 126 (Abb. 2ab) bzw. 106 Abb. 112 (Abb. 3).

**4** Brandhorst 2010, S. 141.

**5** © Nachlass Josef Mikl.

---

LISA HOPKINS

## **TWOMBLYS *HERO AND LEANDRO* (TO CHRISTOPHER MARLOWE)**

'*Leander and Heroes* loue is in euery mans mouth' said Abraham Fraunce in 1592, and nearly forty years later John Taylor the Water Poet recounted how 'As in my boat I did by water wander / Repeating lines of *Hero and Leander*'. Nor was Christopher Marlowe's great poem *Hero and Leander* remembered only through the medium of words: Roy Booth points out that 'Mortlake tapestries depicting the story, manufactured from 1625 onwards, survive ... These luxury commodities must have had down-market parallels in painted cloths, wall paintings, plasterwork, and other smaller artefacts. The story lent itself to mildly erotic illustration, and to a compensating moral message'.<sup>1</sup> Booth suggests two reasons for the popularity of the Hero and Leander story in London in the seventeenth century, one archetypal and one geographical: firstly that 'Leander ... swims through the water, naked and strong, giving such proof of his good genetic make-up that he invites reduction to a suggestion of the basic biology of sexual reproduction, a sperm swimming towards an ovum'<sup>2</sup> and secondly that it mapped neatly onto the topography of London itself, especially after Ben Jonson's parody of the poem in *Bartholomew Fair* transposed its events to the banks of the Thames:

The joke seems to have taken root because, at a basic level, 'Hero and Leander' was a story about a young man who crossed to the other side of a waterway to get sex. As the story was revisited by seventeenth century English writers, it mapped exactly onto their own urban

---

**1** Roy Booth: Hero's Afterlife: *Hero and Leander* and 'lewd unmannerly verse' in the late Seventeenth Century. In: *Early Modern Literary Studies* 12.3 (2007). Online: <http://extra.shu.ac.uk/emls/12-3/boother2.htm> (12. October 2012).

**2** *Ibid.*

geography. Abidos and Sestos became London and Southwark. Men in search of amusement seem to have preferred to travel by water across the Thames to the South Bank.<sup>3</sup>

I am inclined to the second of Booth's two suggested reasons, because *Hero and Leander* is fundamentally a narrative of division, and this is something it perhaps has in common with Twombly's versions of the painting (cf. Figs. 4–5 and Plate 8).

Harald Szeemann, declaring that 'For Twombly, the first thing is the line', argues that 'In the tale of Hero and Leander, Twombly breathes into colour his personal vision of the impossibility of contact. In the depths there is peace for one who set out in the heat of the moment, like the wave, to meet his death in the sea'.<sup>4</sup> Marlowe's poem is set on the banks of the Hellespont, one of the points where Europe meets Asia, and involves repeated and increasingly dangerous negotiations of that threatening, liminal space. Marlowe tells us that 'At Sestos Hero dwelt' (l. 5), that is on what is now the Gallipoli peninsula, while Leander lived at Abydos, a city in Asia Minor which was later used by Xerxes as a springboard for the invasion of Greece. The difference between Sestos and Abydos thus marks the difference not only between two cities but between two continents, and while it is possible to cross from one to the other, Leander finds it dangerous to do so. Indeed the crossing of the strait explicitly brings Leander's gender identity into question, or at least appears to, when Leander supposes that Neptune's sexual advances must mean that the god has mistaken him for a woman:

The god put Helle's bracelet on his arm,  
 And swore the sea should never do him harm.  
 He clapped his plump cheeks, with his tresses played,  
 And smiling wantonly, his love bewrayed.  
 He watched his arms, and as they opened wide  
 At every stroke, betwixt them would he slide,  
 And steal a kiss, and then run out and dance,  
 And as he turned, cast many a lustful glance,  
 And threw him gaudy toys to please his eyes,  
 And dive into the water, and there pry

---

**3** Ibid.

**4** Harald Szeemann: Cy Twombly: An Appreciation. In: Cy Twombly: Paintings, Works on Paper, Sculpture. Munich 1987, 10–11.



Upon his breast, his thighs, and every limb,  
 And up again, and close beside him swim,  
 And talk of love. Leander made reply,  
 'You are deceived, I am no woman, I'.<sup>5</sup>

(Sestiad II, 663–76)

Marlowe is of course teasing us here—Neptune is perfectly well aware that Leander is no woman, and that is precisely why he is interested—but from Leander's point of view there seems to be a sense that this location is so liminal that change of almost any kind is possible in it. The poem even offers its twin cities as the locus of a 'myth of origins' for the difference between European and non-European when we are told that

So lovely fair was Hero, Venus' nun,  
 As Nature wept, thinking she was undone,  
 Because she took more from her than she left,  
 And of such wondrous beauty her bereft:  
 Therefore, in sign her treasure suffered wrack,  
 Since Hero's time hath half the world been black.

(Sestiad I, 45–50)

This is, then, a space so liminal that the categories of both gender and race may be rendered fluid and unstable, or at least come under scrutiny, when it is traversed.<sup>6</sup>

Marlowe himself is of course crossing a boundary of his own here in his open depiction of homoeroticism, but what may be less obvious is that he is doing so in another respect too, for his interest in movement through water is highly unusual for the period. Swimming was an art so abstruse that in the year that *Tamburlaine* was first staged, 1587, Sir Everard Digby published a guide to it, *De arte natandi*, which was translated into English eight years later by Christopher Middleton and published as *A short introduction for to learne to swimme*, which Middleton dedicated to Simon Smith because, as he explained, he had heard a rumour that Smith could swim

<sup>5</sup> All quotations from 'Hero and Leander' are from Christopher Marlowe: *Hero and Leander*. In: Patrick Cheney / Brian J. Striar: *The Collected Poems of Christopher Marlowe*. Oxford 2006.

<sup>6</sup> For more detailed discussion of this see Lisa Hopkins: *Marlowe's Asia and the Feminisation of Conquest*. In: Debra Johanyak / Walter Lim: *The English Renaissance, Orientalism, and the Idea of Asia*. Basingstoke 2010, 115–130.



Sweet prince, I come; these, these thy amorous lines  
 Might have enforced me to have swum from France  
 And, like Leander, gasped upon the sand.

(I. i. 6–8)

However, it is not at first clear in *Hero and Leander* that Leander actually does swim: initially all we are actually told is that ‘he got him to a rock aloft’, and then

prayed the narrow toiling Hellespont  
 To part in twain, that he might come and go,  
 But still the rising billows answered ‘No.’  
 With that he stripped him to the ivory skin,  
 And crying, ‘Love, I come,’ leapt lively in.  
 Whereat the sapphire-visaged god grew proud,  
 And made his capering Triton sound aloud,  
 Imagining that Ganymede, displeased,  
 Had left the heavens; therefore on him he seized.  
 Leander strived, the waves about him wound,  
 And pulled him to the bottom ...

(Sestiad II, 632–44)

Leander at first hesitates to jump, hoping instead that a miracle will happen and the waves will part; when he finally does plunge in, he goes straight down. Not until Neptune realises that he is almost drowning and releases him did ‘Leander being up, began to swim’ (l. 659); before that the agency is wholly Neptune’s, and the overall sense of the passage is thus of the risks of swimming rather than on any pleasure or power it might confer. This is echoed too when Leander’s story is recalled in Shakespeare’s *As You Like It*, where Rosalind assures Orlando that Leander ‘being taken with the cramp, was drowned’.<sup>8</sup> Over two centuries later Lord Byron, having actually swum the Hellespont in direct imitation of Leander, noted that doing so had given him the ague.<sup>9</sup> Does Twombly too give us a sensation of being overwhelmed, of being unable to navigate what we see in the painting?

<sup>8</sup> William Shakespeare: *As You Like It* (ed. Agnes Latham). London 1975, IV. i. 95–101.

<sup>9</sup> In the last line of *Written after swimming from Sestos to Abydos*.

It is important not to get too solemn, though, for *Hero and Leander* is also deliciously comic. Marlowe is always said not to be able to do comedy, but the printer of *Tamburlaine* noted that he had in fact removed some comic material from the original text, and *Hero and Leander* should comprehensively disprove the *canard*, as we can see in the following passage from it:

Albeit Leander, rude in love, and raw,  
 Long dallying with Hero, nothing saw  
 That might delight him more, yet he suspected  
 Some amorous rites or other were neglected.  
 (Sestiad II, 545–48)

This leads him to experiment further, to even greater comic effect:

She, fearing on the rushes to be flung,  
 Strived with redoubled strength; the more she strived,  
 The more a gentle pleasing heat revived,  
 Which taught him all that elder lovers know.  
 And now the same 'gan so to scorch and glow,  
 As in plain terms (yet cunningly) he craved it;  
 Love always makes those eloquent that have it.  
 She, with a kind of granting, put him by it,  
 And ever as he thought himself most nigh it,  
 Like to the tree of Tantalus she fled,  
 And, seeming lavish, saved her maidenhead.  
 (ll. 550–60)

It was this aspect of the poem which sparked the interest of Byron, whose 1810 poem *Written after swimming from Sestos to Abydos* begins,

If, in the month of dark December,  
 Leander, who was nightly wont  
 (What maid will not the tale remember?)  
 To cross thy stream, broad Hellespont!<sup>10</sup>

---

**10** George Gordon Lord Byron: *Written after swimming from Sestos to Abydos*. In: Frederick Page: *Byron: Poetical Works*. Oxford 1970, 59, ll. 1–4.

The poem goes on to recall that Leander did this, ‘According to the doubtful story, / To woo—and Lord knows what beside’ (ll. 14–15), clearly recalling the comic inexperience of Marlowe’s hero and the delicious vagueness of the poem’s oft-repeated ‘it’.<sup>11</sup> Byron’s own aesthetic sensibility and delicate versification here sustains a sympathetic dialogue which annihilates the years to present him and the Marlowe of *Hero and Leander* as twinned spirits. For both poets the comedy derives from indefiniteness, and it may not be too fanciful to consider that a technique which might appeal to a painterly sensibility.

This of course brings us to the question of why Twombly may have chosen this poem (cf. Plate 8). Nicholas Cullinan, discussing *Nini’s Paintings*, suggests that ‘It is noteworthy that death and aquatic imagery often seem to go together for Twombly. The myth of Hero and Leander, which has intermittently been a subject for him, or a painting of a boat that he has given to a close associate who was gravely ill, seem to link the two’.<sup>12</sup> The sense of loss inscribed at the heart of all myth, something to which Twombly has shown himself particularly sensitive, might therefore have helped recommend the choice of topic. Moreover, when asked to respond to a painting in the collection of the National Gallery, Twombly chose *The Fighting Téméraire*, so he will presumably have known that Turner had painted a version of the parting of *Hero and Leander* (Fig. 3), and indeed he had already treated the same subject both in 1962 (Fig. 4) and more recently in a four-part painting (Fig. 5a–d), though the framed caption for what is effectively a triptych had made an explicit allusion to Keats’s poem on the topic rather than to Marlowe’s. This should further remind us that Twombly is known to have been interested in poetry: Tacita Dean notes that in a 1991 interview Twombly expressed his concern that ‘Poetry was disappearing from our cultural consciousness ... No one recalled poetry as they used to; no one remembered lines from poems as they used to; it had become a waning art form’, and suggests that ‘Maybe Twombly is closer in his art to poets than to painters’.<sup>13</sup> Indeed Nicholas Cullinan notes that ‘Twombly has commented on his work: “I never really separated painting and literature because I’ve always used reference”’.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Marlowe 2006, op. cit., ll. 557–58.

<sup>12</sup> Nicholas Cullinan: *Mourning and Melancholia: Nini’s Paintings*. In: London 2008, 138.

<sup>13</sup> Dean 2008, 34 and 37.

<sup>14</sup> Dulwich 2011, 17.



3 William Turner: *The Parting of Hero and Leander – from the Greek of Musaeus*, 1837, oil on canvas, 146 × 236 cm, The National Gallery, London



4 Cy Twombly: *Hero and Leander*, 1962, oil paint, lead pencil, wax crayon on canvas, 200 × 243 cm, Courtesy Thomas Ammann Fine Art AG, Zurich



5a-d Cy Twombly: *Hero and Leandro*, 1981–1984, 4 parts, various media and dimensions, Daros Collection, Switzerland

Jonathan Jones and Jeremy Lewison both suggest a more specific connection. Jones observes in a comments forum on the Twombly-Poussin exhibition featuring *Hero and Leandro* (*To Christopher Marlowe*) that

The blood in his painting comes directly from Marlowe's verse. It is right there at the start of the poem, where Marlowe describes the blood-stained Hellespont. And this imagery of blood and water recurs in the lines that follow: Marlowe uses the image of the sea to suggest desire, and—being Marlowe—constantly menaces this oceanic eroticism with threats of blood and violence.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Online: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/jun/28/twombly-poussin-arcadian-painters-review> (12. October 2012).

For Lewison,

In his smaller, erotically charged painting, after Christopher Marlowe's poem, Twombly alludes to the roses strewn about Hero's floor, the gift of her virginity, represented by the runs of bloody paint that mingle with Leandro's sexual discharge, and her tears, a 'stream of liquid pearl, which down her face / Made milk-white paths' that eventually form the colour of the pearly sea. Leandro's name fades in and out of the tempest of marks.<sup>16</sup>

Above all, though, the use of this poem chimes with Twombly's clearly established interest in mythology.<sup>17</sup> *Fifty Days at Iliam* (1978) draws on the *Iliad*<sup>18</sup>, and Virgil is also a figure of deep interest for him: 'Only the sea, the gentle sea without secrets, the "classical Mediterranean" ... is present and speaks its own soliloquy ... the sea which we must see again and again with the eyes of Virgil'.<sup>19</sup> Marlowe's own use of mythology is pervasive and distinctive, being a strongly developed feature of his work from what may have been the earliest thing he wrote, *Dido, Queen of Carthage*, to *Hero and Leander* itself, which was perhaps the last, and surfacing strongly in between in *Doctor Faustus*, *Edward II*, and the two parts of *Tamburlaine the Great*. Tacita Dean quotes Flaubert, 'Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage' (few people will guess how sad it has been necessary to be in order to resurrect Carthage),<sup>20</sup> and Marlowe is certainly sometimes sad: having first persuaded Aeneas to tell the tale of the fall of Troy Dido twice begs him to stop because she is made so sorrowful by it—'O end, Aeneas! I can hear no more', 'I die with melting ruth; Aeneas, leave!';<sup>21</sup> while it is impossible not to hear a genuine note of lament in the Chorus' words on the death of Dr Faustus, 'Cut is the branch that might have grown full straight, / And burnèd is Apollo's laurel bough' (Epilogue, 1–2).

However, the most characteristic note struck by Marlowe's use of mythology is irreverence: he typically invokes the gods either to mock

---

<sup>16</sup> Liverpool 2012, 84.

<sup>17</sup> See for instance Szeemann 1987, op. cit., 11.

<sup>18</sup> Compare the contribution by Joachim Latacz in this book.

<sup>19</sup> HB Poems, 3.

<sup>20</sup> Dean 2008, 37.

<sup>21</sup> Christopher Marlowe: The Complete Plays (ed. Mark Thornton Burnett). London 1999, *Dido, Queen of Carthage*, II. i. 243 and 289.



and subvert them, or in order to smuggle in homoeroticism under the sign of cultural capital, as in the opening scene of *Edward II* where Gaveston muses,

Like sylvan nymphs my pages shall be clad;  
 My men, like satyrs grazing on the lawns,  
 Shall with their goat feet dance an antic hay.  
 Sometime a lovely boy in Dian's shape,  
 With hair that gilds the water as it glides,  
 Crownets of pearl about his naked arms,  
 And in his sportful hands an olive tree  
 To hide those parts which men delight to see,  
 Shall bathe him in a spring; and there, hard by,  
 One like Actaeon, peeping through the grove,  
 Shall by the angry goddess be transformed,  
 And running in the likeness of an hart  
 By yelping hounds pulled down and seem to die.  
 Such things as these best please his majesty.<sup>22</sup>

(I. i. 56–70)

The instrumentalism of Gaveston's use of the classics is abundantly apparent. On other occasions, mythology is evoked only to be debunked, perhaps the most notorious example of this being the opening scene of *Dido, Queen of Carthage*, in which Jupiter dandles his catamite Ganymede on his lap and gives him the jewels of his wife, Juno. When Tim Carroll directed the play at Shakespeare's Globe in summer 2003 he set it in a children's playground, with a set made up of a sandpit and slide, and the gods and goddesses, although played by adult actors, were infantilised by wearing shoes that were far too big for them. The clear implication was that these mighty beings of classical mythology were in reality no better than big children.

In this context, one might also speculate on why Twombly should have changed the name of the hero from Leander to Leandro. One obvious possibility is of course that he was dyslexic, as might be suggested by the presence of forms such as 'GOATTHHERD' in his writing (cf. p. 186, Fig. 1). However, this is merely a speculation, and Richard Shiff points out that for Twombly

---

22 Ibid., *Edward II*.

The conceptual meaning of words and letters sometimes resides in their visual form. For the ten-part cycle *Fifty Days at Iliam* 1978 (Philadelphia Museum of Art), Twombly chose to spell Ilium as *Iliam* to introduce the shape of an A, which he regards as having ‘a phallic aggression ... I wanted the A for Achilles’.<sup>23</sup>

In the case of the change from ‘Leander’ to ‘Leandro’, the emphasis falls chiefly on the ‘o’ which is both the sound of lament and the visual embodiment of the completed circle, the returning to the primal sea whose foam, in Greek mythology, was created when the castrated genitals of Ouranos were cast into the sea and in turn created Venus, goddess of love, whose priestess Hero was. For both Marlowe and Twombly, then, mythology is a site of loss and lack.

*Hero and Leander*, like Twombly’s own work, is also deeply interested in colour. Both Tacita Dean and Harald Szeemann comment on Twombly’s use of white in particular.<sup>24</sup> White and red, the standard terms of Petrarchan poetry, are both important in *Hero and Leander*. The opening line is ‘On Hellespont, guilty of true love’s blood’, and blood is repeatedly recurred to thereafter. Venus’ temple includes images of ‘Blood-quaffing Mars, heaving the iron net / Which limping Vulcan and his Cyclops set; / Love kindling fire, to burn such towns as Troy’ (ll. 151–3), and Hero within it was at the altar ‘sacrificing turtles’ blood’ (l. 158); later, Neptune wounds himself with his own mace when it recoils on him and causes a ‘fresh bleeding wound’ (l. 697). Red also comes from other sources when

Now had the Morn espied her lover’s steeds,  
Whereat she starts, puts on her purple weeds,  
And red for anger that he stayed so long,  
All headlong throws herself the clouds among.

(ll. 571–74)

White, meanwhile, is associated with both Hero and Leander. In line with Elizabethan requirements for beauty, our first introduction to Hero stresses her whiteness:

---

<sup>23</sup> Richard Shiff: *Charm*. In: London 2008, 26.

<sup>24</sup> Dean 2008, 40; Szeemann 1987, op. cit., 10.

She ware no gloves, for neither sun nor wind  
 Wouls burn or parch her hands, but to her mind  
 Or warm or cool them, for they took delight  
 To play upon those hands, they were so white.

(ll. 27–30)

More unusually for Renaissance writers in general, though not for Marlowe, is the fact that Leander too is described in terms of his impeccable whiteness:

Even as delicious meat is to the taste,  
 So was his neck in touching, and surpassed  
 The white of Pelops' shoulder. I could tell ye  
 How smooth his breast was, and how white his belly,  
 And whose immortal fingers did imprint  
 That heavenly path with many a curious dint,  
 That runs along his back, but my rude pen  
 Can hardly blazon forth the loves of men,  
 Much less of powerful gods.

(ll. 63–71)

Hero is also associated with silver, first when we hear of the 'silver tincture of her cheeks' (ll. 396) and later when 'as her silver body downward went, / With both her hands she made the bed a tent' (ll. 747–8).

A matter of some debate among Marlowe scholars is the question of whether *Hero and Leander* is in fact finished. On the face of it, there is considerable evidence to suggest that it is not. Plague closed the playhouses on 28 January 1593, so it would not have been surprising for Marlowe to take to writing poetry instead as a means of earning his bread, and the fact that he was killed five months later, on 30 May 1593, might seem sufficient reason for the fact that the poem appears to break off *in medias res*, the last sentence being

By this Apollo's golden harp began  
 To sound forth music to the Ocean,  
 Which watchful Hesperus no sooner heard,  
 But he the day's bright-bearing car prepared,  
 And ran before, as harbinger of light,  
 And with his flaring beams mocked ugly Night,

Till she, o'ercome with anguish, shame, and rage,  
Danged down to hell her loathsome carriage.

(ll. 811–18)

The words which follow this, '*Desunt nonnulla*', mean literally 'There is something missing' and would seem to confirm that Marlowe had intended to write more than this. However, there has been a counter-argument that Marlowe had in fact finished the poem or that there is at the very least room for speculation that if he had continued the narrative he would not have developed it along the traditional lines but might for instance have contemplated an ending in which Leander did not drown<sup>25</sup> (whether that would count as a 'happy ending' or not would of course depend on whether he and Hero were happy together or whether the element of homoeroticism introduced in the encounter of Leander and Neptune might have struck a rather jarring note). One might perhaps compare this with some of the accusations levelled at Twombly by sceptics, not least the fairly frequently found comment that what he does is not skilled and is not 'proper art'. Moreover, one thing that is clear is that George Chapman did not think it was finished, since he provided a continuation, and part of Chapman's translation of the *Iliad* was published as *Achilles' Shield*, a phrase also used by Twombly, so the connection with one Elizabethan poet may well have drawn his attention to the other: a genealogy could readily be traced from Chapman's continuation of Marlowe's poem through his independent *Achilles' Shield* to Pope, another poet in whom Twombly was interested, and it would also branch out to include Keats, who wrote of *On first looking into Chapman's Homer* and to whom Twombly's 1984 version of the Hero and Leander story pays homage.

Finally I would like to speculate a little on the title of Twombly's painting. Why 'To Christopher Marlowe'? Perhaps it is a simple dedication, but could it perhaps also suggest an attempt to swim towards a subject

---

**25** See for instance Marion Campbell: '*Desunt Nonnulla*': The Construction of Marlowe's *Hero and Leander* as an Unfinished Poem. In: *English Literary History* 51 (1984), 241–268 and, William Leigh Godshalk: *Hero and Leander*: The Sense of an Ending. In: Kenneth Friedenreich / Roma Gill / Constance Brown Kuriyama: 'A Poet and a Filthy Playmaker': *New Essays on Christopher Marlowe*. New York 1988, 293–314.

position occupied by Christopher Marlowe? In this context it would seem worth noting that Marlowe is strongly identified with homosexuality, not least because he is alleged to have said that 'All they that love not tobacco and boys are fools', and indeed Leander himself is caught between the heterosexuality of his relationship with Hero and the obvious homosexuality of Neptune's attraction to him. There has been considerable speculation about Twombly's own sexuality;<sup>26</sup> for an artist who grew up in an age when homosexuality was illegal allusion to Marlowe and the figure of Leander might, perhaps, represent a struggle for identity, a struggle against forces much larger than oneself, against which there could in the end be no victory, and certainly the Exhibition Guide for the 2012 'Turner, Monet, Twombly' exhibition at Tate Liverpool declared that in the 1985 painting *Wilder Shores of Love*, which uses a very similar palette to *Hero and Leandro* and also echoes its wave shape, Twombly 'refers back to his own trip in 1952 to North Africa, in the company of Robert Rauschenberg, and memories of sexual freedom'. On the face of it, classical mythology is the most respectable subject possible, and yet for Marlowe what it spoke of is 'heady riots, incests, rapes' (l. 144)—in short, 'deviant' sexuality.

Altogether, then, one can find a number of points of comparison between Twombly's painting and Marlowe's poem. Both are shadowed by fears of death and change, change being indeed implicit in the very shape and motif of the wave. Both Hero's kirtle and Twombly's painting are stained with blood, and both are interested too in colour more generally, particularly the contrast between, and associations of, silver, red and white. Both draw on mythology, but for both that provides a note of elegy and loss rather than the reassurance of a belief system. Finally, both engage the question of how much the author or artist needs to do to control the meaning of the work and how far he is safe to let the reader or spectator supplement it with his own imagination and interpretation, without the risk of its being criticised as unfinished, and both too raise questions about the relationship between the life and works of the artist.

---

<sup>26</sup> See for instance [http://www.iconoduel.org/archives/2006/06/000782\\_the\\_queer\\_eye\\_of\\_that\\_slate\\_guy\\_revisited.php](http://www.iconoduel.org/archives/2006/06/000782_the_queer_eye_of_that_slate_guy_revisited.php) or <http://www.cnvill.net/mfmassi.htm> (both 12. October 2012).

---

PHOTO CREDITS

All works by Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rome.  
**1-2** STC (2<sup>nd</sup> ed.) / 6839, reel position: STC / 496:02, sigs E1r-E2v, © from the Boston Public Library; Image produced by and with permission of ProQuest as part of Early English Books Online, [www.proquest.com](http://www.proquest.com).

**3, 5** Stuttgart 2011 1, 4.

**4** HB II 65.

PLATE

**8** Private collection, © Courtesy Thomas Amman Fine Art AG, Zurich.

---

HENRY KEAZOR

## **„... AND THEN GOES OFF TO SOMEWHERE ELSE“: CY TWOMBLY UND NICOLAS POUSSIN**

Die zwischen dem 29. Juni und dem 25. September 2011 in der Dulwich Picture Gallery abgehaltene Ausstellung *Twombly and Poussin. Arcadian Painters* sowie der gleichnamige Begleitkatalog stellten ein interessantes Experiment dar. Denn mit der Gegenüberstellung der scheinbar so konträren und aus unterschiedlichen Ländern sowie Jahrhunderten stammenden Maler unterzog man in gewisser Weise Plutarchs *Vitae Parallelae*-Konzept einer harten Bewährungsprobe. Der antike Autor hatte in seinem 23 Biographie-Paare umfassenden Werk jeweils die Leben zweier berühmter, aufgrund bestimmter Details miteinander vergleichbarer griechischer und römischer Männer neben- bzw. hintereinander gestellt, um auf diese Weise die Vita des einen (Römers) im Spiegel der Biographie des anderen (Griechen) an Plastizität und Relief gewinnen zu lassen.<sup>1</sup> Auch die Ausstellung in Dulwich schien nun um eben einen solchen Effekt bemüht gewesen zu sein, weshalb man in Preetexten und im Begleitkatalog zunächst einmal die Parallelen zwischen Poussin und Twombly aufzählte: 1624 bzw. 1957 seien beide Künstler gleichermaßen im Alter von „around the age of thirty“ nach Rom umgezogen<sup>2</sup>, der eine von Frankreich, der andere von Amerika aus, um dann den Großteil ihres Lebens in der Ewigen Stadt zu verbringen, wobei sie zunächst einmal die Nähe anderer ausländischer Künstlerkollegen gesucht hätten. Beide seien im weiteren Verlauf sodann „the pre-eminent painters of their day“<sup>3</sup>

---

**1** Vgl. zu Plutarch und seinen Biographien generell: Christopher Brendan Reginald Pelling: *Plutarchos, II, Biographien, B: Parallelbiographien*. In: *Der Neue Pauly*, Bd. 9, Stuttgart 2000, Sp. 1160–1164.

**2** Dulwich 2011, 17.

**3** Ebd., 18.

geworden, wobei ihnen ihr „prodigious talent“<sup>4</sup> behilflich gewesen sei, das im antiken Erbe Roms einen lebenslangen Zündstoff gefunden hätte.

Auch hinsichtlich der bearbeiteten Themen seien beide eng miteinander verbunden: Poussin wie Twombly hätten in ihren Werken beide der Liebe zur Natur, zu Poesie, Mythologie und Geschichte Ausdruck verliehen und sich zu diesem Zweck auch eine breite Kenntnis an Literatur und Poesie angeeignet, die u. a. hinter ihren pastoralen Gemälden und Landschaftsdarstellungen stünde. Dabei hätten beide sich ohne Unterlass darum bemüht, auch die technischen Aspekte der Malerei zu verbessern.<sup>5</sup>

Es wird offen gelassen, ob dahinter eine von Twombly konkret kalkulierte Absicht zu vermuten ist, aber auch der amerikanische Maler schuf ab dem Alter von 67 Jahren seine Londoner Version der *Vier Jahreszeiten*, fast ebenso wie sein dies ab dem 66. Lebensjahr unternehmendes Vorbild Poussin, zu dem ihm auch diesbezüglich Parallelen bescheinigt werden.<sup>6</sup> „I would've liked to have been Poussin, if I'd had a choice, in another time“, findet sich der achtzigjährige Twombly dann auch folgerichtig in einem Interview aus dem Jahr 2007 zitiert.<sup>7</sup>

Tatsächlich hatte der amerikanische Künstler bereits 1960 damit begonnen, einzelne Gemälde und Zeichnungen zu schaffen, die auf verschiedene Arten mehr oder weniger direkt auf Poussin verweisen, ihn zitieren, ihm eine Hommage erweisen. „Caught somewhere between rebus and ruin, Twombly thus regenerates the potential of allegory to speak to the contemporary viewer as Poussin had done before him“, pointiert James Hall in einer im August 2011 erschienenen Ausstellungsbesprechung das mögliche Verhältnis der beiden Künstler für das Publikum<sup>8</sup>: Twombly mithin als Erneuerer und Übersetzer einer frühneuzeitlichen,

---

4 So der im Vorklang der Ausstellung verbreitete Presstext der Dulwich Picture Gallery – vgl. z. B. Ankündigung von Nicholas Cullinan vom 1. Juni 2011 auf der Website der Zeitschrift „Apollo“: <http://www.apollo-magazine.com/features/6988988/visions-of-arcadia.shtml> (letzter Zugriff: 22.11.2012).

5 Ebd.

6 Dulwich 2011, 154, Nr. 37–40, wo eine Interpretation der *Vier Jahreszeiten* Poussins durch Anthony Blunt mit den Worten kommentiert wird: „Twombly seems to be in accord with this schema [...]“.

7 Ebd., 73.

8 James Hall: Cy Twombly in Rome. In: *The Times Literary Supplement*, 23.8.2011, online unter: <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article760298.ece> (letzter Zugriff: 21.11.2012).



uns fremd gewordenen Bildsprache in das uns verständliche Idiom der Gegenwartskunst?

Dies bedeutet jedoch, dass zwischen den beiden Künstlern auch deutliche Unterschiede bestehen müssen, und dementsprechend ist der Katalog auch bemüht, diesbezügliche Differenzen zu formulieren: Beide seien (natürlich) von sehr unterschiedlichen Zeitumständen geprägt worden, weshalb es auch nicht verwundere, dass ihr stilistisches Erscheinungsbild sehr unterschiedlich sei, ja: der Katalogautor Nicholas Cullinan formuliert sogar, dass sie in eben dieser Hinsicht „polar opposites“ seien.<sup>9</sup> Auch hier spitzt Hall diese Sichtweise zu, indem er Poussin – als Vorbild Twomblys – sogar aus dem Blick wandern lässt: „If we are looking for a classical source for Twombly’s art, the best bet is not the hypertense Roman Doric of Poussin, but rather Pompeiian wall painting, with its dreamy Arcadian landscapes and casual, gravity-free compositions. Ancient wall painting had scarcely been discovered in Poussin’s day (apart from grotesque decoration)“.<sup>10</sup>

Es ist mithin eine Art dialektischer Blick, der sich aus dem Verhältnis der beiden Maler gewinnen und sodann auf die Betrachtung ihrer jeweiligen Werke anwenden lässt: Das Werk des Franzosen kann, durch die Brille von Twomblys Auseinandersetzung mit ihm betrachtet, möglicherweise ebenso neue Züge entdecken lassen wie umgekehrt die Schöpfungen des Amerikaners, wenn sie durch die Brille der von ihm gewählten poussinschen Vor-Bilder angeschaut werden.

Bleibt allerdings die Frage, ob eben dies funktioniert hat – die Reaktionen eines Großteils des Publikums, ganz gleich, ob Fachleute oder nicht, fielen hierbei eher konträr denn dialektisch aus: Es sei zwar begrüßt worden, so wieder Hall, dass Poussin aus seiner „museological comfort zone“ herausgeholt werden sei, die Begegnung mit Twomblys Werken sei ihm allerdings nicht gut bekommen: „Twombly’s paintings mostly behave like artistic suicide bombers: they destroy Poussin and themselves. I searched in vain for meaningful points of contact – for the artist named Twoussin.“<sup>11</sup>

Aber lag eine solche Verschmelzung mit Poussin überhaupt in Twomblys Absicht?

Sicherlich: Nimmt man Twomblys Verweise auf die Person und die Werke des Franzosen ernst (anstatt sie als sinn- und zweckloses oder

---

<sup>9</sup> Dulwich 2011, 19.

<sup>10</sup> Hall 2011, op. cit.

<sup>11</sup> Ebd.

gar eitles ‚Namedropping‘ abzutun), so wird dahinter die Suche nach einer Annäherung an Poussin offenbar, die sich verschiedener Strategien bedient.

Da ist zunächst einmal die Widmung, wie sie sich gleich im Titel des ersten, auf Poussin Bezug nehmenden Werkes, *Woodland Glade (to Poussin)* aus dem Jahre 1960, findet (Abb. 1).<sup>12</sup>

Wie nun funktioniert, wie soll eine solche malerische Zueignung funktionieren? Vertraut sind solche Dedikationen, Zusprüche und Weihungen aus der Literatur, wo die Formen und Beweggründe derartiger Widmungen eine große Bandbreite aufweisen: Von der bloßen direkten



**1** Cy Twombly: *Woodland Glade (to Poussin)*, Rom, 1960, Bleistift, Wachskreide, Ölfarbe auf Leinwand, 200 × 256 cm, Sammlung Giorgio Franchetti, Rom

**12** Vgl. HB I 134 sowie Dulwich 2011, 15. Die Serie der auf Poussin Bezug nehmenden Titel lässt sich dann mit den im Folgejahr entstandenen Werken *Empire of Flora* (Berlin, Sammlung Marx) und *Triumph of Galatea* (Privatsammlung) fortsetzen, die auf entsprechend betitelte Gemälde Poussins in Dresden (Staatliche Gemäldesammlungen) bzw. in Philadelphia (Museum of Art – heute u. a. auch als *Triumph des Neptun* geführt) Bezug zu nehmen scheinen. Zu den Gemälden Twomblys vgl. HB II 7 sowie 19.

Erwähnung des Widmungs-Empfängers bis hin zu als Hommage gedachten Stilaneignungen, von der finanziellen Motivation (mit der Widmung war zuweilen die Erwartung eines Geldgeschenks seitens des dankbaren Adressaten verbunden) bis hin zu bloßer Reverenz.<sup>13</sup>

Schaut man sich Twomblys *Woodland Glade (to Poussin)* an, so scheint eher Letzteres dahinter zu stehen, denn auf den ersten Blick lässt sich zwischen dem mit grünen Stauden umwachsenen Teich des Amerikaners und den Gemälden Poussins keine direkte Beziehung erkennen – oder doch? Immerhin erinnert schon das zudem mit dem Titel betonte Thema – eine Waldlichtung – ein wenig an den Schauplatz einiger arkadischer Szenen von Poussin.<sup>14</sup>

Betrachtet man nun zwei weitere Beispiele, so zeigen sich zusätzliche Spielarten der Bezugnahme und man beginnt, so etwas wie einen roten Faden zu sehen: In *Bacchanalia: Fall (5 days in November)* aus dem Jahre 1977 (Taf. 9a) klebt Twombly die Reproduktion einer Vorzeichnung Poussins (Taf. 9b)<sup>15</sup> zu seinem 1636 vollendeten *Triumph des Pan* (London, National Gallery) in seine Komposition.<sup>16</sup> Der verehrte Maler erscheint zwar hier, anders als bei *Woodland Glade (to Poussin)*, nicht namentlich im Titel, aber schon die Bezeichnung *Bacchanalia* lässt u. a. an die Serie der vier Bacchanale denken, die Poussin um 1636 für Kardinal Richelieu malte und zu denen der *Triumph des Pan* gehörte, den Twombly hier mit

---

**13** Vgl. dazu generell: Volker Kaukoreit / Marcel Atze / Michael Hansel (Hrsg.): „Aus meiner Hand dies Buch“. Zum Phänomen der Widmung. Wien 2007 (= Sichtungen. Archiv, Bibliothek, Literaturwissenschaft 8./9. Jg., 2005/2006).

**14** Dulwich 2011 bildet auf S. 16 mit Fig. 2 als Gegenüberstellung zu Twomblys *Woodland Glade (to Poussin)* Poussins *Landschaft mit Diogenes* von 1648 (Paris, Louvre) ab, was allerdings als engerer Vergleich weniger überzeugend anmutet, da dort keine Waldlichtung und zudem auch ein Fluss und nicht (wie von Twombly durch die Bezeichnung „pool“ festgelegt) ein See gezeigt wird. Insofern würden hier eher die u. a. von Leeman 2004, 109 vorgeschlagenen Vergleiche zu Poussins *Landschaft mit einem von einer Schlange Getöteten* von 1648 (London, National Gallery) bzw. *Die Ruhe* von 1650/51 (Malibu, Getty Museum) überzeugen, auch wenn die Seen dort jeweils ebenfalls nicht in einer Waldlichtung liegen.

**15** Pierre Rosenberg / Louis-Antoine Prat: Nicolas Poussin 1594–1665. Catalogue raisonné des dessins, 2 Vols. Mailand 1994, Vol. I, 170–171, Nr. 94.

**16** Zu dem Poussin-Gemälde und seinem Kontext vgl. Jacques Thuillier: Nicolas Poussin. Paris 1994, 254, Nr. 112; zu Twombly vgl. Dulwich 2011, 146, Nr. 32.

der eingeklebten Vorzeichnungsreproduktion zitiert. Allerdings hat er diese sepiafarbene Illustration nicht einfach nur auf seine Papierunterlage montiert, sondern er stellt sie ebenso aus wie er sie verdeckt. Denn über die Reproduktion hat Twombly ein halbtransparentes Millimeterpapier gelegt, das die Konturen der Zeichnung hinter der strengen Abfolge der Gitternetze und der trüben Faktur des Papiers verschwimmen lässt. Darunter hat der Künstler den Titel *Bacchanalia* geschrieben, unter dem sich sodann ein leicht nach rechts unten strebender Sturm aus expressiven Strichknäueln in Braun, Weiß und Schwarz entfesselt.

Die Komposition ließe sich mithin als die Ausgestaltung eines Gegensatzes verstehen: Oben die Vorzeichnung von Poussins *Bacchanal*, allerdings zum einen im Medium der glatten, Distanz schaffenden fotografischen Reproduktion, zum anderen hinter die Gitter eines trüben Millimeterpapiers gelegt. Dies kann zudem als Verweis auf die Funktion der wiedergegebenen Zeichnung verstanden werden: Das Blatt stellt die letzte Stufe eines langen kompositorischen Findungsprozesses bei Poussin dar, an den sich sodann die Übertragung des gefundenen Figurenarrangements auf die Leinwand anschloss, ein Schritt, zu dem die Vorzeichnung oft quadriert wurde, um sie leichter maßstabsvergrößert auf den endgültigen Bildträger transferieren zu können. Mit der Steigerung dieser Quadrierung bis hin zum Raster eines Millimeterpapiers spielt Twombly vielleicht ironisch auf Poussins von diesem selbst betonte Akkuratessse („J’ai rien négligé“, wird er zitiert)<sup>17</sup> sowie auf den Umstand an, dass der Franzose mit seinem *Triumph des Pan* eigentlich einen impliziten Widerspruch schuf: Denn die Darstellung des wilden orgiastischen Treibens einiger Satyrn und Nymphen rund um eine Pans-Herme war das Ergebnis eines äußerst strengen disziplinierten Kompositionsprozesses,<sup>18</sup> und dem daraus hervorgegangenen Bild wurde daher häufig vorgeworfen, dass es in Anlage und Faktur zu kühl, gelackt, steif und kontrolliert erscheine, um glaubwürdig und stimmig den Eindruck eines wilden bacchantischen Treibens zu vermitteln<sup>19</sup> – Twomblys darüber gelegtes

---

**17** *Mélanges d’histoire et de littérature recueillis par M. de Vigneul-Marville*. Rouen 1699/1700, Vol. I., 140.

**18** Vgl. dazu Henry Keazor: *Poussins Pargera*. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins. Regensburg 1998, 66–88.

**19** Vgl. z. B. Pierre Rosenbergs Diktum von der „sensualité figée“ der Richelieu-Bacchanale – vgl. Pierre Rosenberg: *Nicolas Poussin 1594–1665*. Paris 1994, 226, Nr. 54.

Millimeterpapier könnte eben auf eine derartige Kritik anspielen. Zugleich konterkariert er die solcherart zugerichtete Schöpfung Poussins, indem er darunter in Farben, die der wiedergegebenen Zeichnung zugehörig sind, mit den wilden, expressiven Strichknäueln jener Entfesselung Ausdruck verschafft, die bei Poussin im Interesse eines kunstvoll geordneten Treibens unterdrückt wird: Anstatt dem Vorbild der Vorzeichnung Poussins zu folgen, setzt Twombly der darin dokumentierten Disziplin gerade deren malerischen Antipoden entgegen. Schließlich könnte sich angesichts der von links oben nach rechts unten dräuenden Farbwolken auch das daneben geschriebene „Fall“ doppelsinnig, nämlich einmal als Jahreszeitenbezeichnung ‚Herbst‘, sodann aber auch wörtlich als ‚Sturz‘, lesen lassen: Ein Sturz, der sich auf den rechts in Poussins Zeichnung im Rausch zu Boden gestürzten Satyr, aber ebenso auch auf das von Twombly aus seiner Beherrschung herausgestürzte Vorbild Poussins beziehen könnte.

Doch *Bacchanalia: Fall (5 days in November)* ist nur der letzte Teil einer ganzen, insgesamt vier Gemälde umfassenden Serie, in denen Twombly das Collage-Prinzip unter Rückgriff auf Reproduktionen von (Vor-)Zeichnungen Poussins jeweils variiert: In *Bacchanalia: Fall (5 days in October)* klebt er eine Studie (Paris, Louvre)<sup>20</sup> des Franzosen zu dessen Gemälde *Rinaldo und Armida* (Berlin, Gemäldegalerie) in die Mitte seines Blattes, damit möglicherweise auf die entbrennende Liebe der Zauberin Armida für den von ihr betäubten Ritter Rinaldo anspielend; in *Bacchanalia: Winter (5 days in February)* ist es die Reproduktion einer Vorzeichnung zu Poussins *Letzter Ölung* (Paris, Louvre)<sup>21</sup>, die so präsentiert wird (damit die Assoziation von Lebensende und kalter Jahreszeit miteinander verschränkend)<sup>22</sup>, während es in *Bacchanalia: Winter (5 days*

<sup>20</sup> Rosenberg/Prat 1994, op. cit., Vol. I, 262, Nr. 135; vgl. zudem die Notation auf der Rückseite, S. 193, Abb. 6.

<sup>21</sup> Ebd., Vol. I, 488, Nr. 248.

<sup>22</sup> Vgl. zur Verbindung von Zeitenende und Winter u. a. Oskar Bätschmann: Nicolas Poussins ‚Winter-Sintflut‘: Jahreszeit oder Ende der Geschichte? In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Vol. 52 (1995), H. 1, 38–48. Leeman 2004, op. cit., 277 liest das Bild hingegen eher als Zeichen, dass für Twombly „Bacchus aurait donc autant à voir avec Éros [...] qu’avec Thanatos comme le dit très concrètement l’intrusion d’une *Extrême-onction* de Poussin dans *Bacchanalia Winter (5 days in Feb.)*, la référence à Poussin faisant de cette ensemble une sorte d’*in bacchanalibus ego‘ twomblyenne*.“ Insofern Twombly in der *Bacchanalia*-Serie Figuren Poussins versammelt, die mit Liebe (*Fall*: Rinaldo und Armida), erotischer

in *January*) (eigentlich im Kontrast zum im Titel angegebenen kalten Sujet) ausgerechnet die Zeichnung Poussins mit der *Nackten Venus am Brunnen* (Paris, Louvre)<sup>23</sup> ist, deren Reproduktion Twombly verwendet. Passen der *Triumph des Pan* mit der weintrunkenen Feier des Waldgottes Pan und der betäubte Rinaldo zum Herbst ebenso wie der die letzte Ölung empfangende Sterbende zum Winter, so erscheint die Kombination von Winter und einer nackten, an einem Brunnen stehenden Venus paradox – sofern man hier nicht den Sinnspruch des Terenz „*Sine Cerere et Baccho friget Venus*“<sup>24</sup> bemühen möchte, mit der nicht nur der Obertitel der *Bacchanalia* wieder aufgerufen, sondern auch ein Rückbezug zum *Triumph des Pan* mit seinen bacchantischen Motiven geschaffen wäre.

---

Schönheit (*Winter*: Venus), Rausch (*Fall*: Bacchanale) und Tod (*Winter*: Letzte Ölung) verbunden sind, ist Leeman zuzustimmen, dass hier Bacchus, Eros und Thanatos zueinander in Beziehung gesetzt werden – die Prägung Leemans „*in bacchanalibus ego*“ verstellt jedoch vielleicht ein wenig den Blick auf die ganze Serie insofern, als sich das Schwergewicht damit auf die Kombination von Rausch und Tod verschiebt und das zweite Thema der Serie, die Jahreszeiten Herbst und Winter, aus dem Blick geraten. Tatsächlich ist jedoch auch nach den Bezügen der einzelnen Figuren zu diesen jahreszeitlichen Oberthemen zu suchen – folgt man dem, so zeigt sich, dass Twombly Rausch und Liebe dem Herbst zuordnet, Tod und erotische Schönheit dem Winter, so dass die beiden Jahreszeiten gewissermaßen klassisch besetzt sind: Die den Herbst bestimmenden Elemente Rausch und Liebe werden von dem gleichfalls traditionsreichen, für den Winter stehenden Doppel von Eros und Thanatos gerahmt, die auch als die Pole des Bacchantischen (mit seinem sich eventuell bis zum Mord steigenden rauschhaft-sinnlichen Treiben) verstanden werden können. Über die Figur der dem Winter zugeordneten, ohne Bacchus frierenden Venus bindet Twombly (s. Anm. 24) zugleich die Themen von Herbst und Winter ineinander rück.

**23** Rosenberg/Prat 1994, op. cit., Vol. I, 706–707, Nr. 366.

**24** Der Satz geht zurück auf die Liebeskomödie *Eunuchus* des Terenz, wo Chremes in der fünften Szene des vierten Akts (V. 732) zu Pythias sagt: „*Verbum hercle hoc verum erit, sine Cerere et Libero friget Venus*“ (Deutsch: „Das Wort ist beim Hercules (= tatsächlich) wahr: ‚Ohne Ceres und Liber [Bacchus] friert Venus‘“). Vgl. zum kunsthistorischen Kontext u. a. Berthold Hinz: ... *non iam friget* – Jordaens blickt auf Rubens. In: Bruno Klein / Harald Wolter von dem Knesebeck (Hrsg.): *Nobilis arte manus*. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten (2., korrigierte Auflage). Dresden/Kassel 2002, 380–394, hier insbes. 393, Anm. 21.

Twombly zeigt damit einmal eine geradezu ostentative Nähe zu seinen Inspirationen und Leitbildern, indem er sie in Form einer Collage als Reproduktionen in seine Werke integriert; dann wieder schafft er z. B. mit Hilfe darüber gelegter, filternder Medien wie dem Millimeterpapier, insbesondere jedoch mittels seiner expressiven, sich vom Figurativen emanzipierenden künstlerischen Handschrift große Distanz gegenüber seinem Vorbild. Nichtsdestotrotz aber wird deutlich, dass man auch und gerade in diesem Abstand gelegentlich (sicherlich nicht immer) das implizite Bezugswerk und die hier erzielte Spannung zu diesem wahrnehmen und in das Verständnis solcher Schöpfungen Twomblys miteinbeziehen soll: *Autunno* (aus den *Quattro Stagioni*) von 1993/95 (Abb. 2) z. B. kann man durchaus rezipieren, ohne dabei zwingend an Poussin denken zu müssen.<sup>25</sup> Nichtsdestotrotz könnte schon der Titel der ganzen Reihe auf die *Vier Jahreszeiten* Poussins (Paris, Louvre) von 1660/64 verweisen; zudem erschließt sich eine mögliche Deutung des sich in der Bildmitte in blutrotem Kolorit ballenden Farb-Knäuels, wenn man just an das *Herbst*-Gemälde (Abb. 3) aus seinen *Jahreszeiten* denkt. Denn dort, wo sich bei Twombly der an Wein oder Blut gemahnende Farb-Ballen befindet,<sup>26</sup> ist in Poussins *Herbst*-Darstellung eine riesige Rebe zu sehen, die gerade von den Kundschaftern des Moses abtransportiert wird.<sup>27</sup> Damit würde sich eine weitere Bedeutungs-Dimension erschließen, denn Twombly liest Poussin hier sozusagen ein wenig gegen den biblischen Strich, indem er die Rebe wieder ganz antik mit Bacchus (sowie – siehe die Inschriften „*Pan/panic*“ in Twomblys Gemälde – mit dem Wald- und Hirtengott Pan bzw. der von ihm ausgelösten „*panic*“) assoziiert und somit eine Sinnschicht in Poussins Darstellung eröffnet, für die man vielleicht zunächst aufgrund der scheinbar so klaren textlichen Vorlage aus dem Alten Testament blind war: Mit diesen Augen betrachtet, scheint es nachgerade, als ließen sich Furcht und Panik aus den Gesichtern der beiden

---

**25** Zu dem Gemälde vgl. HB IV 64, Dulwich 2011, 154–155, Nr. 39 sowie Greub 2013a.

**26** In Dulwich 2011, 154 wird auf eine Fotografie von Twomblys Atelier aus der Zeit verwiesen, während der er an den *Quattro Stagioni* arbeitete, auf der eine Notiz zu sehen ist, die ein verknappendes Zitat aus dem Sonett VII von Rilkes *Sonette an Orpheus* festhält: Im Original „[...] Sein Herz, o vergängliche Kelter / eines den Menschen unendlichen Weins“ lautend, heißt es bei Twombly: „His mortal heart / presses out / an inexhaustible / wine“, damit die zentrale Parallele von Blut und Wein aufgreifend.

**27** Vgl. zur Textgrundlage die Schilderung bei 4. Moses, 13, 23–26. Zu dem Gemälde vgl. Thuillier 1994, op. cit., 264, Nr. 236.



2 Cy Twombly: *Autunno* (aus den *Quattro Stagioni*), 1993/95, Acryl, Ölstift, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 313 × 215 cm, Tate Modern, London

durch die Landschaft eilenden Kundschafter lesen, die sich offenbar vor den Bewohnern des Landes, den riesenhaften Söhnen Anaks, fürchten, für die sie klein und gierig wie Heuschrecken wirken.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl. 4. Moses, 13, 22 sowie 28, wo die Kundschafter mit den Worten zitiert werden: „Wir sahen auch Anaks Söhne“, was dann 33 erklärt wird: „Wir sahen dort auch Riesen, Anaks Söhne aus dem Geschlecht der Riesen,





3 Nicolas Poussin: *Der Herbst* (aus den *Vier Jahreszeiten*), Öl auf Leinwand, 116 × 160 cm, 1660/64, Louvre, Paris

Einen weiteren Niederschlag findet diese, Antikes mit Alttestamentarischem verschränkende Lesart mit der Inschrift „*Et in Arcadia Ego*“ in Twomblys Bild, mit der er nicht nur den Titel eines der berühmtesten Gemälde Poussins (Paris, Louvre) aufruft, sondern zudem auf den im Alten Testament mitgeteilten Umstand anspielen könnte, dass die Kundschafter des Moses die Rebe als Beweis dafür zurückbringen, dass sie das von Gott gelobte Land gefunden haben: das Land, in dem Milch und Honig fließen, eine Art von zweitem Paradies,<sup>29</sup> dem auf einer profanantiken Ebene das idyllische Arkadien entspricht, von dem (einer seit André Félibien nachweisbaren ‚falschen‘ Lesart von „*Et in Arcadia Ego*“ zufolge) das „*Ego*“ des Satzes Abschied nehmen musste.<sup>30</sup>

---

und wir waren in unsern Augen wie Heuschrecken und waren es auch in ihren Augen.“

29 Vgl. dazu die Schilderung des gelobten Landes im Alten Testament (2. Moses, 3, 8 und 17 sowie 4. Moses, 13, 27) sowie die Paradiesesschilderung z. B. im Koran: Sure 47, 15.

30 In seiner ursprünglichen Aussage wie sie z. B. bei Guercinos Gemälde-Interpretation von 1618 (Rom, Palazzo Corsini) zu finden ist, spricht hier

Es scheint also, als habe Twombly beim Malen der *Quattro Stagioni* in der einen oder anderen Weise die *Vier Jahreszeiten* Poussins vor Augen gehabt und daher Verweise in seine Bilder eingebaut, für die man durch die parallele Titelwahl sensibel gemacht und damit eingeladen werden soll, die beiden Werke in einer Art vergleichenden Zusammenschau zu betrachten.<sup>31</sup>

Dabei ist jedoch zu betonen, dass die formalen Beziehungen zwischen den *Quattro Stagioni* und Poussins *Jahreszeiten* sicherlich lockerer sind als diejenigen zwischen z. B. *Bacchanalia: Fall* auf der einen und Poussins *Triumph des Pan* auf der anderen Seite, oder zwischen Twomblys *School of Athens* von 1961 bzw. 1964 und Raffaels Fresko *Die Schule von Athen* in der Stanza della Segnatura im Vatikan von 1510/11.<sup>32</sup>

Doch Verweise via Titel, Kompositionsschemata oder motivischer Anleihen erschöpfen das Spektrum möglicher Bezugnahmen Twomblys auf Poussin noch nicht – auch eine Betrachtung der Textur der Werkoberfläche beider Maler gibt hier einigen Aufschluss. Die Gemälde des Amerikaners – und hierin liegt sicherlich auch ein Problem seiner Rezeption mittels ‚flacher‘ Photo-Reproduktionen – weisen neben den expressiven Mal- und Zeichenspuren zugleich eine stark haptische Qualität auf: Nicht nur, dass Farbe sich zuweilen auf dem Bildträger in Krusten und Klumpen über die Fläche erhebt, sondern man kann zudem immer wieder auch mit den Fingern ausgeführte Farbschlieren oder auch ganze Händeabdrucke beobachten.<sup>33</sup> Auch hierin lässt sich Twombly in eine vergleichende Beziehung zu Poussins setzen, der bei seinem um 1638/40 geschaffenen Gemälde *Der Tanz des Lebens zur Musik der Zeit* (Abb. 4) mit (wahrscheinlich) dem (linken) Daumen deutlich in die Grundierung des Gemäldes (wörtlich:) eingegriffen und diese geprägt hat, um auf diese Art

---

der Tod „Selbst hier in Arkadien gibt es mich, den Tod“. Poussins zweite Interpretation des Sujets auf dem Gebiet der Malerei von 1638/39 (Paris, Louvre) hat sodann einigen Interpretationen zufolge aufgrund ihres elegischen Charakters die Deutung befördert, dass hier nicht mehr der Tod, sondern ein Verstorbener oder eine Verstorbene spreche, der/die wehmütig „Auch ich habe einmal in Arkadien gelebt“ klage. Vgl. dazu die zusammenfassende Darstellung bei Rosenbergs 1994, op. cit., 284–285, Nr. 93.

<sup>31</sup> Vgl. Greub 2013a, 322–327.

<sup>32</sup> Zu Twomblys Gemälden *School of Athens* (Italien, Privatsammlung) und *School of Athens II* (Köln, Museum Ludwig) vgl. HB II 14 sowie 164.

<sup>33</sup> Vgl. als ein Beispiel von vielen Twomblys *Study from the Temeraire* (New South Wales, Art Gallery) von 1998/99 – vgl. HB V 1.



4 Nicolas Poussin: *Der Tanz des Lebens zur Musik der Zeit*, 1638/40, Öl auf Leinwand, 83 × 105 cm, Wallace Collection, London

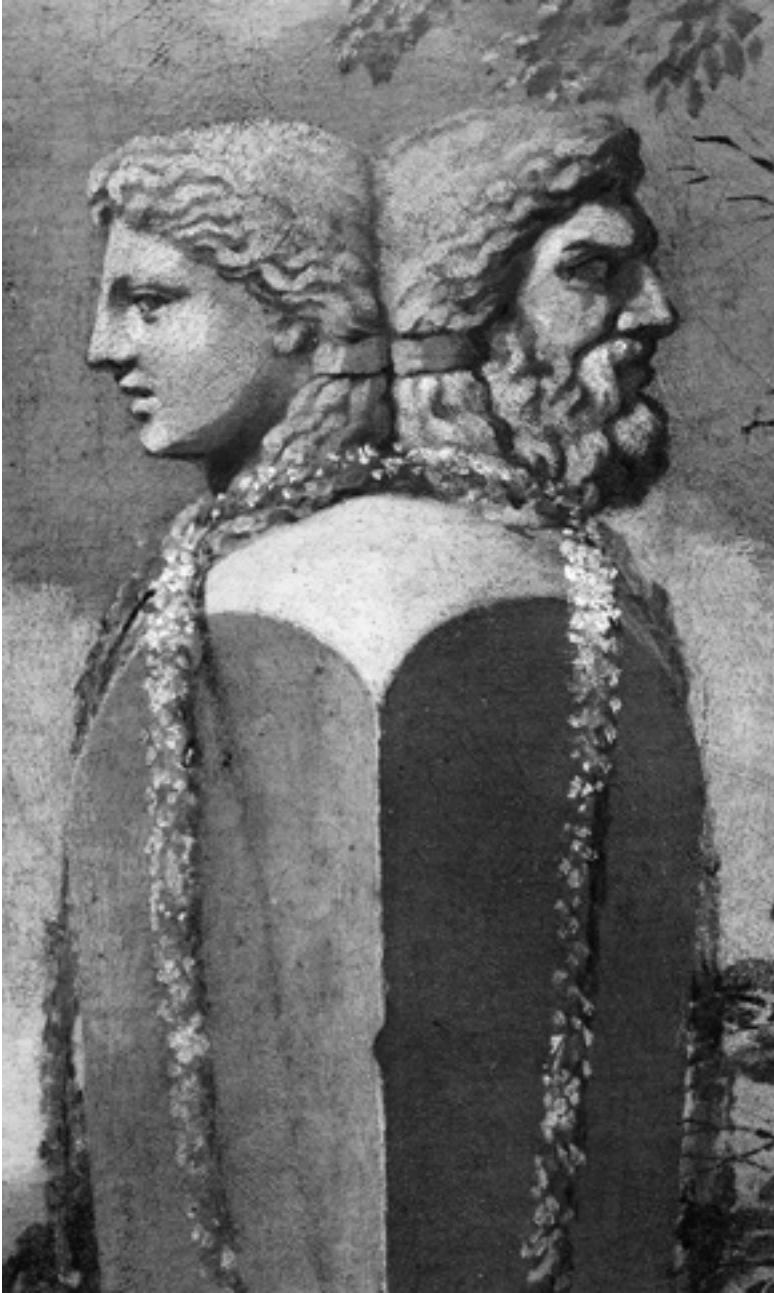
und Weise eine reiche und differenzierte Textur für das Bild zu schaffen (Abb. 5 und 6).<sup>34</sup> Für diese (bei Poussin zugegebenermaßen: eher rare) Praxis wird man umso sensibler, wenn man die Werke Twombly betrachtet hat, der ein solches Eingreifen in die Farbe viel weiter treibt und immer wieder eine regelrechte Auseinandersetzung zwischen dem Flachen und dem Erhabenen zu führen scheint.

Um abschließend wieder zu der zuvor bereits mit der Gattung der Widmung aufgerufenen literarischen Ebene zurückzukehren, lassen sich hier noch zwei Dinge ins Feld führen:

1979 schrieb Roland Barthes in seinem Text *Non multa sed multum* über Twombly (den der Philosoph für sich immer nur „TW“ nennt): „A painting by TW consists only of what one might call writing’s field of allusions. [...] TW makes reference to writing [...] and then goes off to

---

<sup>34</sup> Vgl. Richard Beresford: *A Dance to the Music of Time by Nicolas Poussin*. London 1995, 34.



5 Detail aus Nicolas Poussin: *Der Tanz des Lebens zur Musik der Zeit*, 1638/40, Wallace Collection, London



6 Schräglicht-Aufnahme eines Details aus Nicolas Poussin: *Der Tanz des Lebens zur Musik der Zeit*, 1638/40, Wallace Collection, London

somewhere else.“<sup>35</sup> Dies ließe sich auch in Bezug auf Twomblys Rückgriff und Referenz auf Poussin sagen, denn auch hier schafft der amerikanische Künstler eher ein „field of allusions“ und „makes reference [...] and then goes off to somewhere else.“

In Bezug auf das Verhältnis Twombly/Poussin kann man daher eine Menge von der Debatte lernen, die hinsichtlich der sogenannten, lange Zeit von der Literaturwissenschaft eingeforderten ‚Werktreue‘ von Literaturverfilmungen geführt wurde: Angesichts des Umstandes, dass Literatur und Film ganz unterschiedlichen ästhetischen Prinzipien folgen, macht

---

35 Zitiert nach: Del Roscio 2002, 88–101, hier 88.

es – ganz im Sinne des von Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* 1766 geweckten Bewusstseins für die Gattungsspezifität – wenig Sinn, solche Literaturadaptionen in das Procrustes-Bett des beständigen Abgleichs mit der literarischen Vorlage zu stecken und sie auf den Grad ihrer ‚Treue‘ gegenüber Letzterer zu messen.<sup>36</sup> Ebenso wenig Sinn ergibt es im Fall Twomblys, Poussins Bilder beständig als verbindliche Blaupausen unter die Werke Twomblys legen zu wollen: Schaut man sich die filmische Literaturadaption Luchino Viscontis *Morte a Venezia* von 1971 nach Thomas Manns *Der Tod in Venedig* von 1911 an, so erwartet man hier auch nicht, das Werk eines Regisseurs anzutreffen, der sich als ‚Thochino Masconti‘ verstanden wissen möchte – insofern sollte man auch nicht erwarten, in der Dulwich-Ausstellung einem als ‚Toussin‘ anzusprechenden Künstler zu begegnen. Sicherlich: Twombly (dies ist möglicherweise auch eine verschmitzte Falle, die er uns KunsthistorikerInnen stellt) lädt uns mit seinen beständigen Verweisen auf Raffael und Poussin dazu ein, einige seiner Werke hinsichtlich ihres Bezugs auf die beiden frühneuzeitlichen Künstler anzuschauen und verstehen zu wollen, und von daher gehen doch gewisse Nuancen des Verständnisses verloren, wenn man diese Verweise komplett ausblendet. Auch hierzu existiert in der Literaturadaptionsdebatte ein Pendant, denn gerade in den anglo-amerikanischen Ländern ist das Pendel zu Beginn der 2000er Jahre in das andere Extrem ausgeschlagen,<sup>37</sup> indem man nun den der ‚Werktreue‘ entgegen gesetzten Pol propagierte: So wurde inzwischen von Seiten der ‚Adaptation Studies‘ wiederholt das Bestreben

---

**36** Vgl. u. a. dazu Hans Magnus Enzensberger: *Literatur und Linse – und Beweis dessen, daß ihre glückhafte Kopulation derzeit unmöglich ist*. In: *Akzente* (1956), H. 3, 207–213; Wolfram Buddecke / Jörg Hienger: *Verfilmte Literatur. Probleme der Transformation und der Popularisierung*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 9 (1979), H. 36, 12–30; Franz-Josef Albersmeier / Volker Roloff (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt a. M. 1989 sowie Irmela Schneider: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen 1981.

**37** Zur Entwicklung vgl. Irina Rajewesky: *Intermedialität*. Tübingen/Basel 2002, 29–58; Kamilla Elliott: *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge 2003; Susan Fellerman: *Art in the Cinematic Imagination*. Austin 2006; Julie Sanders: *Adaptation and Appropriation*. London 2006 und Monika Seidl: *Framing Colin: The Adaptation of Classics and Colin Firth as Mr. Darcy and after Mr. Darcy*. In: Werner Huber / Evelyne Keitel / Gunter Süss (Hrsg.): *Intermedialities. New Perspectives on Literature and the Media*. Trier 2007, 37–49.

formuliert, „to free our notion of film adaptations from this dependency on literature so that adaptations are not derided as sycophantic, derivative, and therefore inferior to their literary counterparts“.<sup>38</sup> Dies führte aber in der Folge dazu, dass qua der kritischen und generellen Ablehnung des Begriffes ‚Werktreue‘ (‚fidelity‘) auch gleich jegliche Rückbindung eines auf ein Buch zurückgehenden Films als irrelevant, da die eigenständige Bedeutung des Films automatisch schmälern, erachtet wurde.<sup>39</sup> Konkret gesprochen: Man tat so, als hätten filmische Literaturadaptionen keine Vorlage, indem man diese ignorierte und beschloss, die tatsächlich auf solchen Vorlagen aufbauenden Filme ausschließlich als eigenständige Neu-Kreationen zu betrachten. Dies verengt freilich insofern extrem die Optik, als man auf diese Weise zum einen gerade die schöpferische Emanzipation und Eigenleistung der Adaption nicht mehr zu würdigen versteht, da man diese ja nur aus dem Vergleich zu der zugrunde gelegten literarischen Vorlage ersehen und ermessen kann. Zudem wird so auch zum anderen verhindert, dass man die jeweiligen Eigengesetzlichkeiten, Potenziale, aber auch Beschränkungen der beiden unterschiedlichen Gattungen weiter ausdifferenzieren vermag, da jene eben nur im sie aufeinander beziehenden Vergleich deutlich werden können.

Gleiches gälte für eine Betrachtung der Werke Twomblys, welche die von ihm ausgelegten Verweise bewusst überläse und ignorierte, denn damit würden die oben erwähnten „allusions“ und „references“ zum Verstummen gebracht werden, die Twombly offenbar hin und wieder gerne als eine Ausgangsbasis nutzt, von der aus er „goes off to somewhere else.“

---

#### ABBILDUNGSNACHWEISE

Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom.

1 HB I 134.

2 HB IV 64, Part III, S. 181.

---

**38** Vgl. Deborah Cartmell / Imelda Whelehan (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge 2007, 1–2.

**39** Vgl. dazu Thomas Leitch: *Adaptation Studies at a Crossroads*. In: *Adaptation*, Vol. 1, No. 1 (2008), 63–77, der auf S. 76 dazu auffordert, demgegenüber eine Herangehensweise zu favorisieren, „that focus[es] on specific problems in the production and reception of adaptations and the relations between adaptation and other intertextual modes“.

**3** Paris, Musée du Louvre.

**4-6** London, Wallace Collection (Ausstellungskatalog: Richard Beresford: A Dance to the Music of Time by Nicolas Poussin. London 1995, Cover [Abb. 4], S. 10 [Abb. 5], S. 36 [Abb. 6]).

#### TAFELN

**9a** © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Udo und Anette Brandhorst Stiftung, Museum Brandhorst, München | Fotograf/Agentur BStGS.

**9b** Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2013.



---

YOSHINOBU HAKUTANI

## CY TWOMBLY'S PAINTING OF THE PEONIES AND HAIKU IMAGERY

On Cy Twombly's painting of the five peonies, *Untitled* from 2007 (Plate 10), are inscribed English translations of the five haiku by Masaoka Shiki (1867–1902), Kobayashi Issa (1763–1827), Matsuo Bashō (1644–1694), Yosa Buson (1716–1783), and Takarai Kikaku (1661–1707), respectively.<sup>1</sup> Twombly chose the five haiku on the peonies depicted by these poets. They have been well-known, influential haiku poets in Japanese history. In particular, Bashō (17<sup>th</sup> century), Buson (18<sup>th</sup> century), Issa (18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> century), and Shiki (19<sup>th</sup> century), each representing a century, have been accorded haiku masters. Kikaku, on the other hand, is known as Bashō's contemporary and his first disciple, who distinguished himself in innovating the art of haiku.

Haiku, the Japanese verse of seventeen syllables, was derived from the *waka* (Japanese song), the oldest verse form of thirty-one syllables, written vertically in five parts (5-7-5-7-7). The haiku form thus corresponds to the first three parts of the *waka*. This seventeen-syllable verse form had been preserved by noblemen, courtiers, and high-ranked samurai since the thirteenth century. By 1680, when Bashō wrote the first version of his celebrated haiku on the frog jumping into the water, 'the old pond / a frog jumped into / the sound of the water,' haiku had become a highly stylized expression of poetic vision. Bashō's haiku, unlike those of his predecessors, represented a new perspective and did not rely on an ingenious play

---

**1** At the time of the Congress it was assumed that the haiku inscribed on the first four peonies from left to right are attributed to Bashō. Thanks to Thierry Greub's investigations, however, it has turned out that only the haiku inscribed on the third peony is by Bashō, and that the haiku inscribed on the first, second, and fourth peonies are by Shiki, Issa, and Buson, respectively.

on words often seen in *renga* (linked song). Bashō, his contemporaries, and the later masters such as Buson and Issa, attempted to write the serious haiku, a unique poetic genre that was short but was able to offer more than wit or humor. Because of their brevity and condensation, haiku seldom provide details. The haiku poet draws only an outline or a highly selective image, and the reader must complete the vision. Above all, a classic haiku, as opposed to a modernist one, is required to include a clear reference to one of the four seasons.

#### BASHŌ VS. KIKAKU

Although Twombly's inscription of Kikaku's haiku is about the peony just as is his inscription of Bashō's, there is a vast difference between Bashō's and Kikaku's haiku that represent two kinds of haiku composition. Legend has it that Bashō had more disciples than any other poet and that Kikaku was not only his first, often praised disciple but surpassed his master in renovating haiku composition as a work of art. While Bashō was influenced by Confucianism and Zen philosophy, Kikaku was least interested in Eastern philosophies. Not only do Bashō's haiku reflect Eastern philosophies, but they are also buttressed by the aesthetic principles derived from the philosophies. Instead of conforming to Bashō's aesthetic principles, Kikaku followed his own instincts in creating images of beauty.

The philosophy that underlies Bashō's haiku and much of classic haiku is Zen. A haiku poet like Bashō strived to create a vision in which nature and humanity are united. Such a poet sought to suppress his individuality and achieve the state of Zen. In Zen-inspired haiku, the material or the concrete is emphasized without the expression of any general principles of abstract reasoning. In classic haiku, animate and inanimate lose their differences, so that one might say haiku are not about human beings but about objects in nature. Zen teaches that the ordinary thing and the love of nature are reduced to a detached love of life as it is without idealistic, moralistic, or ethical attachments. Things in nature are equal to human beings; both exist through and because of each other. In a Zen-inspired haiku the poet tries to annihilate one's thoughts or feelings before *satori* is attained. *Satori* is the achievement of a state of *mu*, nothingness. The state of nothingness is free of human subjectivity; it is so completely free of any thought or emotion that such a consciousness corresponds to the state of nature.

Bashō defines the state of nothingness, what is called ‘the realm of nothingness’ in *A Travel Account of My Exposure in the Fields [Nozarashi Kikō]*, one of Bashō’s earlier books of essays. He opens with this revealing passage with two haiku:<sup>2</sup>

When I set out on my journey of a thousand leagues I packed no provisions for the road. I clung to the staff of that pilgrim of old who, it is said, ‘entered the realm of nothingness under the moon after midnight.’ The voice of the wind sounded cold somehow as I left my tumbledown hut on the river in the eighth moon of the Year of the Rat, 1684.

*nozarashi wo*  
*kokoro ni kaze no*  
*shimu mi ka na*

Bones exposed in a field—  
At the thought, how the wind  
Bites into my flesh.

*aki tō tose*  
*kaette Edo wo*  
*sasu kokyō*

Autumn—this makes ten years;  
Now I really mean Edo  
When I speak of ‘home.’

The first haiku conveys a sense of *wabi* because the image of his bones suggests poverty and eternity.<sup>3</sup> Although Bashō fell of fatigue and hardship on his journey, he reached a higher state of mind. While he was aware of his physical and material poverty, his life was spiritually fulfilled. In this state of mind, having nothing meant having all.

The most delicate aesthetic principle of Bashō’s haiku is *yugen*.<sup>4</sup> Originally *yugen* in Japanese art was an element of style pervasive in the

<sup>2</sup> Donald Keene: *Walls within Walls: Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600–1867*. New York 1976, 81.

<sup>3</sup> *Wabi*, along with *yugen* and *sabi*, is one of the three frequently applied aesthetic principles in Japanese art. Traditionally *wabi* has been defined in sharp antithesis to a folk or plebeian saying, ‘*Hana yori dango*’ (Rice dumplings are preferred to flowers). Some poets are inspired by the sentiment that human beings desire beauty more than food, what is lacking in animals and other nonhuman beings. *Wabi* refers to the uniquely human perception of beauty stemmed from poverty. *Wabi* is often regarded as religious as the saying ‘Blessed are the poor’ suggests, but the spiritual aspect of *wabi* is based on the aesthetic rather than the moral sensibility.

<sup>4</sup> For a discussion of *yugen* and other aesthetic principles in Japanese poetics, see Yoshinobu Hakutani: *Haiku and Modernist Poetics*. New York 2009, 11–16.

language of *noh*. In reference to the *Works* by Zeami, the author of many of the extant *noh* plays, Arthur Waley expounds this difficult term *yugen*:

It is applied to the natural grace of a boy's movements, to the gentle restraint of a nobleman's speech and bearing. 'When notes fall sweetly and flutter delicately to the ear,' that is the *yūgen* of music. The symbol of *yūgen* is 'a white bird with a flower in its beak.' 'To watch the sun sink behind a flower-clad hill, to wander on and on in a huge forest with no thought of return, to stand upon the shore and gaze after a boat that goes hid by far-off islands, to ponder on the journey of wild-geese seen and lost among the clouds'—such are the gates to *yūgen*.

Waley further shows with Zeami's works that the aesthetic principle of *yugen* originated from Zen Buddhism. 'It is obvious,' Waley writes, 'that Seami [Zeami] was deeply imbued with the teachings of Zen.'<sup>5</sup>

The scenes Waley describes convey a feeling of satisfaction and release as does the catharsis of a Greek play, but *yugen* differs from catharsis because it has little to do with the emotional stress caused by tragedy. *Yugen* functions in art as a means by which human beings can comprehend the course of nature. Although *yugen* seems allied with a sense of resignation, it has a far different effect on the human psyche. A certain type of *noh* play like *Takasago* celebrates the order of the universe ruled by heaven, a worldview that originated from Confucianism. The mode of perception in the play may be compared to that of a pine tree with its evergreen needles, the predominant representation on the stage. The style of *yugen* can express either happiness or sorrow. Cherry blossoms, however beautiful they may be, must fade away; love between man and woman is inevitably followed by sorrow.

This mystery and inexplicability, which surrounds the order of the universe, had a strong appeal to a classic haiku poet like Bashō, whose oft-quoted 'The Old Pond,' mentioned earlier, is exemplary:<sup>6</sup>

the old pond	<i>furu ike ya</i>
a frog jumps into	<i>kawazu tobi komu</i>
the sound of the water	<i>mizu no oto</i>

<sup>5</sup> Arthur Waley: *The Nō Plays of Japan*. New York 1957, 21–22.

<sup>6</sup> The translation of Bashō's haiku, 'The Old Pond,' is by Hakutani.

This haiku shows that while the poet describes a natural phenomenon realistically, he conveys his instant perception that nature is infinitely deep and absolutely silent. Such attributes of nature are not ostensibly stated; they are hidden. The tranquility of the old pond with which the poet was struck remained in the background. He did not write ‘The rest is quiet’; instead he wrote the third line of the verse to read: ‘the sound of the water.’ The concluding image was given as a contrast to the background enveloped in silence. Bashō’s mode of expression is suggestive rather than descriptive, hidden and reserved rather than overt and demonstrative. *Yugen* has all the connotations of modesty, concealment, depth, and darkness. In Zen painting, woods and bays, as well as houses and boats, are hidden; hence these objects suggest infinity and profundity. Detail and refinement, which would mean limitation and temporariness of life, destroy the sense of permanence and eternity.

By contrast, Kikaku’s aesthetic principle is diametrically opposed to *yugen*, as shown in ‘The Bright Harvest Moon,’ one of his best-known haiku:<sup>7</sup>

the bright harvest moon	<i>Meigetsu ya</i>
upon the tatami mats	<i>tatami-no ue ni</i>
shadows of the pines	<i>matsu-no-kage</i>

Both images of beauty, ‘the bright harvest moon’ and ‘shadows of the pines on the mats,’ are descriptive rather than suggestive. They are overt and demonstrative rather than hidden and reserved as in *yugen*. Kikaku’s aesthetic principle is in sharp antithesis to *yugen*. Kikaku is said to have been criticized by Bashō, because, to Bashō, Kikaku’s imagery was ‘showy’ rather than reserved, and overt rather than mysterious.

In 1682 Bashō composed a haiku, ‘By Morning Glories,’ (‘by morning glories / I devour rice / like a man’ [*asagao ni / ware wa meshi kū / otoko kana*]).<sup>8</sup> Kikaku composed a haiku on a similar subject, ‘At a Grass Door,’ (‘at a grass door / I nibble on a knotgrass / like a firefly’

---

7 Harold G. Henderson: An Introduction to Haiku: An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki. New York 1958, 58. The original is quoted from Henderson. The translation is by Hakutani.

8 Jane Reichhold (Tr): Bashō. The Complete Haiku. Tokyo 2008, 262. The original of Bashō’s ‘By Morning Glories’ is quoted from Reichhold. The translation is by Hakutani.

['*kusa no to ni / ware wa tade kū / hotaru kana*']).<sup>9</sup> Bashō, then, advised Kikaku, Jane Reichhold notes, 'to not show off by writing this verse. Bashō uses vulgar terms for eating and avoids the polite word for cooked rice, *gohan*. Again, admiring flowers was seen as an elegant occupation, but Bashō combines the activity with the most low-class way of describing eating.'<sup>10</sup>

While Bashō's haiku is focused on an image of nature rather than on that of humanity, Kikaku's haiku thrives on the interaction between an image of humanity and that of nature. In 'The Bright Harvest Moon,' the beauty of the moonlight is not only humanized by the light shining on the human-made objects, but it is also intensified by the shadows of the pine trees that fall on the dustless mats. The intricate pattern of the shadows of the trees intensifies the beauty of the moonlight. Kikaku's haiku depicts an interaction of nature and humanity in the creation of beauty. Comparing the two haiku poets, one might say Bashō was a poet and philosopher as Kikaku was a poet and artist.

#### SHIKI AND HAIKU TRADITION

The tradition of haiku established in the seventeenth century produced eminent poets like Buson and Issa in the eighteenth and nineteenth centuries, but the revolt against this tradition took place toward the end of the nineteenth century under the banner of a young poet, Shiki. On the one hand, Bashō's followers, instead of becoming innovators as was their master, resorted to an artificiality reminiscent of the comic *renga*. On the other hand, Issa, when he died, left no disciples. The Meiji restoration (1868) called for changes in all aspects of Japanese culture and Shiki became a leader in the literary revolution. He launched an attack on the tradition by publishing his controversial essay, *Criticism of Bashō*. In response to a haiku by Hattori Ransetsu (1654–1707), Bashō's disciple, Shiki composed his own. Ransetsu's haiku had been written two centuries earlier:<sup>11</sup>

---

**9** Ibid. The original of Kikaku's 'At a Grass Door' is quoted from Reichhold. The translation is by Hakutani.

**10** Ibid.

**11** Henderson 1958, op. cit., 160. The original of Ransetsu's haiku is quoted from Henderson. The translation is by Hakutani.

yellow and white mums:	<i>Kigiku shira-giku</i>
what other possible names?	<i>sono hoka-no na wa</i>
none comes to my mind.	<i>naku-mogana</i>

To Ransetsu's poem, Shiki responded with this one:<sup>12</sup>

yellow and white mums:	<i>Kigiku shira-giku</i>
but at least another one—	<i>hito moto wa aka mo</i>
I want a red one.	<i>Aramahoshi</i>

Shiki advised his followers that they compose haiku to please themselves. To Shiki, some of the conventional poems lack direct, spontaneous expressions: a traditional haiku poet in his adherence to old rules of grammar and devices such as *kireji* (cutting word), resorted to artificially twisting words and phrases.

A modernist challenge Shiki gave the art of haiku, however, kept intact such aesthetic principles as *yugen* and *sabi*<sup>13</sup>. Classic poets like Bashō and Issa, who adhered to such principles, were also devout Buddhists. By contrast, Shiki, while abiding by the aesthetic principles, was regarded as an agnostic; his philosophy of life is demonstrated in this haiku by Shiki:<sup>14</sup>

the wind in autumn	<i>Aki-kaze ya</i>
as for me, there are no gods,	<i>ware-ni kami nashi</i>
there are no buddhas.	<i>hotoke nashi</i>

<sup>12</sup> Ibid. The original of Shiki's haiku is quoted from Henderson. The translation is by Hakutani.

<sup>13</sup> Along with *yugen*, *sabi* is another frequently used term in Japanese aesthetics. This word, a noun, derives from the verb *sabiru*, to rust, implying that what is depicted is aged. Buddha's portrait hung in Zen temples exhibits Buddha as an old man in contrast to the young figure typically shown in other temples. Zen's Buddha looks emaciated, his environment barren: his body, his tattered clothes, the aged tree standing nearby, the pieces of dry wood strewn around—all indicate that they have passed the prime of their life and function. In this kind of portrait the old man with a thin body is nearer to his soul and the old tree with its skin and leaves fallen is nearer to the very origin and essence of nature. *Sabi* is traditionally associated with loneliness. Aesthetically, however, this mode of sensibility is characteristic of grace rather than splendor; it suggests quiet beauty as opposed to robust beauty.

<sup>14</sup> Henderson 1958, op. cit., 164. The original of Shiki's haiku, 'The Wind in Autumn,' is quoted from Henderson. The translation is by Hakutani.

Although his direct references to the divinities of Japanese culture smack of a modernist style, the predominant image created by ‘the wind in autumn,’ a conventional *kigo*<sup>15</sup>, suggests a deep-seated sense of loneliness and coldness. Shiki’s mode of expression in this haiku is based on *sabi*.

THE FIVE PEONIES IN *UNTITLED* (2007) BY CY TWOMBLY

1. SHIKI’S HAIKU ‘THE WHITE PEONY’

In his painting of the peonies, Twombly inscribed on the first peony:

*the white Peony  
at the Moon  
one evening  
crumbled  
and  
fell*

This inscription closely represents a vertical word order of Shiki’s haiku ‘The White Peony’ (*Shirobotan aru yo no tsuki ni kuzurekeri* [白牡丹或夜の月にくずれけり]. Twombly used the translation of the haiku by R.H. Blyth.<sup>16</sup>

The white peony;  
At the moon, one evening,  
It crumbled and fell.

This haiku, even though it was written by Shiki, a modernist haiku poet, expresses Confucian thought as do some of those by classical haiku poets such as Bashō, Buson, and Issa. As *The Analects*<sup>17</sup> demonstrates the ultimate truth, the fixed, immutable principles of the universe, this haiku by

<sup>15</sup> *Kigo* is a seasonal reference to spring, summer, autumn, or winter in classic haiku. Modernist haiku often do not include *kigo*.

<sup>16</sup> R.H. Blyth: *Haiku*, in 4 vol., vol. 3. Tokyo 1952, 296.

<sup>17</sup> *The Analects* is a collection of sayings and parables written by or attributed to Confucius (552–479 B.C.). The collection constitutes the central texts of Confucian philosophy.



Shiki, as well as those by his predecessors, expresses the irreversible way of nature to which all living beings must conform. Commenting on the haiku, however, Blyth considers it a romantic verse. ‘The moon and the peony,’ he remarks, ‘are not the pale disc we see in the sky, the luxurious flower of earth, but exhalations of the poetic soul. The collapse and fall of the white peony are not the inevitable decline of nature but the decadence of the spirit of man. What is common to both is the mystery of all things, though the flower is so near us, the moon so far away.’<sup>18</sup>

## 2. ISSA’S HAIKU ‘FALLING PEONY’

On the second peony Twombly inscribed:

*the Peony falls  
spilling out  
yesterday’s  
Rain  
1792*

For this inscription, Twombly used the translation of Issa’s haiku, ‘Chiru Botan [Falling Peony],’ by David G. Lanoue, published at Lanoue’s website:<sup>19</sup>

1792  
散ぼたん昨日の雨をこぼす哉  
*chiru botan / kinou no ame [wo] / kobosu kana*

---

<sup>18</sup> Blyth 1952, op. cit., vol. 3, 297.

<sup>19</sup> Lanoue, David G (Tr): <http://haikuguy.com/issa/haiku.php?code=394.03a> [March 10<sup>th</sup>, 2013]. (We would like to thank David Lanoue for his detailed information in this; email from December 13<sup>th</sup>, 2012, ‘I “published” it only on the Web as part of my online archive of 10,000 haiku by Issa (2000-present),’ and December 14<sup>th</sup>, ‘I would highly doubt that a different translator would have duplicated my translation word-for-word, so I assume that in this case the artist must have used my website. [...] In the case of the peony poem, I decided to change the word order a bit, ending the haiku with “rain”—even though in the original poem it ends with “spills” (*kobosu*). I think this decision might be unusual enough for the translation to be ascribed to me, but [...] it’s not impossible that another translator came up with the exact same solution.’)

the peony falls  
 spilling out yesterday's  
 rain

This translation was also published in Lanoue's book, *Issa's Best: A Translator's Selection of Master Haiku* (2012):<sup>20</sup>

the peony falls  
 spilling out yesterday's  
 rain

Issa's haiku was also translated by Makoto Ueda in his book, *Dew on the Grass: The Life and Poetry of Kobayashi Issa* (2004):<sup>21</sup>

as it falls	<i>chiru botan</i>
the peony spills	<i>kinō no ame wo</i>
yesterday's rain	<i>koboshikeri</i>

There is some difference between the two versions of the haiku in Japanese. Whereas Lanoue translated a version (*chiru botan kinou no ame [wo] kobosu kana*), Ueda translated another (*chiru botan / kinō no ame wo / koboshikeri*). The difference lies in the third line: 'kobosu kana' (Lanoue's version) vs. 'koboshikeri' (Ueda's version). Both 'kana' and 'keri' are *kireji* (cutting words) that often end a first or third, or occasionally second line in classical/traditional haiku. 'Kana' denotes a phenomenon taking place continuously while 'keri' describes a phenomenon that has taken place. 'Kana' is reflected in Lanoue's translation of the second line (spilling out yesterday's) while 'keri' represents Ueda's second line (the peony spills), denoting that as the peony fell it spilt yesterday's rain, a phenomenon that took place rather than was taking place. Assuming that Twombly was not aware of the difference of 'kana' and 'keri,' he must have relied on Lanoue's translation. Since Lanoue's translation was published in print in 2012, Twombly, who died in 2011, must have used the translation published at the website.

---

**20** David Lanoue (Tr): *Issa's Best. A Translator's Selection of Master Haiku*, 133: [http://haikuguy.com/issa/search.php?keywords=the+peony+falls&year=\[March 10<sup>th</sup>, 2013\]](http://haikuguy.com/issa/search.php?keywords=the+peony+falls&year=[March 10<sup>th</sup>, 2013]).

**21** Makoto Ueda: *Dew on the Grass: The Life and Poetry of Kobayashi Issa*. Leiden/Boston 2004, 30.

This haiku by Issa has an affinity with Bashō's haiku on a camellia flower:<sup>22</sup>

as it falls	<i>Ochizama ni</i>
spills the water	<i>mizu koboshi-keri</i>
a camellia flower	<i>hana-tsubaki</i>

Issa's haiku is so close to Bashō's that Issa's might be considered an imitation of Bashō's. Issa's and Bashō's haiku both depict the inevitability of whatever happens in nature, as well as the active acceptance of the inevitable. Both haiku express the irreversible way of natural phenomena to which a living being must conform: Issa's peony and Bashō's camellia flower both fall to the ground spilling the water on them.

### 3. BASHŌ'S HAIKU 'PEONY AND BEE'

On the third peony Twombly inscribed the following:<sup>23</sup>

*from the heart  
of the Peony  
a drunken  
bee*

For the inscription, he used the translation of Bashō's haiku on the peony and a bee by Lucien Stryk:

From the heart  
of the sweet peony,  
a drunken bee.

Twombly changed 'the sweet peony' to 'the Peony.' The following is the original of the haiku:<sup>24</sup>

---

**22** Henderson 1958, op. cit., 31. The original is quoted from Henderson. The translation is by Hakutani.

**23** Lucien Stryk (Tr): On Love and Barley: Haiku of Bashō. Honolulu 1985, 79.

**24** Reichhold 2008, op. cit., 279.

牡丹蕊深く分け出ずる蜂の名残り哉  
*botan shibe fukaku / wake izuru hachi no / nagori kana*  
 [tree peony stamen deep / crawl out bee's / sorry to part]

Jane Reichhold translated the haiku:<sup>25</sup>

from deep in the peony's stamens  
 a bee crawls out  
 a reluctant parting

I have translated the haiku as follows:

deep from the peony's stamen  
 a bee parts petals and crawls out  
 looks sorry to leave

Reichhold's and mine are close translations of Bashō's haiku whereas Stryk's is a highly imaginative rendition of the haiku. Bashō depicted a bee that was not drunk: his depiction of the bee in Stryk's translation is remarkably different. But the focus of the poem is the same: Stryk and Bashō both glorify the beauty of the peony. The reader of Stryk's version might wonder what had happened in the heart of the peony made the bee drunk. Likewise, Bashō's haiku makes the reader wonder why the bee is reluctant to leave the peony.

The drunken bee in Stryk's translation is reminiscent of Emily Dickinson's short poem *I Taste a Liquor Never Brewed*:

I taste a liquor never brewed—  
 From Tankards scooped in Pearl—  
 Not all the Vats upon the Rhine  
 Yield such an Alcohol!

Inebriate of Air—am I—  
 And Debauchee of Dew—  
 Reeling—thro endless summer days—  
 From inns of Molten Blue—

---

25 *Ibid.*, 87.

When 'Landlords' turn the drunken Bee  
 Out of the Foxglove's door—  
 When Butterflies—renounce their 'drams'—  
 I shall but drink the more!

Till Seraphs swing their snowy Hats—  
 And Saints—to windows run—  
 To see the little Tippler  
 Leaning against the—Sun—<sup>26</sup>

As depicted in the penultimate stanza, Dickinson's bee is drunk in the foxglove as the bee in Stryk's translation is in the peony, but the focus of Dickinson's poem is on the bee whereas that of Stryk's translation, as well as Bashō's haiku, is on the peony. It is interesting to note that, while Bashō's bee is sober but sorry to leave the flower, Dickinson's is not only drunk but defiant of warning and keeps drinking.

#### 4. BUSON'S HAIKU 'QUIVERING PEONY'

On the fourth peony, Twombly inscribed the following:

*the Peony*  
*quivers*  
*quivers*

For this inscription, Twombly used the translation of Buson's haiku on the peony and the wagon by R.H. Blyth:<sup>27</sup>

地車のとどろと響く牡丹かな                      蕪村  
*jiguruma no / todro to hibiku / botan kana*

The heavy wagon  
 Rumbles by;  
 The peony quivers.                                      Buson

<sup>26</sup> Thomas H. Johnson (Ed): *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston 1960, 98–99.

<sup>27</sup> Blyth 1952, op. cit., vol. 3, 289.

‘As Buson is looking at the peony,’ Blyth remarks, ‘a great cart loaded with some heavy goods rolls by. The peony trembles a little with the vibration of the ground. The place and time of this verse is vague; it is like a cut from the film of a moving picture. Contrast the following verse, also by Buson, in which the objective description is replaced by a subjective reaction:

牡丹きって気のおとろへし夕かな  
*Botan kitte ki no otoroeshi yûbe kana*

Having cut the peony,  
 I felt exhausted,  
 That evening.

After thinking and hesitating, and being of two minds even when he cut the flower, he felt quiet spiritless that evening, wearied to death by such a simple thing.<sup>28</sup>

Whether objective or subjective, Buson’s depiction of the peony represents a painterly eye set on the object. In contrast with the other masters such as Bashō and Issa, Buson has been considered an artist rather than a philosopher. In his time he established his career and distinguished himself as a haiku poet, as well as a painter. Most of his well-known haiku express by far less philosophy than do Bashō and Issa. This does not suggest that Bashō’s and Issa’s haiku are least painterly, as their haiku Twombly chose demonstrate painterly descriptions of the peony. Buson’s haiku, ‘The heavy wagon / Rambles by; / The peony quivers’ is reminiscent of the following haiku by Bashō:<sup>29</sup>

quivers quivers  
 even more so with dew  
 the lady flower

ひよろひよろとなほ露けしや女郎花  
*hyoro hyoro to / nao tsuyu keshi ya / ominaeshi*  
 [trembling-feeble and / still more dewy <> / lady flowers]

<sup>28</sup> Ibid., 289–90.

<sup>29</sup> Reichhold 2008, op. cit., 308. The original is quoted from Reichhold. The translation is by Hakutani. The symbol <> represents ‘ya,’ a *kireji* (cutting word).



the image of Kusunoki, the samurai as well as the name of a plant.<sup>33</sup> By contrast to Bashō's imagery, Kikaku's is overt and demonstrative rather than hidden and suggestive. Comparing these peonies with the armour, Kikaku is expressing his thought that objects in nature are far more beautiful than human-made objects.

Haiku traditionally avoided such subjects as earthquakes, floods, illnesses, alcoholism, eroticism—ugly aspects of nature and humanity. Instead, haiku poets were attracted to such objects as flowers, trees, birds, insects, sunset, the moon, and genuine love. Traditionally as well, the theme of love was frowned upon, but modernists in Japan and in the West have written haiku that depict physical as well as spiritual relationships of love. Twombly's spelling of the word, 'armour,' in the inscription as 'ARMOUR' with a small letter 'r' might suggest that in his painting of the last peony he 'took off' his amour and that the beauty of the peony surpassed that of his amour. In Twombly's inscription on the third peony, 'from the heart / of the Peony / a drunken / bee,' based on Stryk's translation of Bashō's haiku on the peony and a bee, the focus of the haiku, whether the bee is drunk or sober, is the peony. Likewise, the focus of Twombly's inscription on the last peony, whether the haiku depicts an image of Kusunoki's armour or Twombly's amour, is the peony. All in all, Twombly's inscriptions on the painting *Untitled* (2007), though based on the four best-known haiku poets' depictions of the peony, are highly imaginative renditions of the haiku.

---

#### PHOTO CREDIT

##### PLATE

All works by Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rome.  
**10** New York 2007, pl. IV; Copyright Mr. Donald B. and Mrs. Catherine C. Marron Collection New York.

---

**33** Ibid. Blyth notes: 'This refers to Kusunoki and his son Masatsura, when they parted, in 1336, before the father's defeat and suicide.'



---

GEORG BRAUNGART

## **„UNENDLICHE SPUR“: CY TWOMBLYS ‚POETIK‘ ZWISCHEN BILD UND GESANG**

Über Cy Twombly, den alteuropäischsten unter den amerikanischen Künstlern des 20. Jahrhunderts, ist viel geschrieben worden, von Kunsthistorikern und Nicht-Kunsthistorikern. So zeigten sich Literaturwissenschaftler naturgemäß besonders fasziniert von der Tatsache, dass Twombly immer wieder Schriftelemente in seine Bilder einbezogen hat. Wie bekannt, sind einige seiner frühen Bilder von asemantischen, schriftähnlichen Schleifenmustern geprägt, während er später, etwa ab den 1960er Jahren, auch bedeutungstragende Zeichen, Buchstaben und Worte verwendet. Vielfach konstatiert wurde, wie sehr diese Schrift-Einsprengsel durch die ‚Rauheit‘ oder ‚Körnigkeit‘ der Zeichen geprägt sind: krakelig, wie Kinderschrift, teilweise durch Überarbeitungen unleserlich gemacht, übermalt und überschrieben.<sup>1</sup> Immer wieder hat man, anknüpfend an Roland Barthes, sehr prägnant von der ‚linkischen Linie‘ gesprochen.<sup>2</sup>

---

**1** Vgl. etwa Paul Good: *Die Unbezüglichkeit der Kunst*. München 1998, 102 f.; Demosthenes Davvetas: *Ein Abenteuer: Wenn Skriptur Sprache wird*. In: Zürich 1987, 23; Hans Dickel: *Cy Twomblys Konzeption von ‚Sinnlichkeit‘ im Spannungsfeld zwischen New York School und Arte povera. Eine kunsthistorische Sicht der Berliner Bilder*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 45 (2003), 237–239; Jacobus 2008; Leeman 2005 (zuerst frz. 2004), 85–98. – Mein herzlicher Dank gebührt Thierry Greub für seine grundlegende Zusammenstellung der Rilke’schen (und weiterer) Zitate bei Twombly, ohne die ich die vorliegenden Überlegungen nicht hätte anstellen können, und für seine Ermunterung bei der Fertigstellung; ebenso dankbar bin ich meinem Mitarbeiter Nikita Mathias für findige und professionelle Unterstützung in jeder Phase.

**2** Vgl. Dobbe 1999, 221–240.

Gestisch wird deutlich gemacht, dass da ein Prozess im Gange war, und dass ein Körper aktiv war: Eine Hand hat geschrieben, sie hat sich mit dem Widerstand der Zeichenform und Zeichennorm auseinandergesetzt und das Unfertige des Protokolls einer Handbewegung nicht durch Standardisierung oder Perfektionierung hinter sich gelassen, sondern geradezu demonstrativ hervorgekehrt. Man kann, betrachtet man diese Bilder, gar nicht anders, als den Vorgang der Einschreibung von Buchstaben, Worten und Sätzen wahrzunehmen und einem rekonstruierenden Blick auszusetzen. In der Twombly-Rezeption werden insgesamt mehr das Malerische, Zeichnerische, die Bewegung und der gelesene Entstehungsprozess ins Zentrum gestellt und die *Bedeutung* derjenigen Worte und Sätze, welche entzifferbar sind, oft nur beiläufig betrachtet.

Fasziniert von den Grenzüberschreitungen Twomblys zwischen Zeichen und Ornament, Schrift und graphischem Muster, Semantik und Form, Vergessen und Erinnern – fasziniert vom Lesen der Spuren<sup>3</sup>, hat man also zuweilen weniger beachtet, dass Twombly nicht nur das Schreiben demonstriert und immer wieder dekonstruiert, sondern dass er oft auch, und gerade in den Arbeiten der letzten 15–20 Jahre seines Lebens, *von etwas* schreibt.

Ich möchte in diesem Beitrag versuchen, einen Zusammenhang zwischen dem Gestischen des Malens und Schreibens in Twomblys Kunst einerseits und dem Thematischen im Geschriebenen andererseits zu (re-)konstruieren. Dies soll am Beispiel der Zitate aus Gedichten von Rainer Maria Rilke geschehen.

Nicht selten werden die vielfältigen Bezüge, die Twombly durch intertextuelle bzw. intersemiotische Verweise in seinen Werken eröffnet, mit einer gewissen Ratlosigkeit pauschal abgehandelt. So heißt es in der ansonsten durchaus anregenden Gesamtdarstellung von Leeman: „The words in his paintings are the allusive signs of a vast, branching culture suddenly condensed on the surface of a canvas in a heap of broken

---

**3** Vgl. insbesondere Eva Horn: *The NAKEDNESS of my Scattered Dreams. Cy Twomblys Zerkratzeln der Schrift*. In: *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, hrsg. von Susi Kotzinger / Gabriele Rippl. Amsterdam/Atlanta 1994, 362–372. – Besonders umfassend und mit weitgespannten Bezügen: Annette Gilbert: *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstanjoi und Cy Twombly*. Bielefeld 2007.

images.“<sup>4</sup> Die Zitate, die Twombly in seine Werke integriert, sind durchaus sehr prägnant und folgen offenbar im Falle Rilkes dem Dispositiv einer mehrfachen Übercodierung.

Ich beginne, bevor ich zu den Bildern komme, mit einer Plastik: der gebrochene Stock mit der Inschrift, welche die letzten vier Verse der zehnten und letzten von Rilkes *Duineser Elegien* umfasst, und die in zwei Fassungen existiert, einer in Gips von 1984 (*Untitled*, Gaeta, 1984; Abb. 1) und einer in Bronze, weiß bemalt, von 1987 (*Untitled*, Rom, 1987; Abb. 2). Auf diese wie auf andere Skulpturen Twomblys, die – bei allem tragischen Pathos und bei häufigem Todesbezug – formal auch etwas Spielerisches an sich haben, trifft die Formulierung des Dichters David Shapiro zu, der davon gesprochen hat, sie seien „toys for broken adults“<sup>5</sup>. Der beste, wengleich ergänzungsbedürftige Kommentar zu dieser Plastik, die einige formale Entsprechungen im plastischen Werk Twomblys hat, stammt von Giorgio Agamben. Agamben geht von dem dominanten Strukturmoment der gebrochenen Aufwärtsbewegung aus und sieht darin letztlich, auf Hölderlins Konzept der gegenmetrischen Zäsur rekurrierend, ein Innehalten zwischen Steigen und Fallen, das nicht nur formal eine bzw. die Arbeit des Künstlers kennzeichnet, sondern zugleich eine Allegorie der Kunst selbst ist. Agamben schreibt:

Auf dem kreativen Weg jeden großen Künstlers und jeden Dichters gibt es einen Augenblick, in dem das Bild der Schönheit, das er bis dahin als eine kontinuierliche Erhebung, einen Aufstieg zu verfolgen schien, plötzlich seine Neigung umkehrt und sich sozusagen als vertikal fallend zeigt. Dieser Augenblick findet seinen Ausdruck in Twomblys Werk „ohne Titel“, im Brechen des Holzes, das, seine aufsteigende Bewegung umkehrend, wieder auf die Erde fällt, genau an die Stelle, wo der Rilke'sche Wahlspruch in der Schriftrolle steht.<sup>6</sup>

Damit ist die poetologische bzw. kunsttheoretische Interpretation eingeführt. Agamben fährt fort:

---

4 Richard Leeman: *Cy Twombly. A Monograph*. London 2011 (zuerst frz. 2004, dann engl. und deutsch 2005), 97.

5 Zit. nach Jacobus 2008, im Ausdruck S. 8 des Dokuments (letzter Zugriff: 28.7.2013).

6 Giorgio Agamben: *Fallende Schönheit*. In: München 2006, 14.



1 Cy Twombly: *Untitled*, 1984, Gips, Holz, Draht, Karton, 121,5 × 36 × 56 cm, Collection Nicola Del Roscio

Und wie nach Hölderlin die Zäsur das Wort selbst zeigt, so erscheint hier im Sichbrechen der aufsteigenden Bewegung das Werk selbst, die Kunst selbst. Ich will damit sagen, daß das Werk nicht einfach eine



2 Cy Twombly: *Untitled*, 1987, Bronze, weiße Farbe auf Ölbasis, 121,5 × 36 × 56 cm, gegossen in der Fonderia Cavallari Rom, Edition von vier Exemplaren, Privatsammlungen

Darstellung der Zäsur ist, sondern daß es selbst in seiner Bewegung eine Zäsur ist – die Zäsur, die den untätigen Kern jeden Werks zeigt: die Stelle, wo der es aufrecht erhaltende Kunstwille beinahe geblendet und in der Schweben erscheint.<sup>7</sup>

---

7 Ebd., 15.

Und das Fazit Agambens lautet:

So geartet ist Twomblys Bewegung bei diesen extremen Skulpturen, bei denen jeder Aufstieg umgekehrt und unterbrochen ist, beinahe Schwelle oder Zäsur zwischen einem Tun und einem Nicht-Tun: fallende Schönheit. Es ist der Punkt der Dekreation, wenn der Künstler auf seine höchste Weise nicht mehr kreativ wirkt, sondern dekreativ – der messianische Augenblick ohne möglichen Titel, in dem die Kunst wie durch ein Wunder stillsteht, beinahe entgeistert: in jedem Augenblick gefallen und wieder erstanden.<sup>8</sup>

Eine dekonstruktive Skulptur: So möchte man Agambens Überlegungen zu Twombly (und damit zu Rilke) zusammenfassen, die in ihrer formalen Struktur eine kreativitätstheoretische und damit kunst- wie literaturtheoretische, eine *poetologische* Hypothese verkörpert. Dafür spricht, dass – wenn die Prämissen stimmen – der Moment des Bruches von Kreativität (und Leben, bei Rilke) ‚aufgehoben‘ erscheint in der Positivität des vorhandenen Kunstwerks, sei es eine Skulptur oder ein Bild wie bei Twombly oder das Gedicht wie bei Rilke.

Nun ist – das sei in Fortführung des Gedankenganges von Agamben angemerkt – aber in der Skulptur Twomblys ebenso wie in Rilkes Versen aus der zehnten *Duineser Elegie* (von 1922) durchaus ein Ablauf, ein gerichteter Prozess, eine *zeitliche* Logik enthalten. Es ist nicht das Fallen, das wieder ins Steigen übergeht, sondern, wie Agamben ganz richtig schreibt, es ist ein Steigen, das gebrochen wird und sodann direkt in eine Inschrift hinein fällt. Diese Inschrift nimmt die Stelle einer Grabinschrift oder der Aufschrift eines Mausoleums ein (Abb. 3):

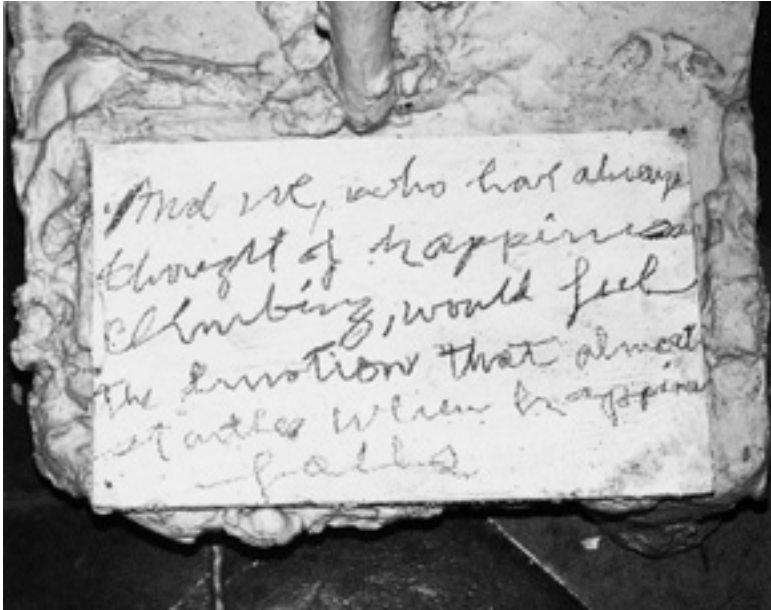
*And we, who have always  
thought of happiness  
climbing, would feel  
the emotion that almost  
startles when happiness  
falls<sup>9</sup>*

---

**8** Ebd.

**9** Es handelt sich um die Übersetzung von James Blair Leishman und Stephen Spender, die seit 1939 in verschiedenen Zusammenstellungen und Fassungen erscheint. Hier umbrochen wie bei Twombly. Der Umbruch bei Rilke, auf den Agamben sich in seiner Argumentation stützt, ist anders.

Und wir, die an *steigendes* Glück  
denken, empfänden die Rührung,  
die uns beinah bestürzt,  
wenn ein Glückliches *fällt*.<sup>10</sup>



3 Detail von Cy Twomblys *Untitled*, 1987, Edition 2/4, mit dem in Bleistift auf einen Karton geschriebenen Rilke-Zitat

Gemeinsam ist beiden Versionen (der von Rilke wie der von Twombly) dieses – gemessen am Dante-epischen Duktus der zehnten Elegie<sup>11</sup> – lapidaren Schlusses die starke metrische Betonung des letzten Wortes: Der *Fall* des *Glücklichen* wird bereits in den Versen gestisch vollzogen, bei Twombly durch den Zeilenbruch am Ende sogar noch deutlicher als bei Rilke. Die Anordnung, durch welche die Verse zu einem Kommen-

<sup>10</sup> Rainer Maria Rilke: *Gedichte 1919 bis 1936*, hrsg. von Manfred Engel / Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. 1996. (Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hrsg. von Manfred Engel / Ulrich Fülleborn / Horst Nalewski / August Stahl, Bd. 2), 234 (Vers 110–113).

<sup>11</sup> Diese letzte Elegie des Zyklus thematisiert in Anklängen an Dantes *Göttliche Komödie* eine Unterweltsreise.



4 Cy Twombly: Ausschnitt aus *Untitled (Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor)*, 1972–1994, Öl, Acryl, Wachstift, Öl [Malstift], Bleistift, Farbstift auf Leinwand, 400 × 1585 cm, rechter Teil der Mitteltafel, Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston



tar, einem Epigramm der Skulptur werden, verstärkt dies noch. Das in Rilkes Elegie zuvor erwähnte „Frühjahr“ kann diese Perspektive kaum ‚aufheben‘: Der Griff der Hiesigen nach dem „hängende[n] Haselzweig“, oder der Regen, der auf „dunkles Erdreich“ fällt, sind nur ein letztes, eigentlich bloß symbolisch-verzweifelt Aufbäumen des Lebens gegen die in einer ägyptisch inspirierten Jenseitsreise breit entfaltete Unterwelt.

Den Schluss der *zehnten Elegie* arbeitet Twombly ebenso in zwei Gemälde ein: in *Untitled (Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor; Rom/Lexington, Virginia, 1972–1994)* sowie in der Version der Tate von *Quattro Stagioni, Primavera* (Bassano in Teverina / Gaeta, 1993/95). In dem ersten Gemälde ist der Text anders umbrochen als bei Rilke und sehr stark übermalt, so dass er kaum noch erkennbar scheint (Abb. 4). Die Schrift verschwindet und wird von den fallenden Farbfeldern schon beinahe überlagert. Im Jahreszeitenbild (Frühling) ist der Text Rilkes (immer in englischer Übersetzung) sehr blass rechts neben eine Farbstruktur gesetzt, die durch vier übereinanderstehende rote Farbflecken gekennzeichnet ist, welche ihrerseits durch senkrechte gelbe Flecken überlagert werden: Das fallende Gelb streicht das aufsteigende Rot durch (Abb. 5).

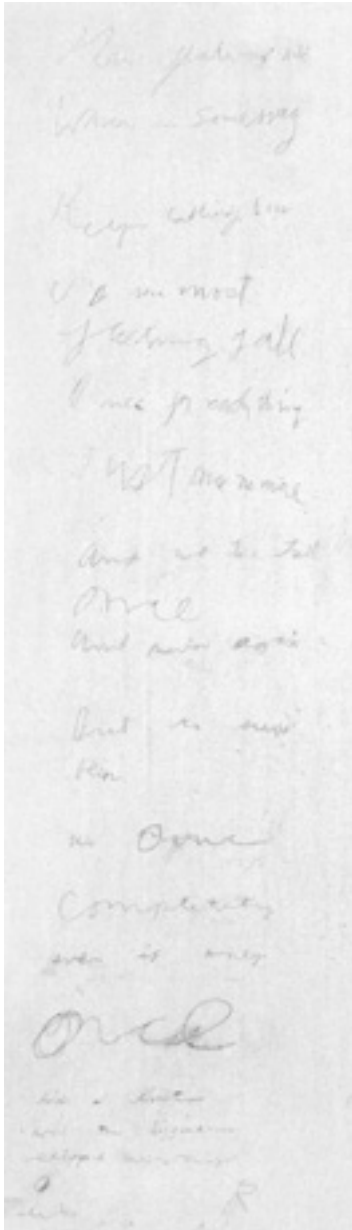
Neben der zehnten ist es allem Anschein nach nur noch die neunte Elegie, die Twombly verarbeitet. In dem Riesengemälde *Say Goodbye Catullus*, das auf der rechten Tafel das ‚fallende Glück‘ aus der zehnten Elegie im Verschwinden gerade noch ahnen lässt, wird in der Mitteltafel (links außen) diese neunte Elegie zitiert (Abb. 6):<sup>12</sup>

---

**12** Twombly scheint – etwas ungenau – aus der verbreiteten und in verschiedenen Zusammenstellungen erschienenen Übersetzung von Stephen Mitchell zu zitieren. Mir liegt vor: *Ahead of All Parting: The Selected Poetry and Prose of Rainer Maria Rilke*, ed. and translated by Stephen Mitchell. New York 1995 (auf der Basis früher erschienener Übersetzungen), 383. – Die letzten fünf Verse bei Twombly („high and light / how the dizziness / slipped away / like a fish / in the sea“) stammen übrigens – was man bisher übersehen hat – aus einem Gedicht des neugriechischen Lyrikers Giorgos Seferis (1900–1971) in seinem 1931 zuerst erschienenen Gedichtband *Wende [strophé]*, das den Titel *Automobile [autokineto]* trägt. Dort allerdings sind die von Twombly zitierten Verse, bei Seferis drei statt fünf, wiederum (zusammen mit zwei weiteren, vorangehenden Versen) kursiv vom Rest des Gedichts abgehoben, scheinen also auch dort schon Zitat zu sein. (Dessen Herkunft konnte ich allerdings nicht klären). – Der Name *Orpheus* ist zwischen den zweiten und den dritten Seferis-Vers, gesperrt und in Großbuchstaben, geschrieben und erscheint noch einmal leicht rechts neben dem letzten Vers *in the sea*, sehr blass und kaum mehr sichtbar, verschwindend also.



5 Cy Twombly: *Quattro Stagioni*, Teil I: *Primavera*, 1993/95, Acryl, Ölstift, Wachskreide, Farbstift, Bleistift auf Leinwand, 312,5 × 190 cm, Tate, London



6 Cy Twombly: Ausschnitt aus *Untitled (Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor)*, 1972–1994, Öl, Acryl, Wachscreide, Öl [Malstift], Bleistift, Farbstift auf Leinwand, 400 × 1585 cm, linker äußerer Teil der Mitteltafel, Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

*this floating world*  
*Which in some way*  
*keeps calling to us*  
*Us the most*  
*fleeting of all*  
*Once for each thing*  
*Just once no more*  
*and we too – just*  
*once*  
*and never again*  
*But to have*  
*been*  
*this once*  
*completely*  
*even if only*  
*o n c e*  
*high + light*  
*how the dizziness*  
*slipped away*  
*O R P H E U S*  
*like a fish*  
*in the sea O R P H E U S*

Bei Rilke lautet die entsprechende Textstelle im Kontext:

Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar  
 alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das  
 seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten. *Ein* Mal  
 jedes, nur *ein* Mal. *Ein* Mal und nicht mehr. Und wir auch  
*ein* Mal. Nie wieder. Aber dieses  
*ein* Mal gewesen zu sein, wenn auch nur *ein* Mal:  
*irdisch* gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar.<sup>13</sup>

Der letzte Vers von Rilkes Versgruppe findet sich *nicht* bei Twombly, obwohl er doch für Rilkes Aussage zentral ist: Der späte Rilke, der sich intensivst mit dem Thema ‚Tod‘ und mit (spiritistischen) Möglichkeiten

---

<sup>13</sup> Rilke: Gedichte 1919 bis 1936, op. cit., Bd. 2, 227 (Vers 10–16). – Die Hervorhebungen stammen von Rilke.

der Beschwörung bzw. ‚Verdichtung‘ Verstorbener befasst hat, sieht einen Trostgrund in der expliziten Annahme der eigenen Vergänglichkeit.<sup>14</sup> Man könnte vermuten, dass diese ‚Aussage‘ („*irdisch* gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar“) Twombly zu direkt gewesen wäre. Die Positivität der schieren Existenz des Bildes, das auf die verschiedenste, aber je spezifische Malweise das Verschwinden, die Vergänglichkeit durchspielt, vielleicht sogar zelebriert, könnte dem Künstler Trostgrund genug sein.

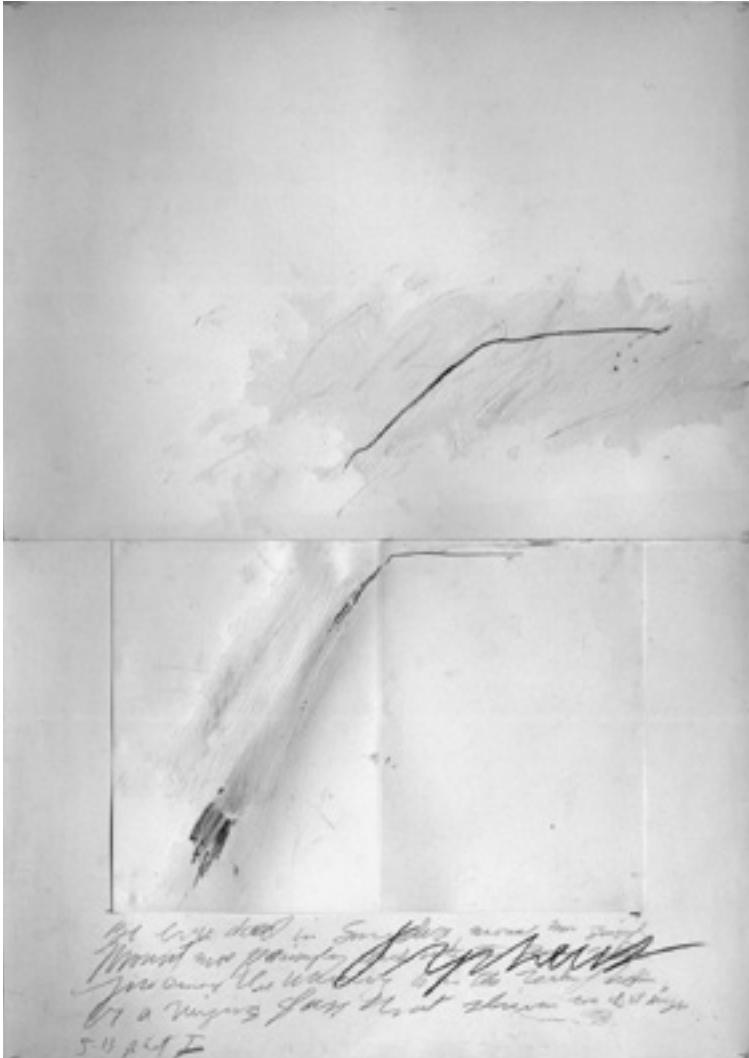
Vergänglichkeit, Jenseits und Diesseits und die Grenze zwischen beiden, genauer, ihre Überschreitung: Das ist nicht nur das zentrale Thema der *Duineser Elegien* Rilkes, sondern seines gesamten Spätwerks. Twombly wiederum bezieht sich vorzugsweise (wenngleich nicht ausschließlich) auf Rilkes *Spätwerk*. Zentrale mythische Chiffre für Rilke ist Orpheus, dessen Mythos (etwa im zehnten und elften Buch der *Metamorphosen* Ovids) vor allem in drei Momenten für eine *poetologische* (und damit letztlich auch kunstprogrammatische) Lesart interessant ist: Erstens beweist er die Macht des Gesangs in der Ober- und Unterwelt; zweitens gelingt es ihm, durch seinen Gesang den Tod zu überwinden und seine Gattin Eurydike noch einmal ins Leben zurückzuholen (allerdings geht sie ihm durch seine Unbeherrschtheit erneut und für immer verloren); und drittens reagiert Orpheus auf diesen endgültigen Verlust mit einer unendlichen Klage, die auch seinen eigenen Tod (er wird von den Mänaden zerrissen) überdauert und das Überleben des Dichters im Gesang sichert.

Auf einem Blatt aus dem Jahre 1975 (*Orpheus*, Bassano in Teverina, 1975; Abb. 7)<sup>15</sup> zitiert Twombly aus dem 13. Sonett des zweiten Teils der *Sonette an Orpheus*, das besonders prägnant Rilkes Poetik des Ephemeren aufgreift, seine Poetik des rühmenden Gesangs, der trotzigen Affirmation

---

**14** Den Problemkomplex der spiritistischen Überschreitung der Grenze zum Jenseits in Rilkes Gesamtwerk behandelt umfassend die unlängst erschienene Monographie von Gísli Magnússon: *Dichtung als Erfahrungsmetaphysik. Esoterische und okkultistische Modernität bei R. M. Rilke*. Würzburg 2009. – Vgl. zum Gesamtkomplex schon vom Verf.: *Spiritismus und Literatur um 1900*. In: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Bd. II: um 1900, hrsg. von Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch. Paderborn 1998, 85–92.

**15** Twombly benutzt hier die verbreitete Übersetzung von Herter Norton: *Sonnets to Orpheus*, zuerst 1942. – Vergleiche zum Themenfeld ‚Twombly und Orpheus‘ auch den Beitrag von Mary Jacobus in diesem Band.



7 Cy Twombly: *Orpheus*, 1975, Collage: Öl, Bleistift, Farbstift, Klebeband auf Papier, 140 × 100 cm, Collection Cy Twombly Foundation

des Überlebens im Anblick des Todes. Wie in einem Emblem fungiert der Text des Sonetts (an dessen strenger Form Twombly offenbar nicht interessiert ist) als kommentierende *subscriptio*; die *inscriptio* wird vom über den Gedichttext hinweg geschriebenen Namen des mythischen Sängers gebildet:

*Be ever dead in Eurydice, mount more singingly  
 mount more praisingly back into the pure relation  
 [darüber:] O r p h e u s  
 fine among the waning, be in the realm of decline,  
 be a ringing glass that shivers even as it rings.*

Bei Rilke im Original lauten die Verse:

Sei immer tot in Eurydike –, singender steige,  
 preisender steige zurück in den reinen Bezug.  
 Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,  
 sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.<sup>16</sup>

Rilke hat die zweite Phase der Niederschrift der *Duineser Elegien* und vor allem die Niederschrift der *Sonette an Orpheus* innerhalb weniger Wochen im Jahre 1922 sehr rasch als einen besonderen Rausch, als Sturm einer Inspiration stilisiert. In einer Fülle von Briefen und anderen Selbstäußerungen macht er deutlich, dass er als Autor nur Empfänger einer höheren Botschaft war, der in höchster Geschwindigkeit die ‚Verdichtung‘ einer Frühvollendeten (der 17jährig verstorbenen Tochter einer Freundin, der Tänzerin Vera Ouckama Knoop) ‚geleistet‘ hatte. Diese Autorschaftskonstruktion, die auf eine Selbstentmachtung des Autors im Dienste einer ‚höheren‘ Mission hinausläuft und ihn zugleich zu einem privilegierten Mittler zwischen Diesseits und Jenseits macht, konvergiert in höchstem Maße mit dem Leitmythos der *Sonette an Orpheus*.<sup>17</sup>

Daran wäre nun die Frage anzuknüpfen, ob Cy Twombly, der sich gezielt einige Schlüsselpassagen aus den *Sonetten an Orpheus* auswählt, ebenfalls auf ein solches Autorschafts- bzw. Kunstkonzept abzielt; ob er also nicht nur das *Motiv* der Vergänglichkeit anspricht, sondern zugleich auch die *Poetik* der Überwindung dieser Vergänglichkeit adressiert, denn die Verwandlung von Vergänglichkeit und Leid in ‚Schönheit‘ (oder auch ‚Kunst‘) sowie das Überdauern gerade im Untergang durch Verwandlung bilden ja Grundmotive des Orpheus-Mythos und seiner Rezeption in der Neuzeit.

<sup>16</sup> Rilke: Gedichte 1919 bis 1936, op. cit., Bd. 2, 263 (Vers 5–8).

<sup>17</sup> Vgl. dazu die Arbeit von Magnússon 2009, op. cit.; ich bereite – ausgehend von meiner ersten Skizze (Spiritismus und Literatur um 1900 von 1998, op. cit.) zu diesem Themenkomplex eine separate Studie vor.

In einer Arbeit auf Zeichenkarton von 1979 (*Orpheus*, Bassano in Teverina, 1979; Abb. 8) hat Twombly, der des Deutschen nicht mächtig war,<sup>18</sup> als eine große Besonderheit innerhalb der Rilke-Zitate in seinem Werk, einige Verse auf Deutsch zitiert, wohl auch als Hommage an den Empfänger des Bildes, „*Dr. Reiner Speck*“. Twomblys Rilke-Zitat in deutscher Sprache greift *das* zentrale Orpheus-Sonett überhaupt heraus, das einen mythologisch inspirierten poetologischen Gedanken aus der Tradition aufnimmt und in einen spezifisch Rilke'schen Zusammenhang bringt: den Gedanken vom Überleben im Gesang (wie bei Horaz), vom Überleben in der Kunst durch Verwandlung (bei Ovid und dann wieder bei Schiller und vielen anderen<sup>19</sup>). Es ist das letzte Gedicht des ersten Teils der *Sonette an Orpheus*, steht also an sehr exponierter Stelle (und korrespondiert im Übrigen mit dem Eröffnungssonett, in dem Orpheus als der (be-)rührende und bezaubernde *Sänger* vorgestellt wird):

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,  
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,  
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,  
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör,  
wie sie auch rangen und rasten; und alle die scharfen  
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,  
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache getetzt,  
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte  
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!  
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,  
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.<sup>20</sup>

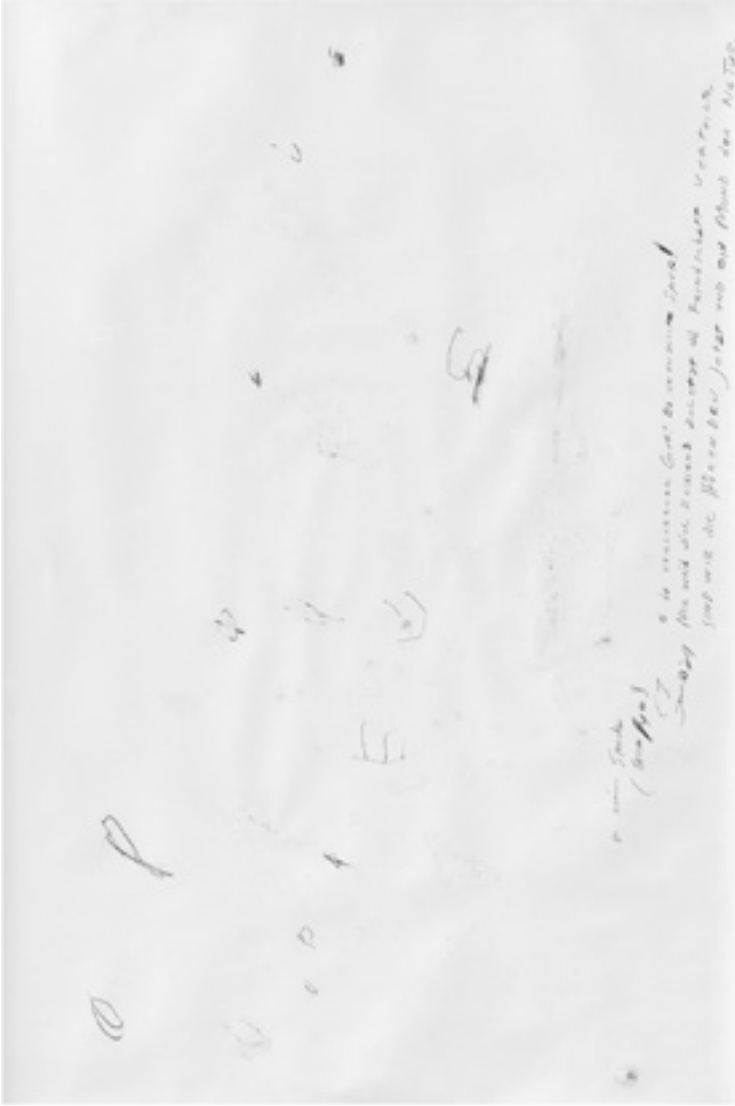
---

**18** Freundliche Auskunft von Reiner Speck während des Symposions in Köln.

**19** In Schillers *Nänie*: „Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich, / Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab“; oder radikaler am Ende der Zweitfassung der *Götter Griechenlandes*: „Was unsterblich im Gesang soll leben, / Muß im Leben untergehn.“ – Variationen dieser Idee finden sich u. a. auch bei Platen, bei Heine, bei Annette von Droste-Hülshoff, bis in die Gegenwart.

**20** Rilke: *Gedichte 1919 bis 1936*, op. cit., Bd. 2, 253 (I, XXVI).





8 Cy Twombly: *Orpheus*, 1979, Öl, Wachskreide, Bleistift auf Karton, 100 × 149 cm, Sammlung Speck, Köln

Twombly gibt die letzten drei Verse (das zweite Terzett also) präzise wieder (wobei er sich übrigens genau an den Zeilenfall hält) – mit einer kleinen Ausnahme: Aus dem ‚ß‘ wird ein ‚ss‘ bei „reißend“.<sup>21</sup>

Was bedeutet es für Twombly, in Deutsch zu schreiben, in einer Sprache, die er nicht beherrschte? Wird dadurch die Schrift bei ihm noch mehr zum graphischen Strukturmoment des Bildes? – Man sieht zwei Mal den Namen ‚*Orpheus*‘ schräg über das Bild laufen, einmal mehr oder weniger rein Griechisch, dann hybrid (das griech. *phi* ist auch in der lateinisch geschriebenen Version enthalten), und zwar so, dass die einzelnen Buchstaben sich tatsächlich vereinzeln, der Name des mythischen Sängers verliert sich in den Fragmenten seiner Elemente. Die Spur, von der das Rilke-Zitat dann spricht, ist zu sehen: Bleistiftbuchstaben, die in einem fast naturhaften, unrein weißen Untergrund beinahe verschwinden.

Diese drei Verse deuten den Mythos vom Ende her: Der thrakische Sänger ist durch seinen Tod ein Vergöttlichter, bei Rilke ein „Gott“, der noch im Untergang seinen Zauber geltend machen kann – Tod als Metamorphose und damit als Übergang ins Unendliche. Die unendliche Spur ist eine Spur, die sich im Unendlichen verliert. Im Sinne Derridas repräsentiert die Spur (die unendliche zumal) eine Abwesenheit, eine aufgeschobene Referenz. Die Individualitäten lösen sich auf, und zwar auf allen Seiten: Der Sänger selbst wird zur unendlichen Spur, seine Zuhörer verschwinden ganz hinter ihrem Hören und werden ihrerseits zum universellen Artikulationsorgan einer sehr allgemeinen ‚Natur‘.

Der Begriff der ‚Spur‘ ist, man muss es kaum betonen, nicht nur in der post- oder neostrukturalistischen Zeichentheorie, sondern auch in der Forschung zu Twombly prominent und bezeichnet sehr glücklich das paradoxe Ineinander von Präsenz und Absenz, von Erscheinen und Verschwinden, das für die palimpsest-artigen Strukturen in Twomblys Bildern so charakteristisch ist. In seiner Komplexität noch gesteigert wird dies durch die intersemiotische Relation, die durch die Schriftsprache und durch die Wörter in die Bilder hineingebracht wird.<sup>22</sup>

---

**21** Daran erkennt man, dass Twombly hier eine zweisprachige englische Ausgabe als Vorlage benutzt haben muss, die ihn zu dieser Stelle geführt hat.

**22** Hier ist ein Hinweis auf die neueren Diskussionen über die Bildhaftigkeit von Schrift angebracht; vgl. etwa: Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen, hrsg. von Sybille Krämer / Eva Cancik-Kirschbaum / Rainer Totzke. Berlin 2012.

Das Wort codiert oder ‚infixiert‘<sup>23</sup> das Werk der bildenden Kunst, das Bild Twomblys, als Ganzes. Es bringt in die *implizite* Artikulation, wie es das gemalte Bild, die Zeichnung erst einmal ist (gerade im kunsthistorischen Kontext des 20. Jahrhunderts), ein Moment von *Expliztheit* hinein, das sofort eine Dynamik zwischen Bedeutungszuschreibung und Struktur-Widerstand eröffnet. So ließe sich sagen (und das ist meine zentrale These), dass die von demonstrativem Understatement geprägten (und damit schon der Selbstaufhebung nahen) Bilder, die sich kaum dazu verstehen können, Gebilde zu werden, also einen Zustand des Bleibens zu erreichen – dass diese graphisch-bildlichen Artikulationen in genau dieser Eigenschaft als ein Sich-Entziehen gegenüber dem von den Wörtern eröffneten, ja aufgedrängten Sinnhorizont interpretiert werden können. Das durch die Mal- und Zeichenweise in die Bilder eingeschriebene Ephemere wird durch den Dialog mit dem Wort (genauer: durch die Spannung, in die es formal, aber auch in der intendierten Rezeptionsweise – Meditation *und* Reflexion – mit dem Wort gerät) zur Allegorie der Spur, zur Allegorie des Sich-Entziehens des Sinnes. Das Wort, als Teil einer Struktur*dynamik* des Bildes, scheint zunächst die Funktion eines *labels* zu haben, das den ‚Rest‘ des Bildes (dessen Sujet, das, was man sieht oder zu sehen glaubt) im Kontext einer lange (bis ins 18. Jahrhundert hinein) akzeptierten naiven Semiotik bezeichnet. Und genau dem entzieht sich die malerisch-zeichnerische Komponente des Bildes. Die Hegemonie des explizit bezeichnenden Wortes wird durch das Sich-Entziehen im Malerisch-Zeichnerischen (zu dem natürlich besonders die ständigen Verwischungen, Übermalungen und Durchstreichungen gehören) unterlaufen.

So gesehen, sind diese Bilder Twomblys ein sehr prägnanter Beitrag zur Laokoon-Debatte und zur Frage des Territorialstreits zwischen Poesie und Malerei.<sup>24</sup> In Twomblys Bildern (jedenfalls in denen, die ich für dieses Thema vor Augen habe) gehen Poesie und Malerei eine fragile Synthese ein, die durch das Aufheben der Gebildehaftigkeit (auf der Seite des Bildkünstlerischen) einerseits und das Unterlaufen der Bedeutungszuweisung (des Wortes) andererseits gekennzeichnet ist. Insofern die Poesie *in den Bildern* (und mit Modifikationen auch an den

---

<sup>23</sup> So eine Formulierung von Richard Hoppe-Sailer während des Symposiums in einem Diskussionsbeitrag.

<sup>24</sup> Immer noch maßgeblich zu diesem Problemkomplex: David E. Wellbery: *Lessing's 'Laocoon'. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge / London etc. 1984.

Skulpturen) mit der Wortsprache aber ein anderes semiotisches System aufruft, transzendiert sie zugleich die schiere Präsenz des visuellen Objekts und stellt (dann doch wieder ganz im Sinne Lessings, am Ende seiner *Laokoon*-Schrift<sup>25</sup>) Relationen her, die tief in das abendländische Gedächtnis und bis in die griechische Mythologie hinabreichen. An dieser Stelle wird *Transzendenz*, gerade auch in dem sehr formalen Sinne des Überschreitens, als Motiv eines Bildes wie auch als Moment einer ästhetischen Struktur erkennbar, zu deren Chiffre der Sänger Orpheus wird. Seine „unendliche Spur“ ist der Gesang, der seinen Urheber überlebt und damit den Tod überwindet.

Anders formuliert: Durch die gewichtigen Worte, die Twombly seinen Bildern einschreibt, und die selbst immer wieder zur Gebärde des Verschwindens werden (jedenfalls dann, wenn sie durch Verwischungen und Übermalungen in den Strudel der Selbstaufhebung gerissen werden), eröffnet er – aus der Perspektive Lessings gesehen – dem Bild einen dritten Raum: den Raum der Geschichte und des Mythos. Die Gefahr hierbei ist aber, dass dadurch ein Ausweichen über die duale Relation Bild – Wort hinaus passiert, und dass so die Gebärde der Verweigerung auf der Seite des Malerisch-Zeichnerischen durch die Rezeption, die sich vom Wort *direkt* zum Mythos leiten lässt, gleichsam übersprungen wird. Die explizite Sinnzuschreibung, die durch das Wort mehr suggeriert als geleistet werden kann, könnte zum Surrogat für die Auseinandersetzung mit der Struktur werden. Eine Reduzierung im Sinne eines bloßen *name dropping* wäre die Folge.

Abschließend möchte ich auf ein drittes, sehr prägnantes, prominentes und existenzielles Rilke-Zitat bei Twombly eingehen: die eigene Grabchrift des Dichters. Sie lautet:

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust  
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel  
Lidern.<sup>26</sup>

---

**25** Lessing spricht im sechsten Kapitel seines *Laokoon* (1766) von „der weitem Sphäre der Poesie“, welche über die „engen Schranken des Raumes oder der Zeit“ hinausreiche. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studiengausgabe, hrsg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart 2012 (RUB 18865), 56.

**26** Rilke: *Gedichte 1919 bis 1936*, op. cit., Bd. 2, 394.

In *Analysis of the Rose as Sentimental Despair*, Bassano in Teverina, 1985 (Part IV)<sup>27</sup> liest sich Rilkes Grabschrift, kaum entzifferbar, so (Abb. 9):

*Rose O Sheer  
contradiction  
sleep under so many Lids*



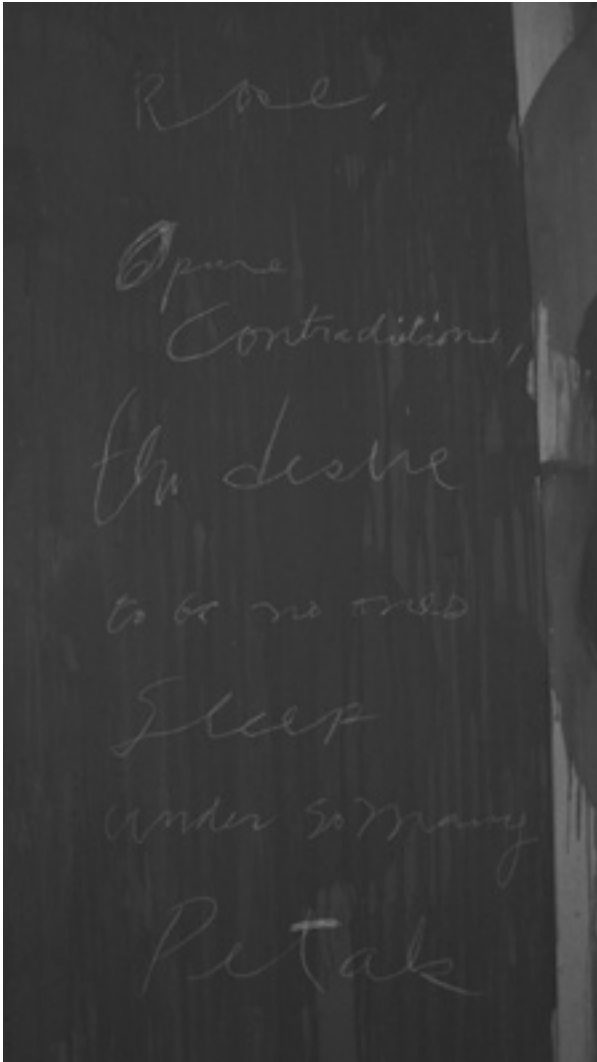
9 Cy Twombly: *Analysis of the Rose as Sentimental Despair*, 1985, Teil IV: Wandfarbe auf Ölbasis, Öl, Wachskreide auf Leinwand, aufgezogen auf eine Holztafel, 245,4 × 257,2 cm, Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

Im Jahre 2008 schreibt Twombly in dem gigantischen Münchner Rosenzyklus (der ja auch Referenzen an andere Dichter enthält, z. B. an Ingeborg

---

<sup>27</sup> Dieselbe Wendung findet sich auch in HB IV 48: *Venere Sopra Gaeta*, 1988, übermalt, mit ganzem Zitat, sowie HB IV 49, schwer lesbar.

Bachmann) Rilkes Grabschrift nicht nur viel deutlicher, sondern auch ganz anders: als Negativ in ein rotes Feld, in eine Rose hinein. Dort heißt es dann, gegenüber der Textfassung von 1985 leicht variiert (Abb. 10; vgl. Taf. 12c):



**10** Detail von Cy Twomblys *Untitled (Roses)*, 2008, Acryl, Wachskreide auf Sperrholz, 252,5 × 744,9 cm, vgl. Taf. 12c, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Udo und Anette Brandhorst Stiftung, Museum Brandhorst, München

*Rose,  
O pure  
Contradiction,  
the desire  
to be no ones  
Sleep  
under so many  
Petals.*

Dass das Rosenmotiv bei Rilke direkt mit Orpheus verknüpft ist, zeigt das 5. Sonett im ersten Teil der *Sonette an Orpheus*:

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose  
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.  
Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose  
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

um andre Namen. Ein für alle Male  
ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.  
Ists nicht schon viel, wenn er die Rosenschale  
um ein paar Tage manchmal übersteht?<sup>28</sup>

Auf frappierende Weise korrespondiert das Sonett aus dem Jahre 1922 mit der von Rilke kurz vor seinem Tod entworfenen Grabschrift. Die *Rose* ist der Widerspruch gegen den Tod, genauer: den Tod des Sängers.

In Twomblys Rosenbild ist die Schrift, das Gedichtzitat, ganz anders als in früheren Arbeiten, extrem zurückgenommen, es kann nicht die Funktion haben, dem Bild seinen Stempel aufzudrücken. Als zarte, helle Inschrift auf einer monumentalen Rosenblüte in einem für Twombly fast untypisch gewaltigen Zyklus<sup>29</sup> wirken die wenigen Verse, das Vermächtnis eines Poeten, der sich als Sänger der Vergänglichkeit gerade im Preisen dieser Vergänglichkeit über die Schwelle des Todes hinüberrettet, beinahe wie eine listige Kapitulation des Wortes vor dem gewaltigen Bild. Wie bei Orpheus selbst, der im Gesang die eigene Vernichtung überlebt, besteht auch bei Rilke die Lust des Sängers gerade in der völligen Selbst-Annihilierung. Radikalisiert (und als Inschrift auf einem realen Grabstein

<sup>28</sup> Rilke: Gedichte 1919 bis 1936, op. cit., Bd. 2, 243 (Verse 1–8).

<sup>29</sup> Vergleiche den Beitrag von Armin Zweite in diesem Band.

dann allerdings wieder ein ‚Rückfall‘) ist der Entzug der Bedeutung auch der Selbstentzug der Poesie, die nicht mehr die Träume von Menschen okkupieren will, sondern nirgends und damit überall sein möchte. „Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.“<sup>30</sup> So lautet der berühmte Schlussvers in Rilkes *Requiem* auf Wolf Graf von Kalckreuth aus dem Jahre 1908. Überstehen im Entzug, das einmal ‚Gewesen-Sein‘, ist die paradox ephemere Form des Überlebens in Rilkes Spätwerk. Ob man das auch über Twomblys *spätestes* Werk wird sagen können, das dann doch wieder viel stärker einen Zug ins Monumentale hat?

---

#### ABBILDUNGSNACHWEISE

- Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom.
- 1, 2** NDR S I 71 und 72, S. 163.
- 3** Basel 2000, 89, Abb. 35 unten rechts; Photo: Katharina Schmidt.
- 4** Cy Twombly. An Untitled Painting (Gal.-Kat. Gagosian Gallery New York 1994/95). New York 1994, 20.
- 5** HB IV 65, S. 186.
- 6** HB IV 64, S. 179.
- 7** Wien 2009, 141 Abb. 105.
- 8** © Archiv der Sammlung Speck.
- 9** HB IV 27, S. 118.
- 10** © Krystyna Greub-Frącz.

---

**30** Rilke: Gedichte 1919 bis 1936, op. cit., Bd. 1, 426 (Vers 156).



---

ARMIN ZWEITE

## TWOMBLYS ROSEN

### Zu einigen Bildern des Malers im Museum Brandhorst

Cy Twombly war 83 Jahre, als er am 5. Juli 2011 überraschend starb.<sup>1</sup> Obwohl bis zuletzt ungemein produktiv, schien sein Tod auch das Ende einer künstlerischen Epoche zu bezeichnen. Mit seinem vielschichtigen Œuvre gehört er zweifellos zu den wichtigsten Malern des 20. Jahrhunderts und wohl auch des beginnenden 21. Jahrhunderts. Twomblys Schaffen hat u. a. die amerikanische Kunst bereichert und in manchen Aspekten auch nachhaltig geprägt, so dass es nicht nur naheliegend und berechtigt, sondern auch angemessen und notwendig erscheint, ihn in einem Atemzug mit seinen Generationengenossen Andy Warhol (1928–1987), Robert Rauschenberg (1925–2008) und Jasper Johns (geb. 1930) zu nennen. Allerdings lässt sich sein Gesamtwerk weder dem Abstrakten Expressionismus noch der Pop Art zurechnen, und Bezüge zur Minimal oder Concept Art sind so wenig offensichtlich, dass man seine Gemälde und Zeichnungen kaum mit den prägenden Bewegungen der 60er und 70er Jahre in Verbindung bringen kann. Thematisch lassen sich einige eher unspezifische und punktuelle Berührungspunkte mit Arbeiten Anselm Kiefers beobachten, wengleich dessen ins Kosmische ausgreifende Metaphorik, das an Richard Wagner gemahnende Pathos und der anschauliche Charakter voller Dunkelheiten eher den Gegenpol zu Twombly bezeichnen. Die Tour d’Horizon der letzten dreißig oder vierzig Jahre scheint so in erster Linie die besondere, isolierte Stellung des Malers evident zu machen.

---

<sup>1</sup> Der Essay stellt die leicht erweiterte Fassung eines Vortrags dar, der im Rahmen einer Gedenkfeier für den Maler am 25. April 2012, seinem 84. Geburtstag, im so genannten Rosensaal des Museums Brandhorst in München gehalten wurde.

Das bestätigt auch die wechselvolle Rezeptionsgeschichte seines Œuvres. Erst in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren seines Lebens galt Twombly als jene herausragende schöpferische Persönlichkeit, der weltweit größte Anerkennung zuteil wurde. Die ihm eigene Zurückhaltung und Bescheidenheit wurde durch diesen außerordentlichen Ruhm nicht tangiert.

Wie viele andere Künstler seiner Generation wurde Twombly anfangs vom Abstrakten Expressionismus der frühen 50er Jahre geprägt, nur entwickelte er sehr bald verschiedene Bildstrategien, die im Rückblick weder mit Pollock noch mit Motherwell oder Rothko zu verbinden sind. Vor allem das intellektuelle Klima am Black Mountain College motivierte ihn ebenso wie andere Studenten, mit dem Zufall zu operieren. Repetitive Formkonstellationen, graffitiähnliche Elemente, Gekritzeln und Geschmier<sup>2</sup> wurden diesem Prinzip ebenso unterworfen wie verstreute, zunächst nicht näher bestimmbare Motivpartikel oder ungelenke Zeichen, die auf der sonst leeren Bildfläche allenfalls vage begrenzte Felder ausbilden. „Es kam ein Mann daher“, so schrieb Charles Olson (1910–1970) Ende Januar 1952 in einem damals nicht veröffentlichten Text, „der sich mit der Weiße abgab. Und mit dem Raum. Er war Amerikaner. Und vielleicht steckte sein Genie vor allem in der Unschuld und weniger in der nunmehr notwendigen Reinheit. Wie auch immer, er blieb unverstanden.“<sup>3</sup>

Der Dichter benennt zielsicher einige Momente, die für das Schaffen Twomblys bestimmend bleiben sollten: das Weiße, die Leere, die Unbefangenheit. Aber Olson verweist auch auf das Unverständnis, das die Arbeiten des Malers von Anfang an und dann für lange Zeit provoziert haben. Ein von Zurückhaltung und Sparsamkeit geprägtes Œuvre musste zu Zeiten des Abstrakten Expressionismus beinahe zwangsläufig als sperrig und inkommensurabel erscheinen. Frühe Versuche, Bilder, Zeichnungen und Objekte Twomblys zu charakterisieren und begrifflich zu fassen, blieben zumeist unzureichend, was angesichts des betont unkünstlerischen, ja bewusst dilettantischen Charakters der Darstellungen kaum überraschend erscheint. Zeichnen war eher krakeln und kritzeln, malen eher kleckern und sudeln. Das Schreiben geschah offenbar mit der Linken oder mit verbundenen bzw. geschlossenen Augen. Statt konziser Formen und identifizierbarer Motive legte es der Künstler offensichtlich auf die Demonstration von Verfahren an, die zwar auf die fundamentalen Anfänge des Gestaltungsprozesses abheben, sich jedoch in negativen bzw.

<sup>2</sup> Vgl. Barthes 1983, 68–69.

<sup>3</sup> Charles Olson: Ich jage zwischen Steinen. Briefe und Essays, hrsg. und mit einem Nachwort von Rudolf Schmitz. Bern/Berlin 1998, 119.

destruktiven Momenten verkörpern. Was der Betrachter auf den Bildern wahrnahm, waren Prozesse des Auslöschens, Überdeckens, Ausstreichens bzw. Überschreibens. Vage Formpartikel und amorphe Farbrechte überlagerten sich stellenweise, als sollten weitere Schichten folgen. Soviel war immerhin offensichtlich: Das bildnerische Verfahren wurde nicht von vorgefassten und zielgerichteten Vorstellungen bestimmt, sondern entwickelte sich vielmehr spontan im Prozess des Arbeitens selbst.

Auch wenn Twombly keinen leitenden Konzepten folgte und sich die Konfigurationen der graphischen und koloristischen Elemente anscheinend unvermittelten Reaktionen und zufälligen Eingebungen verdankten, wahllos und gänzlich unkontrolliert agierte Twombly nicht. Es waren, so lässt sich heute im Rückblick festhalten, letztlich zwar offene Form- und Farbkonstellationen, in denen aber doch, wenngleich meist nur punktuell, Andeutungen von Zusammenhang, von Richtung, ja letztlich von Sinn und Bedeutung aufscheinen. Mit Gottfried Boehm kann man das in der Frühzeit und dann lange gültige Gestaltungsprinzip als „Prozess einer palimpsestartigen Schichtung“ bzw. als „Kontamination des Zeigens und des Verbergens“ umschreiben.<sup>4</sup>

Twomblys „erinnerndes Sehen“, mit dem er das ästhetische Programm des psychischen Automatismus der Surrealisten weiterentwickelte, thematisiert allerdings nichts Chaotisches, Unterbewusstes, Verdrängtes, Phantastisches oder Privates, sondern im Verlauf seiner Entwicklung mehr und mehr die „großen Inhalte, Normen, Figuren und Topoi der europäisch-mittelmeerischen Kultur“<sup>5</sup>. Allerdings sind es weniger gegenständliche Anspielungen als Namen, die uns begegnen: *Orpheus, Apollo, Olympia, Pan, Virgil, Hyperion, Arcadia, School of Athens, Empire of Flora* und viele andere. Twomblys linkisch anmutende Handschrift, die kaum entzifferbaren Worte oder halben, scheinbar flüchtig notierten Sätze haben evokativen Charakter, erlauben jedoch fast nie den unmittelbaren Brückenschlag vom bildnerischen Zeichen zum Sinn des Geschriebenen. Die Bindungen des Bezeichnenden an das Bezeichnete bleiben zumeist so brüchig, als gäbe es kaum Analogien zwischen der ästhetischen Erscheinung des Bildes und dem, was auf Leinwand oder Papier mehr oder weniger deutlich benannt oder motivisch angedeutet wird.

Diese programmatische Einstellung lässt sich im Œuvre des Künstlers bis in die 70er Jahre in unterschiedlicher Ausprägung verfolgen. Von

---

<sup>4</sup> Boehm 1987, 8 bzw. 7 (dort kursiv).

<sup>5</sup> Ebd., 9 (beide Zitate).

den späten 40er Jahren bis zu Beginn der 70er Jahre entstanden etwa 500 Gemälde, die meist zum Ausgangspunkt der Beschreibung seiner bildnerischen Verfahren gedient haben. Nach 1972 malte Twombly zunächst nur noch wenig, doch begann er sich gegen Ende des Jahrzehnts dem Medium wieder intensiver zuzuwenden. In dieser Phase erschienen beispielsweise die beiden grundlegenden Texte von Roland Barthes<sup>6</sup>, die sehr viel zum Verständnis der bildnerischen Verfahren und der ästhetischen Strategien Twomblys beigetragen haben. Der von Heiner Bastian erarbeitete *Catalogue Raisonné of the Paintings* verzeichnet für die 23 Jahre ab 1972 gerade einmal 65 z. T. mehrteilige Darstellungen. Ab 1995 nahm die Produktion jedoch außerordentlich zu. Von 1996 bis 2007 entstanden 85 z. T. sehr große Gemälde und vierteilige Serien. Auch stilistisch bahnte sich seit Ende der 70er und dann entschieden ab Mitte der 80er Jahre insofern ein tiefgreifender Wandel an, als die Dialektik von Evidenz und Rätsel an Bedeutung verlor und formale Klarheit und inhaltliche Stringenz zunehmend an Gewicht gewannen.<sup>7</sup>

An die Stelle volatiler Strukturen traten mehr und mehr kompakte und bildbeherrschende Sujets. Solche Konzentration auf einzelne klare Formen hat freilich eine längere Vorgeschichte und lässt sich im Œuvre des Künstlers sporadisch bis in die frühen 60er Jahre zurück verfolgen.<sup>8</sup> Diese Tendenz manifestierte sich erneut, nun allerdings thematisch bedingt, Ende der 70er bzw. zu Beginn der 80er Jahre<sup>9</sup> und wurde möglicherweise durch das plastische Schaffen verstärkt, dem sich der Künstler in dieser Phase häufiger zuwandte. Auch für diese Gattung ist eine längere Abstinenz auffällig. Ende der 50er Jahre hatte er praktisch aufgehört, Objekte zu machen. Erst anderthalb Jahrzehnte später, d. h. um die Mitte der

---

<sup>6</sup> *Non multa sed multum*, Mailand 1979 (Multhipla edizioni); *Wisdom of Art*, New York 1979 (Whitney Museum of American Art). Deutsche Ausgabe: Barthes 1983.

<sup>7</sup> HB I–V, 1992–2009.

<sup>8</sup> *Death of Pompey* entstand 1962 (HB II 128) und zeigt zwei unterschiedlich große und relative geschlossene Kreisgebilde über einer schwankenden Gitterkonstruktion. Ähnliche Kompositionen: *Catullus* (HB II 130); *Untitled*, 1964 (HB II 172); *Nine Discourses on Commodus* (HB II 156; vgl. Taf. 7), im ersten Gemälde der Folge sind die beiden ovalen, weißen Formen in ein Gitter integriert bzw. löschen dieses partiell aus, während im weiteren Verlauf der insgesamt 9 Teile die Gebilde von roten Splitterpartikeln überlagert und zerstört werden bzw. sich selbst aufzulösen beginnen.

<sup>9</sup> Vgl. *Shield of Achilles*, 1978 (HB IV 13/1; vgl. S. 132, Abb. 4); *Bacchus*, 1981 (HB IV 21).

70er Jahre entstehen die ersten Röhren-Skulpturen, bevor in der Folgezeit neben Fundstücken aus dem agrarisch-handwerklichen Bereich Dreiecks- und Kreisformationen hinzukommen. Auch auf vegetabile Elemente wie Blüten und Blätter greift Twombly jetzt wiederholt zurück, während zugleich seine Experimente mit traditionellen Vorstellungen einsetzen. Dabei handelt es sich um Anspielungen auf altertümliche Monumente und Grabmäler. Solchen statischen Sujets stehen andere gegenüber, die auf Mobilität verweisen wie Wagen oder Schiffe.<sup>10</sup>

Betonung von Einheit und Präsenz des Werks, hierarchische Stufung der Teile, klare Disposition der Sujets und mehr oder minder deutlich betonte Axialität prägen neben *Winter Passage: Luxor*<sup>11</sup> auch Plastiken wie *Rotalla* (1990) oder *Thermopylae* (1991)<sup>12</sup>.

Möglicherweise bedingt durch die Isolierung frei stehender Plastiken, beginnt sich auch in Twomblys Gemälden eine deutliche Hinwendung zu Einfachheit und Klarheit der Kompositionen abzuzeichnen.

Die mehr oder weniger deutliche Freistellung der Sujets, und die Versuche des Malers mit aufgeteilten bzw. auf Hierarchisierung oder Historisierung angelegten Bildformen<sup>13</sup>, weisen insofern auf das voraus, was kommen sollte, als sie gleichsam die Voraussetzungen für eine doppelte Wende verkörpern, einerseits die Tendenz zu geschlossenen

---

**10** Für die Dreiecke, Winkel- und Keilformen lassen sich ab 1978 etliche Beispiele nennen: NDR S I 31/32, 37/38, 39/40, 46/47, 49, 66 u. a. m.; Kreis- bzw. Deckelformen finden sich in Nr. 80/81, 84/85, 87/88, 91, 95/96, 114 u. a. m.; Vegetabile Elemente finden sich in Nr. 15, 21, 29/30, 35/36, 55, 58, 67, 69, 70, 83, 97, 107, 111/112, 116, 126–128, 131, 139, 147; Monumente bzw. Grabmäler lassen sich in folgenden Werken erkennen: Nr. 53, 74, 89, 125, 135 sowie in verschiedenen später entstandenen Skulpturen. Vgl. Skulpturen 2006, Nr. 8, 9, 10, 14, 22, 30; der Wagen begegnet in NDR S I 29/30, 33/34, 41, 43/44, 127/128; Schiffe in 74–76, 78/79, 95/96.

**11** Vgl. Christian Klemm: Cy Twombly im Kunsthaus Zürich. In: Jahresbericht 1994, Zürcher Kunstgesellschaft, 102 ff.

**12** NDR S I 88 und 111.

**13** Die mit *Bacchus* betitelten Darstellungen (HB IV 21), das aus 5 Teilen bestehende Werk *Analysis of the Rose as Sentimental Despair* (ebd., 27) und weitere Darstellungen (HB IV 41–44) bestehen jeweils aus einem größeren und einem sehr viel kleineren, separat zu installierenden Teil. Die Zuordnung von Haupt- und Nebenteil bedeutet eine Rangordnung. Der Rückgriff auf barocke Bildformate (HB IV 29–31; 50/V und VI) ist im Œuvre des Malers ungewöhnlich. Der historistische Bezug mag auch durch das Bestreben motiviert sein, im Äußerlichen eine Pathosform zu reaktivieren.

Formkomplexen, andererseits die Hinwendung zu einem intensiv leuchtenden Kolorit. Beides ist charakteristisch für die ab 2000 entstehenden Zyklen (vgl. Taf. 4a–b).<sup>14</sup>

Schiffe sind das Hauptmotiv vieler Darstellungen dieser Phase. Barken, die sich von einer Seite des Bildes zur anderen bewegen, erscheinen häufig wie Vehikel des Übergangs oder sind oft als Anspielungen auf die letzte Reise vom Leben in den Tod zu verstehen. In den Jahreszeitenbildern<sup>15</sup> (vgl. S. 304, Abb. 5) sind es „Paradigmen einer Daseinsmetapher“ (Hans Blumenberg) und im *Lepanto*-Zyklus, der bestimmt wird von den Manövern der Schiffe und der im Zentrum stehenden Seeschlacht, repräsentieren sie Tod und Verderben und spielen auf die Vergänglichkeit der Macht an (vgl. S. 236, Abb. 4).

Vor diesem Hintergrund ist auch Twomblys erneute Hinwendung zu Naturmotiven bemerkenswert. Der Aufenthalt auf den Seychellen Anfang 1990 führte zu einer Reihe ungemein suggestiver Blatt- und Blütendarstellungen, sicherlich ein unmittelbarer Reflex auf die üppige Vegetation. In den bald danach in Gaeta entstandenen Werken setzt sich diese emphatische Bildsprache unvermindert fort.<sup>16</sup>

## I

Neben dem Leitmotiv des Schiffes taucht vor allem im Spätwerk ein weiteres auf – die Rose. Zum hergestellten, kulturell codierten und funktionalen Objekt Boot gesellt sich mit der Rosenblüte ein Naturphänomen. Twombly ist, wie er wiederholt betont hat, von Landschaften fasziniert, aber er ist auch an ihrer Vegetation sehr interessiert.<sup>17</sup> Als dominierendes Motiv tritt die Rose erstmals 1985 in einem fünfteiligen Werk mit dem Titel *Analysis of the Rose as Sentimental Despair* in Erscheinung, das sich in der Cy Twombly Gallery in Houston befindet. Hier wird neben Versen von Rumi und Leopardi auch erstmals Rilkes Grabspruch zitiert (vgl.

<sup>14</sup> Vgl. HB V 8: *Coronation of Sesostris* (I–X), HB V 11: *Lepanto* (I–XII), HB V 34–41: *Untitled (Bacchus Psilax Mainomenos)* u. a. m.

<sup>15</sup> HB IV 63 und 64; vgl. dazu Greub 2013a.

<sup>16</sup> Vgl. Cy Twombly: *Souvenirs of d'Arros and Gaeta* (Gal.-Kat. Thomas Ammann 1990). Zürich 1992.

<sup>17</sup> Seine beiden Litho-Folgen *Natural History, Part I and II*, von 1974 bzw. 1975/76 tragen dem mit den Darstellungen von Pilzen und Bäumen bzw. deren Blättern Rechnung.

S. 315, Abb. 9). *Petals of Fire* schließen sich 1988 an, nur bleibt in diesem Fall unbestimmt, ob Rosen gemeint sind (vgl. Taf. 14).<sup>18</sup>

Das ändert sich, als die Collection Lambert im Sommer 2007 im Hôtel de Caumont von Avignon die Ausstellung *Blooming. A Scattering of Blossoms and Other Things* zeigt.<sup>19</sup> Es handelt sich dabei vor allem um die grandiosen Päonien- bzw. Pfingstrosenbilder – sechs große, jeweils 252 × 552 cm messende Darstellungen – und vier etwas kleinere, thematisch nicht unmittelbar zugehörige Formate sowie andere Bilder, die ein vergleichbares Repertoire an Motiven aufweisen.<sup>20</sup>

Eines dieser großen, ungemein suggestiven und stark leuchtenden Gemälde befindet sich in der Udo und Anette Brandhorst Stiftung in München.<sup>21</sup> Wenden wir uns dieser Darstellung für einen Moment zu (Taf. 11a). Auf brillantem, hellgelbem Grund sind vier rote Blütenformen zu erkennen, wobei die Farbe jeweils die rasch gezogenen Konturen in dünnen Laufspuren überfließt (so wenn das Gelb ins Rot dringt) bzw. überströmt (so wenn das Rot das Gelb wie ein Schleier überzieht). Auffällig ist die starke Rhythmisierung: das Zentrum der Komposition liegt in der Mitte der zweiten Blüte von links. Ihr korrespondiert eine etwa gleich große Rose am linken Bildrand, während in der Mitte der rechten Bildhälfte eine etwas kleinere Blüte leicht nach oben rückt. Sie wird am rechten Bildrand von einer nur noch angedeuteten und deutlich kleineren Form begleitet. Das obere Drittel der gesamten Bildfläche beherrscht ein leuchtendes Gelb, das sich links des Zentrums zwischen der ersten und zweiten Blüte nahezu ununterbrochen von der Oberkante bis zur Unterkante ausdehnt. Auf den zweiten Blick erkennt man freilich, dass im Prozess des Malens eine ursprünglich vorhandene, kleinere Rose zwischen den beiden großen Blüten überdeckt wurde. Im verwischten Orange sind noch die ursprüngliche Gestalt und die senkrechten Laufspuren der roten Farbe zu ahnen. Drei Ränder an der oberen Bildkante sind als Reste entschwendener Blüten zu verstehen. Durch diese flachen Bögen bekommt die Komposition etwas Transitorisches, als würden die Rosen nach oben gleiten, um potentiell aus dem Blick- bzw. Bildfeld zu

---

**18** HB IV 51, sowie 53–54. – Vergleiche den Beitrag von Thierry Greub in diesem Band.

**19** Avignon 2007, Abb. S. 102 f.

**20** HB V 49–58.

**21** Ebd., 58. Die dortige Farbabbildung täuscht insofern, als verschiedene, nur schwach sichtbare Elemente der Komposition sehr viel deutlicher in Erscheinung treten als in der Realität.

entschwinden. Das Schweben der Sujets deutet darauf hin, dass Twombly sein Bild als potentiellen Teil eines größeren Zusammenhangs verstanden wissen wollte. Der Kontrast zwischen wuchtigen großen Elementen, ihrer ungleichen Gewichtung und der latenten, nach rechts hin ansteigenden Bewegung sowie den filigranen vertikalen Linien, die sich der rasch rinnenden Farbe verdanken, prägt den anschaulichen Charakter der Darstellung nicht weniger als das auf zwei, nicht weiter variierte Töne reduzierte Kolorit. Insgesamt bleibt bemerkenswert, wie der Maler das mehrfach gestörte Gleichgewicht ausponderiert, ohne dabei dekorativen Aspekten den Vorzug zu geben.

In der oberen linken Hälfte der Darstellung findet sich folgender, vom Künstler mit rotem Farbstift geschriebener Text, der vergleichsweise gut lesbar ist (Abb. 1):

*The pistil / of the Peony / Gushes (oder Gushed) / out / into the noonday / Sunlight.*

Mehr oder minder durch gelbe Farbe verdeckt, lässt sich zwischen diesen Zeilen ein in kleineren und dunklen Lettern gehaltener Vers entdecken:

*From the heart / of the Peony / a drunken / bee.*

Dass die Zeilen einem Haiku von Matsuo Bashō (1644–1694) nachempfunden sind, wurde rasch erkannt,<sup>22</sup> aber erst Thierry Greub ist die Identifizierung der von Twombly benutzten Quellen zu verdanken.<sup>23</sup> Demnach basiert der gut lesbare Vers in roter Schrift auf einem Haiku von Tan Taigi (1709–1771). In der englischen Übersetzung lautet er:

The stamens and pistil  
Of the peony gush out  
into the sunlight.<sup>24</sup>

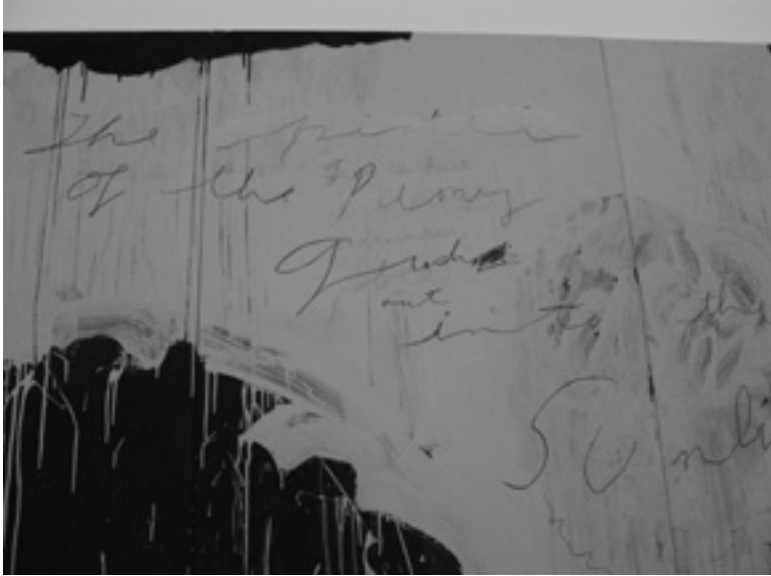
---

**22** Vgl. u. a. Heiner Bastian in: HB V, S. 29. – Vergleiche zu den Haikus auch den Beitrag von Yoshinobu Hakutani in diesem Band.

**23** Das Folgende basiert auf einer schriftlichen Mitteilung vom 13. Dezember 2012, die Thierry Greub per E-Mail dem Verfasser zugänglich machte. Thierry Greub sei herzlich gedankt.

**24** Zitiert nach R. H. Blyth: Haiku, in Four Volumes, Vol. 3: Summer-Autumn, 7. Aufl. 1963, 286.





1 Detail aus Cy Twombly: *Untitled*, 2007 (Taf. 11a) mit dem Zitat von Taigi

Dem Sinne nach in etwa: „Staubblätter und Stempel schießen ins Sonnenlicht hervor“. Der Maler zitiert nicht vollständig, sondern verkürzt auch die entsprechende Zeile, indem er die Staubblätter übergeht, was Robert Pincus-Witten veranlasst haben mag, *pistil* mit einer phallischen Bedeutung zu assoziieren.<sup>25</sup>

Der kaum lesbare Vers in dunklen Lettern stammt von Matsuo Bashō (1644–1694). Er lautet:

From the heart  
Of the sweet peony  
A drunken bee.<sup>26</sup>

Zu Deutsch etwa: „Aus dem Herzen der lieblichen Pfingstrose eine trun-  
kene Biene“. Auch in diesem Fall ändert der Künstler die Vorlage, indem

<sup>25</sup> Vgl. Robert Pincus-Witten 2007, o. S.

<sup>26</sup> Zitiert nach Lucien Stryk: *On Love and Barley – Haiku of Bashō* (Penguin Classics). Harmondsworth 1985, 79, Nr. 246.

er nur einen Teil des Haikus aufgreift und in der entsprechenden Zeile zudem das Wort ‚sweet‘ entfallen lässt.<sup>27</sup>

Dass nicht nur die Dichtung, sondern auch Wandschirme der Edo-Zeit, ebenso wie die entsprechende Vorliebe für gefiederte Blüten in entsprechenden Darstellungen, Twombly angeregt haben könnten, ist möglich. Japonismus als Quelle für die extremen Breitformate der Pfingstrosenbilder erscheint jedenfalls nicht völlig abwegig. Ob sich Twombly indessen mit seinen Darstellungen auch auf den französischen Klassizismus der Revolutionszeit bezogen hat, wie er sich in der Architektur des Ausstellungshauses in Avignon verkörpert, sei dahin gestellt.<sup>28</sup>

Die ästhetische Präsenz der Bilder, ganz gleich ob in Avignon oder in New York, war auf den ersten Blick ungemein bewegend und von nachhaltiger Wirkung, zunächst durch die Strahlkraft der Farben, sodann durch die Struktur und das Wechselspiel von kompakten und filigranen Formen. Die eingeschriebenen Verse, die der raschen Lektüre Widerstand entgegensetzen, überhöhen schließlich das visuelle Ereignis ins Poetische. Diese ästhetische Erfahrung, die Ende 2007 in New York insofern eine Steigerung erfuhr, als alle Bilder dieser Serie in einem großen Raum gleichzeitig betrachtet werden konnten, hat James Rondeau so umschrieben: Mit den Päonien-Bildern evoziere der Maler „das Gefühl eines nahenden Abschieds, lässt uns dann aber nicht weg. Er bannt uns

---

**27** Vollständig zitiert Twombly das Haiku in einem anderen, ganz auf Grün und Weiß gestimmten Gemälde der Serie (vgl. New York 2007, Nr. IV, vgl. Taf. 10). Die dort eingeschriebenen Haikus lauten in der englischen Übersetzung: „The white peony at the moon one evening crumbled and fell / The peonies falls spilling out yesterdays rain / From the heart of the peony a drunken bee / The peony quivers.“ Vgl. dazu Jane Reichhold (Hrsg.): *Bashō. The Complete Haiku*. Tokyo 2008. Hier zitiert nach Heiner Bastian in: HB V, S. 49 (wo allerdings von „peonies“ die Rede ist).

**28** Pincus-Witten 2007, o. S. Ähnlich Heiner Bastian in: Einführung. Die Macht der Bilder und der Poesie. In: HB V, S. 27. Immerhin könnte eine Äußerung des Malers diese Auffassung stützen, wenn er gegenüber Nicholas Serota Folgendes sagt: „... that idea (of architecture) stimulated me to do a show, a whole show, because I like the Palladian form. This house is ideal, because you have windows on one side and you have a straight line of doors on the other, and then you have this beautiful shape. I would have liked to be an architect ...“ (London 2008, 48). Twombly nennt allerdings das Hôtel de Caumont nicht ausdrücklich, obwohl die Vermutung nahe liegt, er habe während des Interviews an diesen Bau gedacht.

in das Hier und Jetzt – in das Überströmen der Körper und Farben.“<sup>29</sup> Das ist richtig, nur bleibt es nicht dabei, da Twombly auch bei diesen Werken den evokativen Impuls zurücknimmt. Das erschließt sich jedoch erst auf den zweiten Blick. Die Differenz nämlich zwischen dem überwältigenden Rot-Gelb-Akkord, der eindringlichen Rhythmik großer Motive, energiegeladenen Malgesten und zunächst stockend fließender und dann nieder strömenden Farbmaterie einerseits und der schwer entzifferbaren Schrift andererseits erlaubt es, die Unmittelbarkeit der Darstellungen zu transzendieren. Der Widerspruch zwischen Ostentation und Subtilität, zwischen pathetischem Auftreten und zittriger Einschreibung macht nachdenklich und regt zum Verweilen, Sehen und Meditieren an. Die Überwindung des dekorativen Effekts und der geradezu plakativen Schärfung ist nicht zuletzt das Resultat einer durch die literarische Referenz angemahnten Konzentration auf mögliche inhaltliche Aspekte.

Überblickt man die sechs großen Päonien-Gemälde, dann zeichnen sich zwei Fassungen gegenüber den anderen vier Darstellung dadurch aus, dass nicht nur die Zahl der Blüten reduziert, sondern auch eine latente Reihenbildung zu beobachten ist. Das gilt beispielsweise für das Exemplar der Sammlung Brandhorst (vgl. Taf. 11a). Hier unterliegt auch die Größe der Rosen insofern einer Beschränkung, als drei Blüten von ähnlichem Durchmesser lediglich eine etwas kleinere Form beigesellt ist. Überdies erscheinen die Binnenformen der Rosen auf dem Gemälde der Sammlung Brandhorst eher geschlossen, während in den anderen Versionen häufiger die lineare Struktur stärker hervortritt und der Duktus des Pinsels sich klarer abzeichnet. Ähnliches lässt sich an einem anderen Bild der Folge beobachten. Es figuriert in der einschlägigen Publikation als Nr. IV der Serie und zeigt weiße Rosen auf hellgrünem Grund (vgl. Taf. 10).<sup>30</sup> Hier bilden die Blüten eine zunächst ansteigende und dann leicht abfallende Reihe, wobei auch die Größe erst zunimmt und dann wieder abnimmt. Beide Darstellungen – das Bild der Sammlung Brandhorst und das in den entsprechenden Publikationen als Nr. IV aufgeführte – lassen eine spezifische Tendenz erkennen. Ornamentale Aspekte, die bei den anderen vier Versionen der Päonien-Bilder durchaus eine, wenn auch untergeordnete Rolle spielen, sind weitgehend ausgeblendet. Von den rigideren Fassungen jedenfalls konnte Twombly zu jenen Rosenbildern gelangen, die er zu Beginn des Jahres 2008 schuf. Der eingeschlagene Weg – hin zu

---

<sup>29</sup> Vgl. Chicago 2009, 31.

<sup>30</sup> Vgl. New York 2007.

Repetition einerseits und Reduktion andererseits – mutet im Nachhinein durchaus konsequent an. Seine Entscheidung, das Format noch einmal deutlich zu vergrößern, hat dabei einen spezifischen Grund.

## II

Ende Januar 2008 bat Twombly von Gaeta aus um Angaben zu einem spezifischen Raum des im Bau befindlichen Museums Brandhorst. Für den *Lepanto*-Zyklus war von den Architekten Matthias Sauerbruch / Louisa Hutton für einen im Grundriss trapezförmigen Saal im Kopfbau des Museums eine Raumschale entwickelt und gebaut worden. Einzelne, im stumpfen Winkel aneinander stoßende Wandabschnitte formierten sich zu einer längs geteilten Ellipse. Die Konstruktion ermöglichte es, den zwölfteiligen Zyklus wie ein Panorama zu installieren, so dass die Darstellungen beim Eintritt in den Saal auf einen Blick zu erfassen sind. Damit wurde eine spektakuläre Ensemblewirkung erreicht, die alle bisherigen Installationen dieses Hauptwerks vom Twombly bei weitem übertraf, ganz gleich ob in Venedig, München, Bregenz oder Madrid.

Von diesem Raum im zweiten Stockwerk, so konnte der Künstler dem Grundriss entnehmen, würde der potentielle Besucher über zwei kleinere Kabinette in einen großen rechteckigen Raum gelangen, der nach den ursprünglichen Vorstellungen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen die riesigen Formate Andy Warhols aus den späten 70er und 80er Jahren aufnehmen sollte. *Oxydation Painting* von 1978 (298,5 × 823 cm), *The Last Supper* von 1986 (203 × 1086 cm), *Camouflage* von 1986 (294 × 853 cm) und verschiedene andere, ebenfalls große Arbeiten waren für diesen Saal (26,30 Meter lang und 16,85 Meter breit) vorgesehen, der sich mit 450 m<sup>2</sup> und einer Höhe von knapp sieben Metern dafür zweifellos geeignet hätte. Warum Twombly sich die Situation an Hand von Plänen vergegenwärtigen wollte, blieb zunächst unklar.

Am 8. und 9. April 2008 erfolgte ein erster Besuch in Gaeta, dem sich zwei Monate später, am 11. und 12. Juni, ein zweiter anschloss. Was Reinhold Baumstark – Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und Hausherr und damit Verantwortlicher des Museums Brandhorst –, Udo Brandhorst, der Sammler und Stifter, und Armin Zweite als Direktor der Sammlung Udo und Anette Brandhorst im Atelier des Künstlers zu sehen bekamen, war die Antwort auf die Frage nach möglichen Intentionen des Künstlers. Er hatte in der Zwischenzeit sechs große Bilder gemalt. Bei vier Werken von rund 252 × 740 cm

dienten jeweils vier Sperrholztafeln als Bildträger. Hinzu kamen zwei Gemälde auf Leinwand, jeweils ca. 330 cm hoch und 990 cm breit. Sujets und handschriftliche Zitate auf den Darstellungen ließen keine Zweifel, dass es sich um Rosen handelte. An den Wänden entlang und auf dem Boden stehend, war man trotz des mittleren Chaos, das in dem großen, sehr hellen Atelier in Gaeta, das vormals als Lager gedient haben mochte, von der atemberaubenden, ganz auf Rot gestimmten Farbigkeit ebenso überwältigt wie von der geradezu heraldischen Präsenz der Motive.

Der Maler äußerte sich nicht weiter zu den neuen Bildern, aber die Form des Ateliers – ein großes langgestrecktes Rechteck – und die Positionierung der kleineren Arbeiten an der freien Längswand und eines der Leinwandbilder an der Stirnseite des Raums, legten die Vermutung nahe, Twombly habe die Bilder im Hinblick auf das Museum Brandhorst geschaffen. Würde man also die Werke nach München bringen und sie eventuell in dem Raum zeigen, für den sie so offensichtlich geschaffen worden waren? Und welche Perspektive verband der Künstler mit seinen Kompositionen? Eine temporäre oder eine dauerhafte Installation? Solche sich unmittelbar aufdrängenden Fragen wurden bei den Besuchen weder artikuliert noch erörtert. Die Vermutung, Twombly habe, ob bewusst oder unbewusst, eine Verdrängung Warhols intendiert, ließ sich indessen nicht ohne Weiteres von der Hand weisen.

Die Werke wurden im Herbst 2008 nach München transportiert und entsprechend den Vorstellungen des Künstlers gehängt. Im Frühjahr 2009 schloss die Udo und Anette Brandhorst Stiftung mit dem Maler eine Vereinbarung über den dauerhaften Verbleib der Rosenbilder in München. Dabei wurde dem Künstler zugestanden, innerhalb eines Jahres eines der Bilder durch ein anderes zu ersetzen. Der vergleichsweise homogene Farbakkord wurde nämlich durch ein ganz auf Blau abgestelltes Werk konterkariert. Es stand zu befürchten, dass Twombly hier eine Änderung vornehmen würde. Nach der Eröffnung des Museums im Mai 2009 besuchte Twombly mehrfach die ihm gewidmeten Räume im Obergeschoss des Baus. Die gesetzte Frist ließ er verstreichen und ist auf die Möglichkeit eines Bildertauschs nicht mehr zurückgekommen. Dass der Raum ganz entscheidend durch den Farbkontrast von dominierendem Rot und starkem Blau gewinnt, hatte sich ihm offensichtlich so eingepägt, dass er von Alternativvorstellungen Abstand nahm.

Wenden wir uns den Werken zu. Ihre Anordnung hat der Künstler am Modell festgelegt. Von der Eingangsseite sind es auf der linken Längswand drei Werke auf Sperrholz mit den Maßen von rund 252 × 740 cm (Taf. 11b, 11c, 12a). Für die Stirnseite zwischen zwei Wandöffnungen, durch die man

in den anschließenden Raum gelangt, wurde ein großes, aus drei Teilen bestehendes Leinwandgemälde (330 × 990 cm) vorgesehen (Taf. 12b). Auf der rechten Längswand folgen dann eine weitere Darstellung auf Sperrholz (252,5 × 745 cm; Taf. 12c) und schließlich ganz rechts das zweite Leinwandbild (324 × 986 cm; Taf. 12d). Allen Werken gemeinsam ist ein beige-rosafarbener Grund, auf dem sich jeweils vier gerundete Formen, die Rosenblüten, deutlich abzeichnen. Das Kolorit wird auf fünf Gemälden von warmen Rot- und Gelbtönen beherrscht. Das große Format an der Stirnseite und die beiden ihm zugeordneten kleineren Bilder sind fast gänzlich auf diese Tonlage gestimmt, bis auf ein kühles Apfelgrün ganz rechts auf der großen Leinwand (Taf. 12b). Die anderen drei Bilder sind davon deutlich abgesetzt. Das gilt zumal für die auf Blau bzw. Violett konzentrierte Darstellung auf der linken Wand (Taf. 11b–c). Die große Leinwand auf der rechten Wand gegenüber zeichnet sich durch große Leerräume und reduzierte Formen aus (Taf. 12d). Das Vorherrschen von Gelb, Weiß und etwas Rot hebt dieses Bild von den übrigen Werken sehr deutlich ab.

Die Struktur der Bilder ist durch die Reihung von jeweils vier sehr ähnlichen, in Aufsicht gegebenen stilisierten Blüten begrenzt. Dasselbe gilt für die Einzelformen: kreisende, spiralförmige oder sich verknäuelnde Linien. Sie sind überwiegend mit breitem Pinsel ausgeführt, nur gelegentlich wie im sechsten Bild kommt ein schmaler Pinsel zum Einsatz, und auf dem linken Teil der blauen Komposition ist das Zentrum mit Farbkreide betont. Die die Gestalt der Blüte vorgebende große Form ist zumeist in einem dunklen Ton angelegt. Auf sie folgt eine mittelgroße Form in einem helleren Ton, während schließlich in einem Kernbereich eine noch weitere Aufhellung erfolgt. Twombly vermeidet eine klare Zentrierung der aus vielen Ein- und Ausbuchtungen bzw. Leerstellen gebildeten Rundungen, aus denen jeweils die Blütenstruktur erwächst. Viele schmale Linien der Verlaufsspuren dünnflüssig aufgetragener Farben bilden unterschiedlich dichte Schleier und evozieren den Eindruck latenten Schwebens der Rosenköpfe.

Dass Twombly Motive wiederholt und dabei variiert, ist von Anfang an in seinem Œuvre zu beobachten. Auffällig und absolut ungewöhnlich sind hier aber die Monumentalisierung eines Sujets und die staccatohafte Reihung von jeweils vier sehr ähnlichen Motiven, und zwar jeweils in etwa auf gleicher Höhe und ähnlicher Größe. Repetition und Reihung mögen sich dem Minimalismus verdanken, unterlaufen jedoch dessen rigorose Prinzipien geometrischer Observanz durch den graphischen Duktus der Pinselzüge und die sich in ihnen manifestierenden Verwerfungen, Durchdringungen und Überlagerungen. Auch die senkrecht herabstürzenden Farbbäche und Rinnsale in ihren dichten Parallelen sind Resultat der

Gravitation, der Konsistenz des Materials und des Drucks des mit Farbe gesättigten Pinsels auf die Leinwand, basieren also nicht primär auf Kalkül, sondern lassen in den physikalischen Grenzen den Zufall walten.

Trotz vieler Parallelen ist jedes der sechs Gemälde in sich kohärent. Im Wechsel folgen in der Regel offene Formen auf geschlossene und zwar zumeist unter Berücksichtigung der Lesebewegung von links nach rechts. Das ist bei den drei Gemälden auf der linken Wand ganz auffällig. Das vierte Gemälde an der Stirnwand des Saales bekommt durch den lebhaften Kontrast von Gelbgrün und Kadmium eine deutliche Ausrichtung. Sie korrespondiert mit dem schweren Akzent der anschließenden Darstellung auf der rechten Wand. Hier ist es ein großflächig angelegtes Kadmium mit dem aus der Mitte nach links driftenden Gelb. Dieser leuchtende, von massivem Rot umlagerte Kern bildet den Ausgangspunkt für die in diesem Bild von Segment zu Segment zunehmende Dominanz von Neapelgelb. Ganz rechts im Gemälde hat dieser Ton das Rot derart überlagert und in den Hintergrund gedrängt, dass die Überleitung zu der abschließenden großen Leinwand auf der rechten Wand des Raumes plausibel erscheint.

Es ließen sich an dieser Stelle eine Reihe weiterer Beobachtungen anschließen, die vor allem eines deutlich machen würden, dass sich nämlich in jedem der sechs Gemälde eine spezifische Intention verkörpert. Wie das im Einzelnen aussieht, muss an dieser Stelle ausgespart bleiben, doch sei zumindest angedeutet, wie sich die Zitate in die Kompositionen integrieren. Im ersten Bild des Zyklus verlaufen die gut lesbaren Zeilen über den beiden Blüten im Zentrum. Im zweiten Bild wird der entsprechende Text konzentriert, was zur Folge hat, dass die Kronblätter am oberen Rand der zweiten Blüte durch einen im gesamten Zyklus ungewöhnlich scharfen Schnitt begrenzt sind. Es ist eine irritierende Störung. In der Tat hat der Maler zunächst die Blütenform dargestellt, dann im oberen Bereich mit einem Klebestreifen eine waagerechte Markierung vorgenommen und den darüber liegenden Bereich mit Orangeocker übermalt, um Platz für den Text zu gewinnen (Taf. 13a).

Im dritten Bild lässt sich insofern Ähnliches beobachten, als der Textblock in eine der Blüten rechtwinklig einschneidet. Im vierten Bild sind die Verse in die zweite Blüte eingeschrieben, was ihre Lesbarkeit beeinträchtigt. In der fünften Komposition ist die in Gelb gehaltene Schrift auf dem roten Grund gut zu entziffern. Im letzten Gemälde findet sich die mit dünnem Pinsel geschriebene Strophe im Leerraum zwischen den beiden mittleren Blüten.

Beim Atelierbesuch im April 2008 konnte man beobachten, dass sich Twombly die Texte auf kleinen Zetteln notiert hatte, die er teilweise

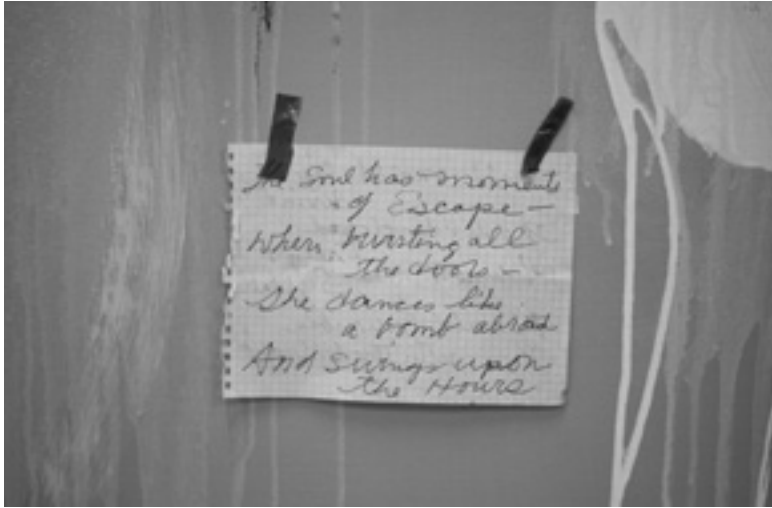


**2a** Atelieraufnahme von Cy Twomblys *Untitled (Roses)*, 2008  
(Taf. 12b) mit Notizzettel (Photo: Udo Brandhorst, April 2008)

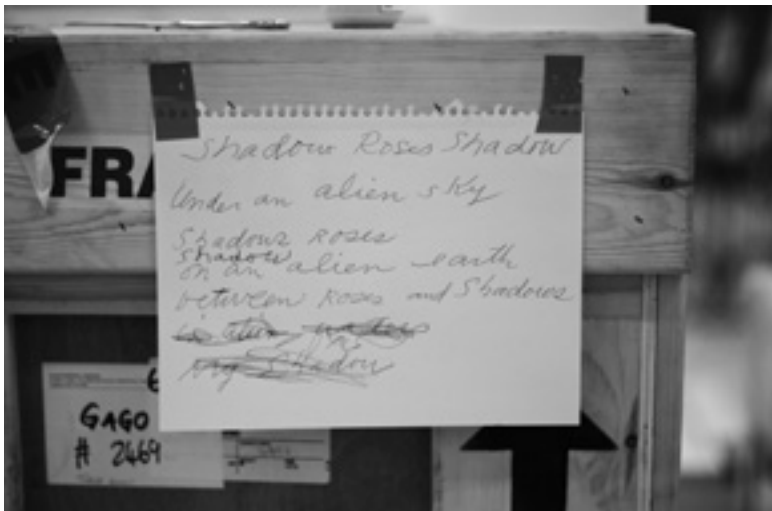
**2b** Detail von Abb. 2a mit einem Zitat von T. S. Eliot  
(Photo: Udo Brandhorst, April 2008)



mit Klebeband an den vorgesehenen Stellen auf der Leinwand bzw. den Sperrholztafeln befestigte (Abb. 2a–b, 3) oder auch an anderen Stellen im Atelier, so in einem Fall auch auf einer Transportkiste (Abb. 4). Die



3 Atelieraufnahme von Cy Twomblys *Untitled (Roses)*, 2008 (Taf. 12d) mit einem Zitat von Emily Dickinson (Photo: Udo Brandhorst, April 2008)



4 Atelieraufnahme eines Notizzettels auf einer Transportkiste mit einem Zitat von Ingeborg Bachmann (Photo: Udo Brandhorst, April 2008)

Frage, ob und inwieweit die so unterschiedliche Verquickung von Schrift und Malerei auch inhaltlich motiviert ist, lässt sich eventuell an Hand der vom Künstler verwendeten Texte beantworten.

### III

Die überlegte Disposition der Darstellungen in dem großen Raum des Museums Brandhorst verrät, dass es dem Maler um eine Gesamtwirkung gegangen ist. Wir haben es nicht primär mit einer Ansammlung von Einzelbildern zu tun, sondern mit einer auf die architektonischen Verhältnisse bezogenen Konzeption, die sich in einer überwältigenden Ensemblewirkung manifestiert. Strukturell und koloristisch sind die Parallelen nicht zu übersehen. Und gleiches gilt auch für die Proportionen, denn das Verhältnis von Höhe zu Breite der Darstellungen beträgt jeweils 1:3. Außerdem sind die Werke auch durch eingeschriebene Verse inhaltlich miteinander verknüpft. Jedes der Werke ist autonom und ließe sich auch in anderen Zusammenhängen zeigen, nur wäre dann das, was der Maler als Ganzes konzipierte, nicht mehr nachvollziehbar.<sup>31</sup>

Die Vermutung drängt sich auf, Twombly habe mit den Rosen-Bildern nicht nur ein Gegengewicht zum *Lepanto*-Zyklus schaffen wollen, sondern auch eine Art Gesamtkunstwerk im Sinn gehabt. Während dort auf ein historisches Ereignis angespielt wird, steht hier ein biomorphes Sujet im Zentrum. Es ist die für den Maler so zentrale Spanne zwischen Geschichte und Natur, die sich in beiden Räumen bzw. ihren Werken verkörpert. Twombly hat solche Ideen meines Erachtens in Gesprächen vor Ort nicht durchblicken lassen, aber die Präsenz der insgesamt 18 Bilder beider Folgen im Museum Brandhorst legt trotz der strukturellen, formalen, koloristischen und thematischen Unterschiede kaum einen anderen Schluss nahe.

Auch wenn die Bilder offensichtlich in rascher Folge entstanden sind, sie wurden nicht schnell gemalt. Twombly wartete ab, konzentrierte sich und arbeitete dann zügig so lange sein Atem reichte. Den Bildern liegen – entgegen dem Schein – genaues Kalkül und Reflexion zugrunde. Anders ist kaum zu verstehen, wie es gelingen konnte, das radikal gestörte Gleichgewicht von schweren und leichten Tönen, von

---

**31** Der Künstler hatte ursprünglich keine Skulpturen für den Raum vorgesehen, dann aber das Arrangement aus vier sehr unterschiedlichen Plastiken ebenso akzeptiert wie die Transkriptionen der Verse in den Bildern auf den Wandstücken links und rechts von beiden Eingängen.

kalt und warm, von mittleren und großen Formaten, von drei Gemälden auf der linken Längswand und zwei sehr unterschiedlichen Bildern gegenüber so auszutarieren, dass sich die vierundzwanzig Blüten zu einem grandiosen Farbakord im Viervierteltakt bündeln, sobald man diesen Raum betritt.

Dieses Spiel von Formwiederholung und Variation, von farblichen Harmonien und Kontrasten ist bis in die Pinselspuren nachzuvollziehen. Wie so oft in seinen Arbeiten sind auch die Linien emotional aufgeladen. „The line is the feeling“, sagte Twombly zu David Sylvester 2000, „from a soft thing, a dreamy thing, to something hard, something arid, something lonely, something ending, something beginning. It’s like I’m experiencing something frightening.“<sup>32</sup> Und so registrieren wir flüssige Bewegungen, einen raschen Duktus von hin und her, von auf und nieder. Daneben sind retardierende Schleifenbewegungen auszumachen, dann aber auch wiederholt Anläufe, die Eleganz eines Schwunges weiter zu tragen. Bestimmend für den anschaulichen Charakter der Darstellungen sind allerdings eher gebrochene Linien und stockende Pinselzüge, in denen sich hin und wieder ein partieller Kontrollverlust der Bewegung zu manifestierten scheint. An manchen Stellen ist es gleichsam ein erschöpftes Innehalten, das wie achselzuckendes Aufgeben anmutet. Es wird trotz der deklamatorischen großen Gesten vielfach eine manchmal nur verhaltene, manchmal geradezu stolpernde Motorik spürbar, die paradoxerweise im großen Format mehr Stagnation oder Stillstand als Aufbruch verkörpert. Vor allem um der Routine und dem allzu flüssigen Pinselduktus zu entgehen, verwendete Twombly breite Pinsel mit ca. zwei Meter langen Stielen (vgl. Taf. 3d), ein Verfahren, das ganz unmittelbar an den späten Matisse erinnert, wenn auch die Voraussetzungen ganz andere waren. Im April 2008 lehnten jedenfalls die in Farbschüsseln stehenden Pinsel an den noch nicht ganz fertigen Bildern (Taf. 13a).

Insgesamt wird nicht nur die physische Anstrengung des Malprozesses evident, sondern auch die bewusst herbeigeführte Einschränkung der Lenkungs- bzw. Kontrollmöglichkeiten von Pinselduktus und Geschwindigkeit und Lauf der Farbe. Und so wird die inhärente Polarität anschaulich: Einerseits das Streben nach Reduktion bzw. Vereinfachung und andererseits eine gebrochene, geradezu verzweifelt die Form suchende und erzwingende Energetik. Dabei bleibt die Gestalt des beweglich konturierten Kreises als unvollkommenes, halbwegs zerfallendes Gebilde immer gewahrt. Und so

---

32 Sylvester 2001, 179.

sind die konvexen und konkaven Bögen, die sich zum Rund schließen, voller Einschnitte, Unterbrechungen, Verdoppelungen und Überlappungen. Das verhaltene Pathos, das sich allenthalben ausprägt, lässt unterschwellig das Transitorische und Fragile des Vergegenwärtigten ahnen. Die anschauliche Form verrät so auch etwas über die Hinfälligkeit des Künstlers und seine beeinträchtigte körperliche Verfassung, ein Aspekt, den Twombly durch die Verwendung spezifischer Gerätschaften (s. o.) noch steigerte.

Das alles gemahnt unwillkürlich an *Les Nymphéas* von Claude Monet im Musée de l'Orangerie in Paris. Ein bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs konzipiertes und 1926, mit dem Tod des Künstlers, zwangsläufig beendetes Schlüsselwerk – Rückblick auf das 19. und zugleich Ausblick in das 20. Jahrhundert. Zwei ovale Räume mit jeweils vier Gemälden wie Panoramen. Es sind jeweils Wasserflächen bis an die Grenzen der riesigen Bilder, auf ihnen Seerosen und überhängende Trauerweiden. Der überwiegend auf Blau und Grün gestimmte Farbklang führt alles zusammen – Wasser, Licht, Luft, Vegetation. Der freie Rhythmus der schwingenden Formen und der Blick von oben negieren Perspektive und Horizont. Das immaterielle Leuchten des Kolorits ruft besondere Stimmungen hervor, im Osten ist es eher der Morgen, im Westen die abendliche Dämmerung. Ein Ort der Stille, des Friedens und der Meditation, insgesamt ein lange verkanntes Meisterwerk, das zu den Höhepunkten der Malereigeschichte zählt und das Monet der französischen Nation widmete.

So gesehen, liegen Welten zwischen den *Nymphéas* von Monet und den Rosenbildern von Twombly. Die künstlerischen Intentionen und die mit ihnen verknüpften Ansprüche sind letztlich nicht vergleichbar, zumal auch die politische Motivation, die Monet leitete, keinerlei Äquivalent im Œuvre Twomblys hat. Und dennoch – bei allen gravierenden Differenzen sind einige Analogien nicht zu übersehen. Die Parallelen beschränken sich indessen darauf, mit begrenzter Farbskala, mit motivischer Konzentration, mit Wiederholungen und mit wenigen Formaten eine homogene Raumwirkung zu erzielen. Die ungemein subtilen koloristischen Differenzierungen der großen Dekorationen von Monet verleiten zu längerer Betrachtung, Reflexion und Besinnung und ermöglichen dem Betrachter eine gleichsam entkörperlichte Erfahrung. Twombly erreicht eine andere, ähnlich abgehobene Wirkung, allerdings nicht nur durch seine Malerei, die angesichts von Monet eher gewollt rüde, un gelenk und voller Brüche anmutet, sondern auch durch die Einbindung einer anderen Sphäre. Diese manifestiert sich weniger in der rigorosen Dominanz nur eines Motivs in jeweils ähnlicher Form und Größe als vielmehr in der Transzendierung der visuellen Ebene. Es sind die Einschreibungen in den Gemälden, die

die einzelnen Darstellungen so aneinander binden, dass die Summe der Texte eine die ästhetische Ebene übersteigende Bedeutung suggeriert.

#### IV

Das Motiv – Rosenblüten – (für Twombly ein ungewöhnlich konkretes Sujet) hat den Künstler in den letzten Jahren intensiv beschäftigt. Im Vergleich zu seinen Werken aus den 50er bis 90er Jahren erscheint die strukturelle Klarheit und relativ leichte Lesbarkeit der Werke überraschend. In ihrer motivischen Konzentration stehen die Arbeiten hier am Anfang einer Reihe von Variationen, die das gesamte Spätwerk prägen. Einen Ausflug in die Rhodologie können wir uns ersparen und mit einigen Hinweisen auf die Kulturgeschichte der Rose begnügen.<sup>33</sup> Herodot schildert im 5. Jh. die Rosengärten Babylonien und die von König Midas in Thrakien. Homer berichtet in der *Ilias* von rosenbekränzten Waffen, rosenfingeriger Morgenröte und erwähnt, dass Aphrodite den Leichnam Hektors mit Rosenöl salbt. Für Sappho ist die Rose die Königin der Blumen. Während sie im römischen Reich kultisch verehrt wurde, galt sie im Mittelalter als Heilpflanze und wurde ab der Renaissance zum wesentlichen Element der europäischen Gartenkultur. Rosen gelten seit dem Altertum als Symbol der Liebe, Freude und Jugendfrische. Antike Sagen beschreiben die Entstehung der Rosen als Überbleibsel der Morgenröte auf Erden, als Aphrodite dem Meerschäum entstieg, oder als aus dem Blut des Adonis entstanden. Auch Schmerz wird assoziiert, wegen der Hinfälligkeit der Kronblätter dient die Rose häufig als Verweis auf Vergänglichkeit und Tod. Seit langem werden geliebte Tote mit Rosen geschmückt, tragen Trauernde Rosen in ihren Händen und bis in unsere Zeit zählen Rosen zum häufigsten Grabschmuck. Es ist ihr schnelles Verwelken, das sie zum Symbol der Todesnähe macht.

In der Malerei hat das Motiv vor allem im Stillleben eine lange Tradition, und so war es auch nicht verwunderlich, im Atelier Twomblys eine Fülle von Farbbildungen mit niederländischen und französischen Bildbeispielen zu sehen, Postkarten, Kalenderblätter, Bücher, Kataloge, die ihm offensichtlich als Anregung gedient haben (Taf. 13b). Auffällig ist indessen, dass Twombly sich auf eine spezifische Sicht beschränkt,

---

**33** Ein weitläufige Aufzählung möglicher Bedeutungen der Rose bei Marianne Beuchert: *Symbolik der Pflanzen* (Insel Taschenbuch 2994). Frankfurt a. M. / Leipzig 2004, 279 ff.

gleichsam eine Vogelperspektive auf die geöffnete Blüte mit ihren unregelmäßigen Kronrändern. Vor allem die drei Beispiele aus dem Œuvre Renoirs – sie sind auf unserer Abbildung oben, in der Mitte und unten rechts deutlich zu erkennen – könnten eine solche Sicht motiviert haben. Darüber hinaus mag auch die farbliche Beschränkung auf den hellen Rot-Gelb-Klang teilweise auf den französischen Maler zurückgehen oder sogar auf die benachbarte Anzeige für Süßigkeiten („Peeps“). Der Abstand zu den Stillleben des 17. Jahrhunderts im Stil Jan Brueghels oder van Hulsdoncks ist jedenfalls nicht zu leugnen. Alle solche möglichen Anregungen verbindet die Sicht auf sich hintereinander und ineinander öffnende Blütenblätter. Das Besondere der Rose liegt ja darin, dass die sich entfaltenden Blütenblätter nicht den Blick auf etwas anderes, unter ihnen Verborgenes ergeben. Es sind sich wiederholende Hüllen, die keinen unterscheidbaren verhüllten Gegenstand freigeben.

## V

Bei den Texten auf bzw. in den Gemälden handelt es sich um Gedichte oder einzelne Verse von Ingeborg Bachmann, Patricia Waters, T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke und Emily Dickinson (Schema). Fünf der Bilder sind mit Versen versehen, die das Motiv der Rose umkreisen. Der Einfachheit halber gehen wir die Gemälde im Uhrzeigersinn durch.

Bei den Gedichten der ersten zwei Gemälde handelt es sich um Übersetzungen von Versen von Ingeborg Bachmann. Sie stammen aus *Die gestundete Zeit* (1953) bzw. *Borrowed Time* und *Anrufung des Großen Bären* (1956) bzw. *Invocation of the Great Bear*. Zunächst handelt es sich um eine atmosphärische und eindringliche Vergegenwärtigung von Gefahr (Taf. 11b):

*In the Storm of Roses*  
*wherever we turn in the Storm*  
*of Roses*  
*The night is lit up by thorns,*  
*and ~~the~~ thunder*  
*of leaves, once so quiet within the bushes*  
*rumbling at our heels<sup>34</sup>*

---

**34** Der Zeilenbruch folgt der Schreibweise Twomblys auf seinem Gemälde. Durchgestrichene Verse oder Worte hat der Maler ausgelassen.

Rilke	Dickinson
Rose,	<i>The Soul has</i>
<i>O pure</i>	<i>moments</i>
<i>Contradiction,</i>	<i>of Escape</i>
<i>the desire</i>	<i>when twisting</i>
<i>to be no ones</i>	<i>all the doors</i>
<i>Sleep</i>	<i>She dances</i>
<i>under so many</i>	<i>like a</i>
<i>Petals</i>	<i>bomb</i>
	<i>abroad</i>
	<i>and swings</i>
	<i>upon</i>
	<i>the Hours</i>
Eliot	
<i>and all shall be well and</i>	
<i>all manner of things shall</i>	
<i>be well</i>	
<i>when the tongues of flame</i>	
<i>are in-folded</i>	
<i>into the crowned knot</i>	
<i>of fire</i>	
<i>and the fire and the Rose</i>	
<i>are One</i>	
Waters	Bachmann
Rose	<i>Shadowus Roses Shadowus</i>
<i>brief,</i>	<i>under an alien sky</i>
<i>brief in its beauty</i>	<i>Shadowus Roses Shadowus</i>
<i>but the</i>	<i>on an alien earth</i>
<i>scent</i>	<i>between Roses and Shadowus</i>
<i>better than fame</i>	
	Bachmann
	<i>In the Storm of Roses</i>
	<i>wherever we turn in the Storm</i>
	<i>of Roses</i>
	<i>The night is lit up by thorns,</i>
	<i>and thunder</i>
	<i>rumbling at our heels</i>

Anordnung der Gemälde mit den zitierten Autoren im ›Rosensaal‹ des Museum Brandhorst in München  
(Th. Greub; Transkription der Gedicht-Einschreibungen nach Armin Zweite)

Im Gewitter der Rosen  
 Wohin wir uns wenden im Gewitter der Rosen  
 Ist die Nacht von Dornen erhellt, und der Donner  
 Des Laubs, das so leise war in den Büschen,  
 Folgt uns jetzt auf dem Fuß.<sup>35</sup>

Twombly zitiert nicht vollständig. So lässt er in der fünften Zeilen den Artikel („the“) weg und spart die folgende Zeile („of leaves, once so quiet within the bushes“) ganz aus.

Auf dem zweiten Gemälde sind es Verse aus dem Gedicht *Schatten Rosen Schatten*, wobei die Todesmetaphorik („der eigenen Schatten im fremden Wasser“) insofern ausgeklammert bleibt, als Twombly die beiden letzten Zeilen („in alien waters / my shadow“) buchstäblich weggeschnitten hat, wie die ungewöhnlich scharfe Linie an der betreffenden Stelle des Gemäldes deutlich macht (Taf. 11c und 13a):

*Shadows Roses Shadows*  
*under an alien sky*  
*Shadows Roses Shadows*  
*on an alien earth*  
*between Roses and Shadows*  
*in alien waters*  
*my shadow*

Schatten Rosen Schatten  
 Unter einem fremden Himmel  
 Schatten Rosen  
 Schatten  
 Auf einer fremden Erde  
 Zwischen Rosen und Schatten  
 In einem fremden Wasser  
 Mein Schatten<sup>36</sup>

---

**35** Welche Ausgabe Twombly benutzte, ließ sich nicht klären. Hier ist zugrunde gelegt: *Songs in Flight. The collected Poems of Ingeborg Bachmann*, translated and introduced by Peter Filkins. New York 1994, 60–61.

**36** Ebd., 212–213.



Beide Gedichte Bachmanns spielen indirekt auf die Unhintergebarkeit der Nachwirkungen des Zweiten Weltkriegs an, auf die „auf Widerruf gestundete Zeit“ der Restaurationsphase, in der ein Vergessen der historischen Ereignisse und der faschistischen Verbrechen droht. Im zweiten Gedicht ist es außerdem die Erfahrung der Fremde, die als lähmender Zustand des Ichs zwischen Schatten und Rosen angedeutet wird. Das Dasein des Subjekts als Schatten wird vom Bild der Rose eingekreist. Während im ersten Gedicht das Dasein noch von Dornen erhellt wird, sind es jetzt nur noch Schatten, die das Ich konstituieren, eben als Schatten unter Schatten.<sup>37</sup> Inwieweit sich Twombly auf mögliche Interpretationen der Gedichte Bachmanns eingelassen hat, wissen wir nicht, doch ist zu vermuten, dass ihn vor allem die suggestive Bildsprache der Dichterin fasziniert hat. Dass er freilich den eigentlichen Bedeutungskern, auf den im zweiten Gemälde die Verse zusteuern („in einem fremden Wasser / mein Schatten“), ausspart oder ausblendet, gibt insofern zu denken, als mit solcher Streichung der Bezug auf das sprechende Subjekt bzw. den die Verse aufschreibenden Maler ausgeblendet bleibt.

Auf dem dritten Bild dieser Wand (Taf. 12a) handelt es sich um Verse von Patricia Waters, die auch in ihrem schönen Band *The Ordinary Sublime* nachzulesen sind.<sup>38</sup> Der Maler zitiert aus dem Gedicht *Attar* (was so viel wie Blumenessenz bedeutet, *attar of roses*). „Kurz und flüchtig ist die Rose in ihrer Schönheit, aber ihr Duft ist besser als Ruhm“ – auch das ein Vergänglichkeitsmotiv, nun aber deutlicher prononciert. Rasch vergeht die Schönheit, ihr betörender, verwehender Duft erscheint beglückender als dauernder Ruhm. Das ist lapidar und von Waters in einem ebenso knappen wie präzisen Bild gefasst:

*Rose  
brief,  
brief in its beauty  
but the  
scent  
better than fame*

---

**37** Zur Deutung der Rosen-Metaphorik bei Bachmann vgl. Bettina von Jagow: Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, hrsg. von Inge Stephan / Sigrid Weigel, Große Reihe, Bd. 25). Köln/Weimar/Wien 2003, 144 ff.

**38** Waters 2006, 75.

Bei der in Europa wenig bekannten Dichterin handelt es sich um eine Freundin Twomblys. Das Œuvre ist schmal und ist nicht mit dem Werk von Ingeborg Bachmann, T. S. Eliot, Emily Dickinson oder Rilke zu vergleichen. Dass Twombly in die Phalanx der Weltliteratur, wie sie sich in den anderen Gemälden der Serie andeutet, die Verse einer Schriftstellerin einbindet, die allenfalls regional ein gewisses Renommee hat, mag überraschen, erklärt sich indessen aus der Qualität der Verse, wobei auch die langjährige persönliche Bekanntschaft und Freundschaft eine Rolle gespielt haben dürfte.<sup>39</sup>

In Waters' Sammlung von Gedichten *The Ordinary Sublime* geht es häufig um das, was der Titel andeutet, nämlich um die Nobilitierung einfacher Tätigkeiten. ‚*La vie quotidienne*‘ spielt dabei eine besondere Rolle. So beginnt das Titel gebende Gedicht mit dem Bild einer Frau, die für das Abendessen Kartoffeln schält. Es endet mit folgenden Zeilen: „Something / in that calm repetitive action / goes for nothing / and for everything, / another day, another meal, / same as life, might be life.“<sup>40</sup> In einem größeren Abschnitt, der mit *Made Things* überschrieben ist, finden sich viele Anspielungen auf bedeutende Künstler, unter ihnen Tizian, Vermeer, Hopper, Rothko, Motherwell und andere. Die Affinität zu Twombly zeigt sich nicht zuletzt daran, dass der Maler wiederholt auf die Gedichte von Patricia Waters zurückgegriffen hat, so z. B. auf einem der zentralen Gemälde von *Coronation of Sesostris* (HB V 8/VI; vgl. S. 106, Abb. 2).<sup>41</sup> Das auf dem Gemälde des Rosen-Zyklus zitierte Gedicht findet sich auch auf einer Skulptur Twomblys.<sup>42</sup>

---

**39** Es mag daher angezeigt sein, an dieser Stelle einige Erläuterungen zum Schaffen von Patricia Waters einzuflechten. Geboren in Nashville, Tennessee, studierte sie englische Literatur und Geschichte, hielt sich mehrfach bei archäologischen Grabungen in Europa auf und machte in den USA ihren Master. Anschließend arbeitete sie als Lehrerin, Journalistin in Memphis und New Orleans und engagierte sich im Rahmen bürgerschaftlicher Aktivitäten. Sie hat mehrere Kinder. Verschiedene Stipendien ermöglichten ihr, die Kontakte zu wichtigen Schriftstellen zu vertiefen. 1998 vollendete sie ihre Doktorarbeit in englischer Literatur. 2003 und 2004 war sie *writer-in-residence* an der Universität von Tennessee. Sie lebt in Athens, Tennessee.

**40** Waters 2006, 28.

**41** Das Gedicht heißt *Now is the drinking (Nunc est bibendum)* und bezieht sich auf die erste Zeile einer Ode von Horaz (1. Buch, XXXVII), vgl. ebd., 31. Auch hier zitiert der Maler mit etlichen Auslassungen, die eher formal (z. B. aus Platzmangel) als inhaltlich begründet erscheinen. – Vergleiche zum Sesostris-Zyklus den Beitrag von Dietrich Wildung in diesem Band.

**42** Briefliche Mitteilung von Patricia Waters an den Verfasser vom 25. Februar 2012.

Was den Maler an Patricia Waters interessierte, hat vermutlich nicht nur persönliche Gründe wie etwa das Gefühl einer Verbundenheit der Südstaatler miteinander,<sup>43</sup> sondern dürfte vor allem auf der Art ihrer Dichtung basieren, die eigentlich alle Themen berührt, die auch Twombly interessiert haben: das Land und die Leute, das einfache Dasein, die Natur, die Jahreszeiten, die Lebensalter, den Eros und nicht zuletzt die mit dem Mittelmeer verknüpften Anspielungen und Sujets. *Bacchus & Ariadne, Eidolon, Sapiens, Nemesis, On the Island of Hydra, What Pindar Means*, so lauten einige ihre Gedichte. Vor allem aber ist es die Art der freien Rhythmen, die sich leicht lesen lassen und wie frei schwebend und gelöst erscheinen, die den Maler angeregt haben dürften, zumal das offensichtlich seiner eigenen flüchtigen Schreibweise entgegen kommt.

Wenden wir uns nach den drei Bildern auf der linken Wand mit den Zitaten aus Gedichten von Ingeborg Bachmann und Patricia Waters demjenigen Werk zu, das an der Stirnwand des Raums gleichsam das Zentrum des Zyklus bildet (Taf. 12b). Das große Gemälde mit den Maßen 330 × 990 cm bildet formal den Mittelpunkt, ob auch inhaltlich, muss zunächst offen bleiben. Formieren sich die auf Sperrholz gemalten Bilder aus vier eng aneinander gesetzten Tafeln, so besteht die Darstellung auf Leinwand aus drei Segmenten, einem breiten mit zwei Blüten in der Mitte und zwei halb so breiten Elementen links und rechts. Ein Triptychon insofern, als sich die beiden äußeren Partien von den beiden mittleren abheben, wenn auch nicht so stark, dass die klassische Dreiflügelanlage den ersten Eindruck bestimmen würde. Konzentriert sich nämlich der Blick des Betrachters auf den unregelmäßigen Rhythmus und den ungelenken Verlauf der Pinselzüge, dann zeigt sich, dass der anschauliche Charakter vom linearen Binnenleben der dominanten Kreisformen geprägt wird. Auch sie scheinen zu schweben bzw. sich in die freie Zone am oberen Bildrand zu bewegen und den nach unten zu immer dünner werdenden Strom der Rinnsale hinter sich zu lassen.

Auf der linken Tafel herrschen kurze konvexe Schwünge vor, die sich von der Peripherie her in konzentrischer Bewegung immer mehr verdichten. Sie schließen sich zu einem innerlich kaum differenzierten Konglomerat aus Krapplack zusammen, das etwas unterhalb und links

---

<sup>43</sup> Ähnlich scheint es sich bei dem fünfteiligen Werk *Analysis of the Rose as Sentimental Despair* (HB IV 27) zu verhalten, da der Titel offenbar auf ein Gedicht von Susan Wood, einer an der Rice University in Houston, Texas, lehrenden Dichterin, zurückgeht.

der Mitte dieses Teils des Gemäldes situiert ist. In der folgenden Blüte, rechts daneben, löst sich das Geflecht deutlich auf. Es wirkt matter, bildet jedoch im Zentrum eine dreiflügelige Form aus. Da die grünen Linien von transparentem Rot überdeckt werden, büßen sie ihre Leuchtkraft ein. Das Strahlen bleibt unter der Dämpfung virtuell spürbar. Im dritten Abschnitt, also einen weiteren Schritt nach rechts, zerfallen die gestalthaften Elemente und lösen sich in kraftlose, nach unten absinkende Pinselzüge auf, und zwar so, als seien diese wie bei einem Schwächeanfall weitgehend der Kontrolle entzogen. Ganz rechts auf der vierten Partie bewirkt schließlich ein irisierend giftiges Gelbgrün insofern den radikalen Umschwung, als es über die nun wieder breiter werdenden konkaven Dreifachschwünge im unteren Bildsegment zu triumphieren droht. Den strahlend grünen Kontur hat der Künstler offenbar als Letztes gesetzt und mit diesem hervorstechenden Ton der Komposition zweierlei gegeben: einen Schlussakkord und zugleich die Gefährdung der Balance.

Aufgefangen wird das vom leuchtenden Grün erheblich beeinträchtigte Gleichgewicht allerdings durch das kompakte Rot des benachbarten Gemäldes auf der rechten Seitenwand – auch das deutet darauf hin, dass Twombly die räumliche Position berücksichtigt und die Rosenbilder aufeinander abgestimmt hat. Halten wir fest, dass dieses Werk und die beiden flankierenden Gemälde auf den seitlichen Wänden zwar deutlich von Rot dominiert und durch Gelb und Orange austariert werden, mit dem Grün ganz rechts auf dem zentralen Werk jedoch einen Fixpunkt haben, der die meisten Besucher veranlasst, sich in diese Richtung zu bewegen, um den anschließenden Raum durch den entsprechenden Durchgang zu erreichen. Wie angedeutet, befindet sich das große Bild auf der Stirnseite zwischen zwei Wandöffnungen, die in einen weiteren Twombly gewidmeten Ausstellungsraum führen. Vereinfacht und die Tatbestände überzeichnend, lässt sich die Konstellation der drei Gemälde als Triptychon verstehen, dessen Echo in den drei anderen Werke teils aufgenommen, teils auch konterkariert wird, wobei starkes Blau, dunkles Violett (auf der linken Wand) und cremiges Weiß (auf der rechten Wand rechts) im Konzert mit dem vorherrschenden Rot dem gesamten Raum eine geradezu feierliche Stimmung verleihen.

In das – von links gesehen – zweite Blütenmotiv der zentralen Darstellung an der Stirnseite des Raumes hat der Maler Verse aus einem Gedicht von T. S. Eliot geschrieben. Eliot mochte sich Twombly durchaus verbunden fühlen, handelte es sich doch ebenfalls um einen Amerikaner, der in Europa heimisch wurde und gerade aus der Verbindung zweier Kulturen etwas Unverwechselbares und Neues schaffen konnte. Der

Maler hat den Dichter früh für sich entdeckt, und er ist bereits während seiner Universitätszeit auf ein Hauptwerk, nämlich *The Four Quartets*, aufmerksam geworden.<sup>44</sup> Aus dieser wohl bedeutendsten Dichtung Eliots stammen auch die zitierten Verse:

*and all shall be well and  
all manner of things shall  
be well  
when the tongues of flame  
are in-folded  
into the crowned knot  
of fire  
and the fire and the Rose  
are One.*

*The Four Quartets* waren Ende der 30er / Anfang der 40er Jahre separat erschienen und wurden 1943 als Buch publiziert.<sup>45</sup> Die von Twombly zitierte Passage steht am Ende der gesamten Dichtung. Die Worte „And all shall be well“ gehen auf mystische Schriften einer namenlosen Nonne des 14. Jahrhunderts zurück, die unter dem Klostersnamen Julian of Norwich bekannt ist. Darüber hinaus ist das Werk mit einer Fülle von Anspielungen und Zitaten durchsetzt, wobei Dante eine herausragende Bedeutung zufällt. Die erwähnte Krone („crowned knot“) verweist auf jenen Moment, als Vergil Dante am Eingang des irdischen Paradieses krönt, das der heidnische Dichter selbst nicht betreten kann. Da die Blütenblätter der Rose aus Feuerzungen bestehen, könnte es sich um Hinweise auf das Fegefeuer handeln. Für Eliot bezeichnete das Bild der

---

<sup>44</sup> Vgl. London 2008, 50. Twombly besitzt bzw. besaß eine Reihe von Erstausgaben, darunter *The Waste Land* (erschienen 1922 gleichzeitig mit dem *Ulysses* von James Joyce). Und im Gespräch mit Nicholas Serota deutet Twombly an, eines seiner nächsten Gemälde werde Zeilen von Eliot enthalten, und er zitiert: „Summer surprises us ... / with a shower of rain / we stopped in the colonnade / and went on in sunlight, into the Hofgarten.“ (womit der Münchner Hofgarten gemeint ist).

<sup>45</sup> Twombly weicht an zwei Stellen von der originalen Schreibweise ab. Darauf werde ich an dieser Stelle nicht eingehen und auch die außerordentliche Komplexität der Dichtung unerörtert lassen. *Little Gidding*, so der Titel des letzten Quartetts, bezieht sich auf eine anglikanische Gemeinde, die im 17. Jahrhundert zerstört wurde.

Verschwisterung von Feuer und Rose einen Moment, über den uns keine Kunst hinauszutragen vermag („where art can avail us no further“).<sup>46</sup>

Das Feuer, auf das Eliot anspielt, kann alles zerstören. Im Hintergrund mag die Vorstellung des Weltenbrandes stehen, der buchstäblich nur noch Asche übrig lässt. Da Eliot während der deutschen Luftangriffe in London als Helfer engagiert war, mögen Erfahrungen der *air-raids* in die Verse eingegangen sein. Das Feuer kann aber auch als Reinigung verstanden werden, so als wolle Eliot hier die Alternative von Inferno oder Purgatorio benennen.<sup>47</sup>

Eliot setzt dem Leser der *Four Quartets* einen „zutiefst paradoxalen Problemkomplex“ vor. Es geht in den vier Teilen nicht nur um die Erlösung des Menschen von der Zeit, sondern auch um die Erlösung der Zeit selbst. Zeitgebundenheit und Zeitlosigkeit sind einander gegenüber gestellt und bewegen sich gleichsam umeinander oder durcheinander. Was nicht geschah, erscheint als genauso relevant wie das, was tatsächlich geschah.<sup>48</sup> Vor allem in seinem grundlegenden Essay *Tradition and the Individual Talent* (1919) geht es Eliot u. a. um die Frage, wie Originalität bzw. Innovation sich zur Tradition verhalten. Bevor ein neues Werk auftaucht, muss – so Eliot – die bis dahin gültige Ordnung gleichsam abgeschlossen sein. „Damit diese auch nach dem Erscheinen eines neuen Werks fortbestehen kann, muss die *ganze* bestehende Ordnung einen, und sei es auch noch so unmerklichen, Wandel erfahren; und so werden die Beziehungen, Verhältnisse, Werte jedes einzelnen Kunstwerks dem Ganzen gegenüber wieder in ihr rechtes Verhältnis gesetzt; so erst entsprechen das Alte und das Neue einander. Hat man sich einmal diese Idee der Ordnung [...] zu eigen gemacht, so wird man in der Behauptung nichts Widersinniges erblicken, dass das Vergangene durch das Gegenwärtige eine genauso große Umwandlung erfährt, wie das Gegenwärtige seine Richtlinien von dem Vergangenen her empfängt.“<sup>49</sup> In einer Tradition, wie sie Eliot versteht, kann im Grunde alles zitiert werden, allerdings unter der Prämisse, dass es jeweils etwas anderes in der je spezifischen Gegenwart ausdrückt.

---

46 Vgl. Martin Warner: *A Philosophical Study of T. S. Eliot's Four Quartets*. New York 1999, 115 f.

47 Ebd., 110.

48 Vgl. Marianne Thormählen: *Zeit und Geschichte in T. S. Eliots Four Quartets*. In: T. S. Eliot, *poeta doctus*, Tradition und die Konstitution der klassischen Moderne, hrsg. von Jürgen Klein (Britannia. Texts in English, Bd. 7). Frankfurt a. M. 2003, 205–216.

49 T. S. Eliot: *Ausgewählte Essays 1917–1947*. Berlin / Frankfurt a. M. 1950, 99.

Letztlich geht es um die Frage, wie sich die Erinnerung des Vergangenen in der Gegenwart darstellt. „Being a reconstruction of the past *in the present* means that memory (in common with Eliot’s concept of tradition) is always determined, limited and made possible by what is visible at that particular moment in time and space. We cannot know the past as such; we can only access it by reconstructing it in the present. This important thought is inscribed in many of the complicated statements of Eliot’s essay.“<sup>50</sup> Möglich, dass Twombly sich mit seinem Zitieren ganz unterschiedlicher Quellen von der Vorstellung Eliots leiten lässt. Es ist eine Vorstellung, die von einer allumfassenden Tradition und ihrer Gültigkeit in Permanenz ausgeht. Der Begriff des Ganzen, der bei Eliot im Zentrum steht, ist mit dem Begriff der Ordnung eng verknüpft. Gegenwart und Vergangenheit bedingen einander ebenso wie Vergessen und Erinnern. Es ist eine Konzeption, die unter dem Einfluss neuzeitlicher Erfahrungen der Fragmentierung bzw. der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und vor allem des postmodernen Denkens obsolet geworden zu sein scheint.<sup>51</sup>

Dichtung hat Twombly immer wieder fasziniert und ihn vielfach auch zu Bildern angeregt. „I like something to jumpstart me“, so äußerte er sich in einem Gespräch, um dann fortzufahren: „I like poets because I can find a condensed phrase ... My greatest one to use was Rilke, because of his narrative, he’s talking about the essence of things. I always look for the phrase.“<sup>52</sup>

Twombly zitiert in dem rechts anschließenden Gemälde (Taf. 12c, vgl. S. 316, Abb. 10) den Spruch, den Rilke testamentarisch für seinen Grabstein an der Kirche von Raron im Wallis vorgesehen hat, und wo er auch zu finden ist:

*Rose,  
O pure  
Contradiction,  
the desire  
to be no ones  
Sleep  
under so many  
Petals*

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust  
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel  
Lidern.

---

**50** Vgl. Aleida Assmann: Exorcizing the Demon of Chronology: T. S. Eliot’s Reinvention of Tradition. In: T. S. Eliot and the Concept of Tradition, hrsg. von Giovanni Cianci / Jason Harding. Cambridge 2007, 21.

**51** Vgl. ebd., 24.

**52** London 2008, 50.

Von allen Gedichten Rilkes rechnet die Inschrift auf seinem Grabstein zu seinen bekanntesten. Man hat darin ein letztes Vermächtnis sehen wollen, eine Summe seiner Erkenntnisse über Leben und Tod, Natur und Kunst, Metaphorik und Bedeutung. Die Dunkelheit, ja Rätselhaftigkeit, hat Generationen von Lesern fasziniert, und so offenbar auch Twombly. Das Gedicht, ein Haiku, hat nicht zuletzt wegen seiner Komplexität eine Vielzahl ausführlicher Interpretationen gezeitigt, die von einer existentialistischen Position ausgehen, so Otto Friedrich Bollnow, religiös motiviert sind oder auch phänomenologisch argumentieren, wie das bei Käte Hamburger zu beobachten ist.<sup>53</sup> Das kann in diesem Zusammenhang übergangen werden. Halten wir jedoch fest, dass für den Dichter Zeit seines Lebens die Rose, dieses alte abendländische Symbol der *unio mystica*, ein Grund des Entzückens und der grübelnden Andacht gewesen ist. Hier nun wird sie zum Gleichnis des „reinen“ Widerspruchs zwischen schwüler Sinnlichkeit und geistiger Klarheit, zwischen Anschaulichkeit und ästhetischer Präsenz. Als „Niemandes Schlaf unter soviel Lidern“ wird sie wohl auch zur Chiffre für die Existenz des Dichters. „Lider“ ist doppeldeutig und bezeichnet nicht nur die Schutzhaut des Auges, sondern eben auch die Lieder bzw. Gedichte, die Rilke geschaffen und uns hinterlassen hat. Hinter der Blüte seines Werks verschwindet der Dichter, der Verfasser dieser einzigartigen Grabinschrift, als ein Nichts, ein Schlaf, den niemand schläft.<sup>54</sup> So gesehen steht die Rose für den Dichter, der die Welt im Kunstwerk vergegenwärtigt. Die Rose der Grabschrift kann aber auch als Kunstwerk verstanden werden. Als solches ist sie ganz auf sich selbst bezogen wie die Natur, richtet sich nicht an Außenstehende und enthält auch den Teil des Innenlebens, der aus unaussprechlichen Sehnsüchten und Ahnungen besteht, die im Leben niemals Verwirklichung finden können.<sup>55</sup>

Twombly hat auch in diesem Fall nicht genau zitiert, obwohl er die richtige Übersetzung ins Englische in früheren Bildern verwendete.<sup>56</sup> ‚Lider‘ (ohne ‚e‘) müssten mit ‚lids‘ übersetzt werden, der Maler verwendet

---

**53** Vgl. Joachim Wolff: Rilkes Grabschrift. Manuskript- und Druckgeschichte, Forschungsbericht, Analysen und Interpretation. Heidelberg 1983. – Vergleiche auch den Beitrag von Georg Braungart in diesem Band.

**54** Hans Egon Holthusen: Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten (Rowohlts Monographien, Bd. 22). Reinbek bei Hamburg 1958, 163.

**55** Vgl. Wolff 1983, op. cit., 183.

**56** *Analysis of the Rose as Sentimental Despair*, 1985 (HB IV 27/IV; vgl. S. 315, Abb. 9); *Venere Sopra Gaeta*, 1988 (HB IV 48, 49).



den Ausdruck ‚*petals*‘, was soviel wie Blütenblätter meint. Es ist eine Transformation, die indessen insofern Argumente für sich hat, als Rilke wiederholt von Rosen bzw. Rosenblättern auf geschlossenen Augen spricht.<sup>57</sup> Die französischen Verse Rilkes – ein Zyklus von knapp 30 Gedichten ist den Rosen gewidmet – spielen für Twombly eine zentrale Rolle bei einem zweiten Zyklus von fünf Rosenbildern, der an die vorhandenen Werke unmittelbar anschließt (vgl. S. 47, Abb. 6).<sup>58</sup>

Das letzte Bild der Reihe – wieder ein großes Format auf einer durchgehenden Leinwand gemalt – ist vielleicht das sprödeste und wirkt gegenüber den anderen in seiner formalen und koloristischen Reduktion geradezu karg (Taf. 12d). Das passt in gewisser Weise zu der Dichterin Emily Dickinson, deren etwa 1800 Gedichte zu Lebzeiten nahezu unbekannt blieben. Die Rezeption, die schließlich eine große Wirkung zeitigen sollte, setzte erst im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts ein. Die Verweigerung von Titeln oder anderen Bedeutungszuweisungen, die variable Metrik, die Halbreime, syntaktische Regelverletzungen, Kollokationen wie ‚dickes Haus‘ und ähnliche befremdlich Bilder, Verwendung von Umgangssprache, abrupte Gedankenfolge ohne verknüpfende Bindeglieder, metonymische Diktion wurden erst spät in ihrer Bedeutung erkannt und entsprechend gewürdigt.

---

<sup>57</sup> Vgl. O. F. Bollnow: Rilke. Stuttgart 21956 (1951), 297.

<sup>58</sup> Vgl. Cy Twombly. *The Rose* (Gal.-Kat. Gagosian Gallery London 2009). o. O. 2009; die fünf Bilder entstanden 2008 und messen jeweils 252 × 740 cm, sind also genauso groß wie vier der im Museum Brandhorst befindlichen Darstellungen (vgl. S. 47, Abb. 6). Die Bilder haben einen leuchtend türkisfarbenen Grund. Auf drei Tafeln sind Rosenblüten dargestellt, auf der vierten Tafel rechts dann die Verse Rilkes. Die jeweils aus zwei Strophen mit je vier Versen bzw. Zeilen bestehenden Gedichte Rilkes zitiert Twombly nicht zuletzt aus Platzgründen meist nur zur Hälfte. Dabei schreibt er sie oft zweifach, d. h. interlinear und in verschiedenen Farben, was die Lesbarkeit zusätzlich erschwert. Oder er verwendet wie im ersten Gemälde der Folge Verse aus zwei verschiedenen Gedichten. Solche Beobachtungen bestätigen nochmals seinen sehr freien Umgang mit den dichterischen Vorlagen. Es sind vor allem einzelne Formulierungen, die der Maler aufgreift und in seiner spezifischen Schreibweise wiedergibt. Der Zusammenhang und die durch den Kontext mitbestimmte und geprägte Bedeutung sind ihm im Hinblick auf die ästhetische Präsenz des jeweiligen Werks weniger wichtig. Aus dem bildnerischen Befund lässt sich daher nicht zwingend auf Twomblys Intentionen bzw. Überzeugungen schließen.

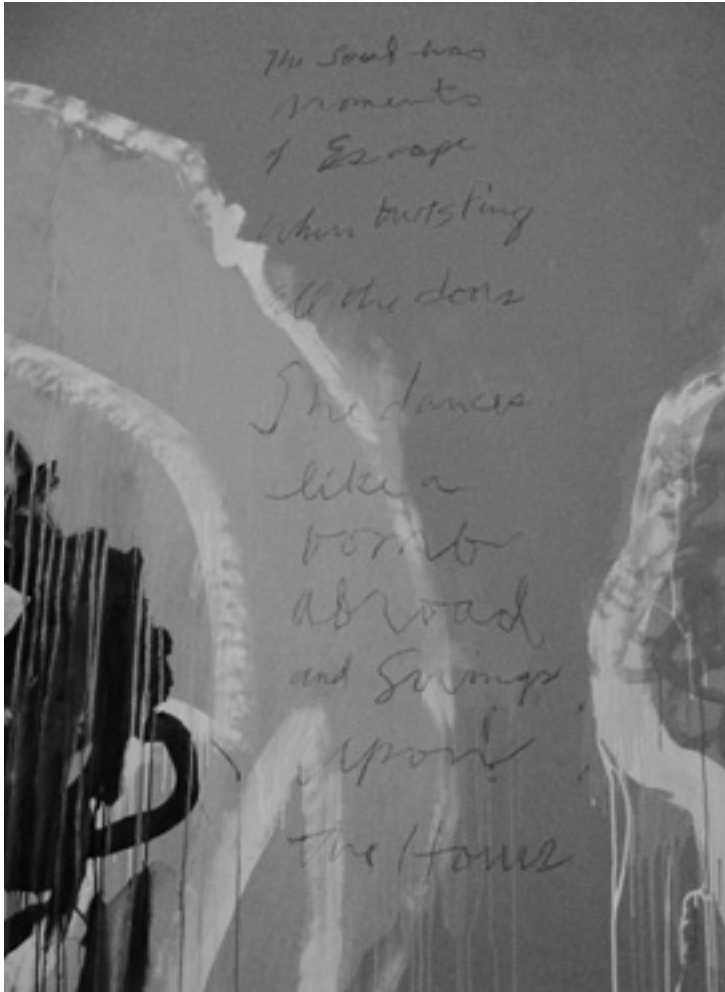
Celan hat einige ihrer Gedichte übertragen. Dickinson wird zu Recht auf eine Stufe mit den großen amerikanischen Dichtern gestellt wie etwa mit ihrem Zeitgenossen Walt Whitman. Ihr Denken – vereinfacht gesprochen – kreist um Imagination, Subjektivität, die Jahreszeiten, Leben und Tod, Zeit und Ewigkeit. Ihr Motto „Tell all the truth, but tell it slant“ (Sprich die Wahrheit aus, aber sprich sie schräg aus – d. h. im Sinne von ungewöhnlich, überraschend oder verquer), kommt auch in den von Twombly zitierten Zeilen zum Ausdruck. Es handelt sich um vier Verse aus dem Gedicht 512 aus dem Jahr 1862 (Abb. 5). Da der Maler auch hier Veränderungen vorgenommen hat, stelle ich die maßgebliche Fassung des Gedichts daneben:

*The Soul has  
moments  
of Escape  
when twisting  
all the doors  
She dances  
like a  
bomb  
abroad  
and swings  
upon  
the Hours*

The soul has moments of Escape—	Die Seele hat Fluchtmomente –
When bursting all the doors—	Wenn sie die Türen sprengt –
She dances like a Bomb, abroad,	Herumtanzt einer Bombe gleich,
And swings upon the Hours,	Sich auf die Stunden schwingt, <sup>59</sup>

---

**59** The Complete Poems of Emily Dickinson, hrsg. von Thomas H. Johnson. New York 1960, 250. In der folgenden Strophe setzt sich das Gedicht fort und nennt dann auch die Rose: „As do the Bee—delirious borne— / Long Dungeoned from his Rose— / [...].“ – Die englische Fassung und die deutsche Übersetzung hier zitiert nach: Emily Dickinson: Gedichte, hrsg., übersetzt und mit einem Nachwort von Gunhild Kübler. Frankfurt a. M. 2011, 105, 107. Die Übersetzerin ist sich sehr wohl bewusst, dass es unmöglich ist, „Dickinsons elaboriertes Spiel mit angelsächsischen Einsilbern und den Vielsilbern des normannischen Worterbes im Deutschen nachzubilden“, wobei es noch problematischer erscheint, die Vielsinnigkeiten wiederzugeben,



5 Detail aus Cy Twomblys *Untitled (Roses)*, 2008 (Taf. 12d) mit einem Zitat von Emily Dickinson

---

wobei die Ambivalenzen, die durch Homonyme erzeugt werden, als größtes Hindernis anzusehen sind (ebd., 541). Dickinsons Hang zu antithetischen Strukturen, zum Paradoxen, ihre Lust an akustischen Finessen zeitigt jenen „anarchischen Überschuss“, der beides zugleich ist, rätselhaft und evident, und der jenen „feinen Horizont von unbegriffener Bedeutung“ (Peter von Matt) erzeugt, der genuine Lyrik auszeichnet (ebd., 531).

Was mag Twombly bewogen haben, Verse aus diesem Gedicht in ein Gemälde zu schreiben, das als das lichteste und offenste des Ensembles anzusehen ist? Insbesondere ein Blick auf das gegenüber hängende blaue Bild bzw. das benachbarte mit den dunkelvioletten Tönen macht diesen Kontrast spürbar. Der Anfang setzt den Ton des Ganzen. Verkürzt, was fahrlässig ist und Gefahr läuft, das Gedicht zur Banalität zu machen, lässt sich der Inhalt so umschreiben: Die Seele ähnelt einer Mumie, sie erstarrt vor Angst, wenn ihr das Grauen näher kommt und die Liebe zerstört. Die Seele flieht und sprengt die Türen auf, tanzt gefährlich wie eine Bombe herum und entflieht der Zeit, so wie eine von der Rose verbannte Biene, die sich frei fühlt und ahnungslos die Mittagsstunde als Paradies erfährt. Die Seele wird in Haft genommen, in Ketten wie ein Schurke abgeführt. Ihre Lieder, mit Nägeln gespickt, können das Schreien nicht wiedergeben, wenn der Schrecken sie (die Seele) erneut willkommen heißt.

Twombly wählt aus dem Gedicht mit Bedacht jenes Bild der Flucht aus, das im Kontext des Gesamten insofern ein positives Signal setzt, als die Seele die Grabestüren aufsprengt, entflieht und – Gefahr verbreitend – der Zeit, der Vergänglichkeit und dem Tod davontanz. Die Verse haben einen melancholischen Grundtenor. Kummer und Schmerz, Qual und Tod werden durch Kunst weder überwunden noch objektiviert. Ob der Maler Dickinson so gelesen hat und eventuell an die Stelle der Lieder seine eigenen Werke setzen und in dem angedeuteten Sinne verstanden wissen möchte, wissen wir nicht. Dass er jedoch lediglich von der paradoxen Bildsprache Dickinsons angeregt wurde, erscheint eher unwahrscheinlich, wenn man bedenkt, in welchem Zusammenhang die Verse stehen.

Natürlich müsste man ausführlicher auf das Verhältnis von Sprache und Malerei anhand der Werke Twomblys eingehen, ein Topos in der Forschung zu seinem Œuvre, nur kann das nicht in diesem Rahmen geschehen. Erinnern wir uns nur an eine vor wenigen Jahren gemachte Bemerkung des Künstlers: „I never really separated painting and literature because I've always used reference.“<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> London 2008, 45.

## VI

Fassen wir unsere Beobachtungen knapp zusammen. Wir blicken auf sechs Gemälde, die für einen spezifischen Raum im Museum Brandhorst geschaffen wurden. Ihr durchgängiges Motiv ist die Rose. Sie ist auf jedem Gemälde vier Mal dargestellt. Jedem Bild sind Verse eingeschrieben, die im Vergleich zu früheren Werken vergleichsweise gut lesbar sind.

Bei Ingeborg Bachmann ist es zunächst ein atmosphärisches Bild – das Gewitter der Rosen –, während in den Versen auf dem zweiten Gemälde die Schatten, die eigenen Schatten auf einer fremden Erde, in einem fremden Wasser beschworen werden. Es sind metaphorisch verdichtete Todesahnungen. Bei Patricia Waters wird die Vergänglichkeit von Blüte und Duft dem Ruhm vorgezogen. Eliot blendet Flammen und Rosen in eins. Das Inferno geht ins Purgatorio über. Es folgt der Spruch auf Rilkes Grab mit den zentralen Begriffen wie „Lust“, „reiner Widerspruch“, „niemandes Schlaf“, „Lider“ – wobei der Maler statt *lids* eben *petals* setzt, d. h. Blütenblätter. Die Mehrdeutigkeit von „niemandes Schlaf“ und die Tatsache, dass der Dichter die Verse für seinen Grabstein bestimmte, verleihen ihnen ein besonderes Gewicht, wobei der Todesahnung die Hoffnung auf ein Überdauern wie in der Natur entgegengesetzt ist. Bei Emily Dickinson hat Twombly die biomorphe Metaphorik ausgeblendet. Die Rose kommt im entsprechenden Zitat nicht vor, obwohl sie das Gedicht als diejenige benennt, die die Biene verbannt. Der Maler konzentriert sich im letzten Bild der Folge stattdessen auf die Seele, die ihr Gehäuse aufsprengt, d. h. dem Körper entflieht, und sich aus der Zeit stiehlt. Das formale Äquivalent dieser Flucht- und Auflösungstendenzen verkörpert sich in der Lockerung des Bildgefüges und der unübersehbaren Aufhellung der Farbigkeit.

Insgesamt entwickelt sich im gesamten Raum eine Atmosphäre des Aufblühens mit vielen mehr oder minder deutlichen Zeichen der Hinfälligkeit, des Erlahmens und des Verfalls. Was sich formal, strukturell und koloristisch auf den ersten Blick zu einem hoch gestimmten Ensemble von partiell gebrochener Homogenität ausbildet, wird durch die Vergänglichkeitsmetaphorik der eingeblendeten Zitate teilweise unterlaufen. Die Gemälde beziehen sich nicht nur formal bzw. motivisch aufeinander, das ist ja ohnehin evident, sondern es gibt durch die zitierten Verse auch einen inneren Zusammenhang, der sich als Feier des Lebens und der Natur aber auch als Verfolgung und Bedrohung (Bachmann), vergängliches

Glück (Waters), als Purgatorium (Eliot), als Vermächtnis (Rilke) und als psychische Bedrängnis und (misslingende) Flucht aus der Zeit (Dickinson) manifestiert.

Der Brückenschlag von Bild zu Bild ist schwierig, wird indessen durch die bildnerische Präsenz der Rosenblüten und ihre wiederholte Nennung provoziert. Ein kohärente Ikonographie ergibt sich daraus nicht, aber immerhin insofern ein Zusammenhang, als alle sechs Gemälde als Ausdruck der Endlichkeit des Daseins zu verstehen sind. In diesen Bildern, die durch Reduktion des Formenrepertoires und Verknappung koloristischer Möglichkeiten ebenso majestätisch wie prosaisch anmuten, feiert Twombly mit dem wiederholten Motiv der Rose die Natur. Durch den dichterischen Referenzrahmen wird indessen der Verkörperung von Blühen und Vergehen ein weiter Bedeutungshorizont verliehen, der die Reflexion über die eigene Existenz einschließt bzw. nahelegt. Lässt man alle Zufälligkeiten, Brüche und inhärenten Widersprüche dieser Bildfolge beiseite und abstrahiert man von den euphorischen Eindrücken, die die Gemälde ja auch evozieren, dann kann man sich der Vermutung nicht verschließen, dass der Maler im Arbeiten an diesem Zyklus auch über seinen eigenen Tod reflektiert. Die den Bildern inhärente Authentizität verleiht dem Raum eine suggestive Kraft bzw. eine geradezu magische Präsenz, ohne den Betrachter in Bann zu schlagen und zu überwältigen. Es ist mit anderen Worten eine einzigartige Vermittlung oder Synthese des Sublimen mit dem Dekorativen, d. h. eine Verknüpfung einander ausschließender Haltungen. Das Phänomenale liegt nicht zuletzt darin begründet, dass das anscheinend so Einfache und Klare bzw. Evidente eine Fülle von Einsichten und Aussichten hervorruft, die mit der Dauer anscheinend intensiver werden und lange nachwirken.

So gesehen handelt es sich um ein Spätwerk mit all den Besonderheiten wie Flüchtigkeiten und Nachlässigkeiten, aber eben auch einer ungemainen Verdichtung und Konzentration aufs Wesentliche. Mit seiner Malerei, wie sie sich in diesem Zyklus und anschließenden Werken manifestiert, zielt Twombly auf jenen Moment, wo die Kunst – um mit Eliot zu schließen – „can avail us no further“.

Wenn ich mich hier auf die Verse von Dichterinnen und Dichtern konzentriert habe, die den Maler immer wieder faszinierten, dann kann das zu begrifflich bestimmten Erkenntnissen führen, nur hat das mit ästhetischer Erfahrung nur sehr vermittelt zu tun. Ästhetische Erfahrung ist keine begriffliche Erfahrung. Ästhetische Erfahrung – so ließe sich mit Martin Seel sagen – „bleibt an das sinnliche und signifikative Geschehen und damit an das spezifische Erscheinen der künstlerischen Objekte

gebunden. Alle Kunstwahrnehmung geht von einem Erscheinen aus und ist auf ein Erscheinen aus.“<sup>61</sup> Twombly war das immer bewusst. In einer Ateliernotiz, die Kirk Varnedoe im Atelier von Bassano fand, heißt es unmissverständlich: „The image cannot be dispossessed of a primordial freshness which ideas can never claim.“<sup>62</sup> Zu Deutsch in etwa: „Das Bild kann nicht jener ursprünglichen Frische beraubt werden, die Ideen niemals beanspruchen können“. Das weist den Versen in Twomblys Bildern eine spezifische Funktion zu, warnt aber zugleich davor, ihnen ein Gewicht zuzusprechen, das die ästhetische Präsenz der Werke unterminiert.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom.  
**1, 5** © Photo: Krystyna Greub-Fraçz.  
**2a-b, 3-4** © Udo Brandhorst.  
**Schema** © Thierry Greub / Kathrin Roussel.

## TAFELN

**11a-c, 12a-d** © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Udo und Anette Brandhorst Stiftung, Museum Brandhorst, München | Fotograf/Agentur BStGS.  
**13a-b** © Udo Brandhorst.

---

**61** Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens. München 2000, 192.

**62** Varnedoe 1994, 52. Varnedoe weist ebd., 64, Anm. 182 auch die Quelle der Formulierung nach: John Crowe Ransom: *The World's Body*. New York 1938, 115.

## IV. SCHRIFT UND BILD BEI CY TWOMBLY

---

*... that painting of mine in Philadelphia? ... It's called  
Fifty Days in Iliam: I spelt it I-L-I-A-M, which is not correct.  
It's U-M. But I wanted that, I wanted the A for Achilles;  
I always think of A as Achilles.*

Cy Twombly, 2000



---

THIERRY GREUB

**„... TO REVALORISE POETRY NOW ...“**

## Zu Cy Twomblys literarischen Einschreibungen

*Cy ... uses words with meaning, as well as fragments of poems. A collaboration of image and words, not just form but also their meaning. It is rather new in modern painting, and I like it. It is a courageous way of facing the problem of painting. Octavio Paz, 1995*

### EIN SCHWEIZER IN ROM

Im Jahre 1991 begab sich ein junger Schweizer Student nach Rom. Er hatte vor, mit einem berühmten Künstler ein Interview zu führen – eine Rolle, die ihm später Berühmtheit einbringen sollte. Doch der Künstler lehnte ab. Das Ziel der Reise von Hans Ulrich Obrist war Cy Twombly. Nach eigener Aussage des heute vielleicht erfolgreichsten Kurators und Kunstpromotors zeitgenössischer Kunst hat die Begegnung mit Cy Twombly dennoch sein Leben verändert: „When I was eighteen years old“, äußert er sich in einem Interview, das er 2003 mit der Künstlerin Tacita Dean führte, „I went to Rome to visit Cy Twombly, which was a life-changing experience.“<sup>1</sup>

---

**1** Obrist 2012, 23 (Interview I: *Hope*. Tacita Dean's studio, Berlin, 18 August, 2003). – Tacita Dean hat ihre Abschlussarbeit über Cy Twombly geschrieben und ist in ihrem Werk vielfach von ihm beeinflusst; 2011 drehte sie über Cy Twombly den 29-minütigen Film *Edwin Parker*. Die Künstlerin (in Dean 2008, 34) schreibt ihrerseits über das Zusammentreffen von Obrist mit Twombly in Rom: „In 1991, Hans Ulrich Obrist approached Twombly for an interview. Refusing to be drawn into talking about his work, Twombly

Obwohl der damals knapp 60-jährige Twombly Obrist kein Interview zugestand, war es in einem Kaffeehaus in Rom zu einem Gespräch gekommen, in dem der Wahlitaliener Obrist erzählte, was ihm ein Herzensanliegen war:

He actually pointed out something that was very interesting: that he thinks it's a terrible thing that poetry is no longer valorised in our society. There is basically no economy for poetry any more unless it is best-selling poetry. He said that poetry is disappearing and that this frightens him; that you could ask for the name of a young poet of our generation that you really like and for the first time you probably wouldn't know.<sup>2</sup>

Nicht mehr als reine Zeitdiagnose im Hinblick auf Poesiekenntnis, sondern als grundsätzliches Problem der zeitgenössischen Kunst beschreibt Obrist Twomblys Anliegen in einem späteren Interview mit Tacita Dean von 2010: „When I met Cy for the first time, I went to see him in Rome when I was a student and he said, for him, one of the big problems in the art world now is that there are not enough bridges being built to literature and that that has somehow gone missing, particularly also in relation to poetry.“<sup>3</sup> Der bildende Künstler, der, so Obrist später, „gar

---

met him in a café in Rom and talked about poetry. He was buying poets' manuscripts. Poetry was disappearing from our cultural consciousness and this concerned him greatly. No one recalled poetry as they used to; no one remembered lines from poems as they used to; it had become a waning art form. I was fascinated by this story [...].“ – Ich gehe von 1991 als der Jahreszahl des Zusammentreffens aus, da Tacita Dean (wie eben gesehen) diese Jahreszahl nennt und Obrist sie in einem anderen Interview zu bestätigen scheint, wenn er von den „neunziger Jahren“ spricht (in: ART vom 4.08.2008, online unter: [http://www.art-magazin.de/szene/9943/hans\\_ulrich\\_obrist\\_interview?p=2](http://www.art-magazin.de/szene/9943/hans_ulrich_obrist_interview?p=2) [15. Mai 2013]); falls er bei seiner Romreise aber tatsächlich erst 18 und nicht 23 Jahre alt gewesen wäre, hätte das Treffen schon 1986 (oder 1987) stattgefunden. – Das Zitat von Octavio Paz stammt aus Del Roscio 2002, 261 (zuerst in: Paz 1995, 181–182). – Für Diskussionen und wertvolle Hinweise danke ich (wie immer) Krystyna Greub-Fraçz.

**2** Obrist 2012, 23.

**3** Ebd., 68 (Interview III: *A Conversation at the Hochschule für bildende Künste*. Hamburg, June 2010). – Das Interview fand am 26. Juni 2010 im Rahmen der Tagung *Interview | Conversation. Formen und Foren des Künstlergesprächs seit Vasari* statt; publiziert als: Das Interview. Formen und Foren

nicht über Kunst sprechen“ wollte, „sondern nur über Literatur“<sup>4</sup>, hat dem angehenden Kurator sogar einen Tipp mit auf den Weg gegeben, den dieser nie vergessen sollte und später auch einlöste: „Cy told me to take care of poets. ‚Poets need you as much as artists need you and poetry is neglected‘.“<sup>5</sup> Twombly verstand sein Ziel als Künstler, wenn man Obrists Aussage ernst nehmen möchte, demnach in einem Brückenschlag zwischen Literatur und Kunst. Obrist gegenüber definierte Twombly seine künstlerische Aufgabe in der Aufwertung von Dichtung: „Cy told me that he sees his role as an artist to revalorise poetry now and he is buying original scripts of poems to look after.“<sup>6</sup>

Die von Obrist überlieferten pointierten Aussagen Cy Twomblys zur Bedeutung von Literatur in seinem künstlerischen Œuvre bewusst haltend, bilden dessen in Zeichnungen, Gemälden und Skulpturen eingeschriebenen Zitate aus Poesie und Prosa das Thema meiner derzeit realisierten Habilitationsschrift. Die nachfolgenden skizzenhaften Anmerkungen sollen in diesem Sinne einen tabellarisch-statistischen Überblick über Twomblys Umgang mit Literaturzitaten – hinsichtlich Umfang, Art und Weise sowie Interpretationskontext – liefern.<sup>7</sup> Twombly selbst legt

---

des Künstlergesprächs, hrsg. von Michael Diers / Lars Blunck / Hans Ulrich Obrist (Fundus, 206). Hamburg 2010.

**4** Obrist erklärt in einem Interview auf die Frage: „Ihre größte Leidenschaft gilt zur Zeit der Verbindung von Literatur und Kunst. Wieso?“ – „Cy Twombly pflanzte mir diesen Virus ein. Als ich ihn in den neunziger Jahren das erste Mal traf, sagte er mir, dass er nicht verstehe, warum Kuratoren und Museen die Brücke zur Literatur nicht schlagen. Er wollte gar nicht über Kunst sprechen, sondern nur über Literatur.“ (in: ART vom 4.08.2008, op. cit.).

**5** Obrist 2012, 101 (Interview IV: *After the Event*. On the train from Hamburg to Berlin, June 2010). Vgl. Obrists Ausstellung *Everstill* (2007/08) im Federico-García-Lorca Haus in Granada.

**6** Ebd., 23.

**7** Ziel meiner Habilitationsschrift ist, ausgehend von den in der Literatur bereits identifizierten Zitaten, erstmals eine möglichst vollständige Übersicht der in Twomblys Werken vorhandenen (literarischen) Einschreibungen mit der jeweils richtigen englischen Übersetzung vorzulegen (wovon Tab. 1 eine erste Übersicht bietet). – Die Grundlage meiner Zitatesammlung bilden mit wenigen Ausnahmen die Twombly-Werkverzeichnisse: Diejenigen von Heiner Bastian für die Gemälde (HB I–V, 1992–2009), von Yvon Lambert (YL VI, 1979 und YL VII, 1991) und jetzt von Nicola Del Roscio

eine Auseinandersetzung mit den von ihm verwendeten Literaturzitaten nahe, wenn er in einem Interview bei der Betrachtung von *Untitled (Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor)*, das zahlreiche solcher Zitattexte enthält, den Wunsch äußert: „[...] The text. It would be lovely to have something with the text [...]“<sup>8</sup>

„ENTZÜCKEN LIEGT IN FEHLERHAFTEN WORTEN  
UND EIGENSINNIGEM TON“

Obwohl die mit Texten versehenen Gemälde von Twombly zu seinen bekanntesten zählen, ist festzuhalten, dass von den 641 in den *Catalogue Raisonné of the Paintings* von Heiner Bastian zusammengestellten Katalog-Nummern (der Jahre 1948–2007) nur 97 – also 15,13% – eine Einschreibung besitzen, bei der es sich um ein oder mehrere Zitate handelt.<sup>9</sup> Bei den Skulpturen sind es von den 179 im *Catalogue Raisonné of Sculpture*

---

(NDR Z I, 2011 und NDR Z II, 2012) für die Zeichnungen sowie dasjenige von Nicola Del Roscio für die Skulpturen Twomblys (NDR S I, 1997); dazu kommen der Münchner Ausstellungskatalog der Skulpturen (München 2006) sowie zwei Pessoa-Zeichnungen in Seidner 2000, 144. – Der Band III der Zeichnungen von Nicola Del Roscio von 2013 konnte für diese Zwischenbilanz noch nicht ausgewertet werden. – Hilfreich zur Auffindung von Twomblys Literatur-Zitaten waren neben dem Zeichnungsband von Bastian (HB Z), dem ersten Band von Lambert (YL VI), den aktuellen Zeichnungs-Œvrekatalogen von Del Roscio (NDR Z I und NDR Z II) und dem eben genannten Münchner-Katalog mit Skulpturen von 1997–2005 (München 2006) vor allem Baden-Baden 1984, Engelbert 1985, Berlin 1994 (Anm. 95, 121, 126, 141, 178 und 180–182), Göricke 1995 (bes. 118–140), Langenberg 1998 sowie Basel 2000, Hochdörfer 2001, Leeman 2005, London 2008, Wien 2009, Dulwich 2011 und Stuttgart 2011. – Da von den Werkverzeichnissen zu den Gemälden, Skulpturen und Graphiken (HB G I) noch je ein Band mit den neuesten Werken aussteht, fehlen dort ev. Einschreibungen ab 2008 (Gemälde), 1998/2006 (Skulpturen) bzw. 1985 (Graphiken); bei den Zeichnungen liegen die beiden Bände von Lambert sowie die jetzt in raschem Rhythmus erscheinenden Œvrekataloge von Del Roscio vor, womit die Jahre 1951 bis 1960 sowie 1973–1982 vorliegen, vgl. zu den drei Zeichnungs-Bänden von Del Roscio meine Rezension: Greub 2014.

<sup>8</sup> Mancusi-Ungaro 2011, 28.

<sup>9</sup> HB I–V. – Stand Juni 2013. – Ausgenommen bleiben hier jene Einschreibungen, die ausschließlich den Titel des Kunstwerks in demselben

von Nicola Del Roscio und im Münchner Katalog genannten Nummern 24 Werke, was eine Quote von 13,4% ergibt.<sup>10</sup>

In der Forschung kursiert zu den Einschreibungen Twomblys die allgemein verbreitete Meinung, der Künstler hätte frei und oft auch fehlerhaft aus dem Gedächtnis oder aufs Geratewohl aus literarischen Quellen abgeänderte bzw. ‚verstümmelte‘ Zitate in seine Zeichnungen und Gemälde eingeschrieben. Kirk Varnedoe beschreibt Twombly in einer programmatischen Aussage als „most literate yet least literal of artists“.<sup>11</sup> Diese Ansicht kann im Lichte meiner Untersuchungen revidiert werden. In jedem der mir bisher bekannt gewordenen Fälle hat Twombly im Gegenteil geradezu akribisch die Vorlage Wort für Wort ‚abgeschrieben‘. Zwar ändert er teils Zitate leicht ab oder lässt einzelne Wörter weg. Er nimmt solche Kürzungen und leichte Veränderungen aber nur äußerst selten vor und mit dem Bestreben, die Funktionsfähigkeit des neugewonnenen Zitats zu bewahren und diesem größtmögliche Einprägsamkeit zu verleihen. Exemplarisch für diese Vorgehensweise mag die Zeichnung *Untitled* von 1990 stehen.<sup>12</sup>

D elight lies in  
flawed words and stubborn  
sound  
WS.  
CT 16 Aug 1990  
B. in Ta

Die von Twombly zitierte Gedichtstelle des US-amerikanischen Dichters Wallace Stevens aus der Gedichtsammlung *Parts of a World* von 1942 lautet im Original:

---

‚wiederholen‘; aufgenommen sind dagegen Notizzettel von Twombly, insofern davon Photographien vorliegen (vgl. bes. Dean 2011).

**10** NDR S I sowie München 2006. – Für die Zeichnungen ist eine vergleichbare Übersicht wegen der noch fehlenden Œuvrekataloge derzeit nicht aussagekräftig (vgl. Anm. 7).

**11** Berlin 1994, 52. – So schreibt etwa Robert Pincus-Witten: „[...] The poetical quotations and citations that appear in Twombly’s works are, as often as not, transcribed from memory.“ Pincus-Witten 1994, 23, Anm. 5.

**12** *Untitled*, 1990; Abbildung in: New York 2004, 67.

[...]

Note that, in this bitterness, delight,  
 Since the imperfect is so hot in us,  
 Lies in flawed words and stubborn sounds.<sup>13</sup>

Twombly hat aus dem Gedicht *The Poems of Our Climate* den Schlussvers und das grammatikalisch dazugehörige Substantiv „delight“ zusammengezogen zu einer Sinneinheit, die er – wie die Vorlage – in drei Verse unterteilt und dem Zitat dadurch eine neue Poetizität verleiht.<sup>14</sup> Durch die Konzentration auf die Auswahl „*Delight lies in flawed words and stubborn sounds*“ eliminiert der Maler die „bittere“ Note des Gedichtes, ändert „sounds“ zu „sound“ und zieht das Zitat zu einem Satz zusammen, der sich als poetologische Selbstaussage des Autors über seine Art der Einschreibung von Schriftzügen in seine Kunstwerke und deren Rezeption durch den Betrachter verstehen lässt: „Entzücken liegt in / fehlerhaften Worten und eigensinnigem / Ton“.<sup>15</sup> Hier liegt also keinesfalls ein spontanes, fehlerbehaftetes Zitieren aus der Erinnerung vor, sondern eine durchdachte Auseinandersetzung mit dem Originaltext und dessen Adaption im Hinblick auf die Bildaussage. Twomblys Aneignung des Gelesenen belegt auch die Vorgehensweise des Künstlers, sich Originalzitate vor der Übertragung ins Kunstwerk auf Notizzettel aufzuschreiben.<sup>16</sup>

---

**13** Wallace Stevens: Hellwach, am Rande des Schlafs. Gedichte, hrsg. von Joachim Sartorius, München 2011, 156.

**14** In der Zeichnung *Untitled*, 1990 (vom selben Tag) benutzt Twombly dasselbe Zitat, teilt es aber auf der Bildfläche anders auf: „Delight lies in Flawed words / and stubborn sound / W. S. / CT. Bassano in Teverina / Aug 16 1990“ (Abb. in: Berlin 1994, Kat.-Nr. 114).

**15** Ebd., 157 von Durs Grünbein und Joachim Sartorius übersetzt mit: „Beachte das, in aller Bitterkeit, allem Entzücken, / denn das Unvollendete ist so feurig in uns: / Es liegt in verpatzten Worten, spröden Tönen.“; das Beispiel zeigt, wie wichtig der Kontext der Zitatentnahme sein kann, der hier die poetologische Selbstreflexion noch zusätzlich verstärkt. – Vgl. die Ausführungen von Alexander Schlutz unter dem Titel „Ursprüngliche Frische“ online unter: <http://parapluie.de/archiv/uebertragungen/twombly/> [11. Mai 2013].

**16** Vgl. Beispiele in Dean 2012 und den Beitrag von Armin Zweite in diesem Band, dort die Abbildungen S. 334–335, Abb. 2a–4. – Vgl. zum Thema ‚Zitat‘ jüngst den Morphomata-Band von Martin Roussel (Hrsg.): Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats (Morphomata, Bd. 2). München 2012.

## TWOMBLYS TEXTZITATE

Der bisherige Stand meiner Untersuchungen zur Zitier-Problematik literarischer Texte bei Cy Twombly ist in einer Überblickstabelle zusammengefasst (Tab. 1).<sup>17</sup> Sie veranschaulicht die jeweilige Erstzitierung (erste vertikale Spalte) einer literarischen Quelle (zweite vertikale Spalte) sowie ihre jeweilige Zitierhäufigkeit (vierte vertikale Spalte). Von den insgesamt 56 zitierten Quellen waren bislang über ein Drittel, nämlich 20 Autoren, bis dato nicht identifiziert. Den umfassendsten bisherigen Wissensstand bietet die Aufzählung von Nicholas Cullinan: „Twombly has sought inspiration from and paid homage to a list of poets that is both sustained and legion: Archilochus, Catullus, Cavafy, Dickinson, Eliot, Homer, Keats, Olson, Ovid, Pessoa, Pope, Pound, Rilke, Sappho, Seferis, Shelley, Spenser, Valéry and Vergil are only a few of those who have appeared (many more than once) in Twombly’s work.“<sup>18</sup> Tatsächlich hat Twombly am häufigsten Gedichtfragmente von Rilke (30 Mal), gefolgt von Sappho (20), Keats (15), Seferis und Spenser (13) sowie Mallarmé (9) als Vorlage benutzt. Allerdings bei variierender Zitierhäufigkeit: wie die x-Achse der Tabelle zeigt, beschränkt sich etwa der Rückgriff auf Spenser auf die Jahre 1976 und 1977, wo Twombly vor allem zwei von ihm gestaltete Jahreskalender mit Spenser-Zitaten versehen hat,<sup>19</sup> wohingegen der Künstler Sappho über 44 Jahre hinweg (von 1960–2004), Rilke über 33

---

**17** Stand vom Juni 2013. – Dass ‚Cy Twombly‘ mit 112 Quellenangaben vertreten ist, rührt daher, dass in dieser Rubrik Einschreibungen zusammengefasst werden, die – möglicherweise – von Twombly selbst stammen; hier können jedoch durchaus auch noch nicht zuordenbare Zitate vorliegen (vgl. etwa HB V 2–3, 5–6). – In meinem Aufsatz über Twomblys *Quattro Stagioni*-Gemälde (1991–1995) habe ich kurz die wichtigsten Etappen der Entwicklung der Zitierweise Twomblys und einige seiner Bild-Text-Bezüge aufgeführt (zudem folgt am Ende des Textes eine Transkription der Einschreibungen auf den acht Jahreszeiten-Bildern): Greub 2013a (Stand jeweils vom Winter 2011/2012).

**18** Dulwich 2011, 123; aus dieser umfangreichen Liste kann ich nur Olson, Pound und Valéry (bisher) nicht als von Twombly zitierte Autoren ausfindig machen; Homer, Ovid und Vergil werden unter Rückgriff auf Sekundärquellen zitiert.

**19** Vgl. YL VII, 5 und 6, publiziert als: Calender 1985.

TAB. 1: CY TWOMBLYS LITERARISCHE EINSCHREIBUNGEN

ERSTZITIERUNG (JAHR)	QUELLE	DATIERUNG	TOTAL	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961
1953	Twombly (?)		112	2		2		3	4	15	15	1
1959	Mallarmé	1866/1896	9							4	3	±
1960	Robert Graves	1955	5								3	
	Sappho	um 600 v. Chr.	20								6	
	Verlaine	1866	1								1	
	Keats	1817/1819	15								13	1
	Pindar	um 470 v. Chr.	3								3	
	Praxilla	um 450 v. Chr.	1								1	
1961	Anakreon	um 525 v. Chr.	1									1
1962	Shelley	1820/1821	3									
1963	Gibbon	1776	4									
	Pausanias	um 160/170	1									
1965	Lorca	1926	1									
1967	Neruda	1934	1									
1973	Vergil	37–29 v. Chr.	3									
1975	Rilke	1900–1925	30									2 (?)
	Bion	um 100 v. Chr.	4									
1976	Spenser	1579/1596	13									
	Theokrit	um 270 v. Chr.	5									
	Marvell	1681	1									
1978	Pope (Homer)	1715–1720	1									
1979	Hadrian	138	1									
1980	Al-Ahnaf	um 790/800	1									
1985	Leopardi	um 1820	1									
	Rumi	um 1260	2									
1986	Al-Ma'arri	um 1040	1									
1989	Archilochos	um 650 v. Chr.	4									
	Philip Whalen	1959	2									
	L. Julius Vestinus	um 120/130	2									
1990	W. Stevens	1942	1									
	J. C. Ransom	1938	3									
	Sumerische Städte	um 2000 v. Chr.	2									
1991	Kavafis	1895/1901	2									
	Seferis	1931/1966	13									
	Catull	56 v. Chr.	2									
1992	Beaudelaire	1862	2									
	Pessoa	1911–1916	5									
	Saint-Simon	um 1750	1									
	Ivan Albright	1931–41	1									
2000	Patricia Waters	1996 (2006)	2									
	Alkman	um 620 v. Chr.	1									
	Anne Sexton	1962	2									
	Buddhist. Mantra	–	1									
2003	Stendhal	1822	1									
	Faiz Ahmed Faiz	um 1950/60	1									
2007	Shiki	um 1890	1									
	Issa	um 1810	1									
	Buson	um 1760	1									
	Bashō	um 1670	2									
	Kikaku	um 1690	3									
	Taigi	um 1760	1									
	Bachmann	1953/1956	2									
	Eliot	1922/1942	3									
	Dickinson	1862/1877	2									
	Plotin	nach 254	1									
	W. H. Gass	1999	1									
	Zitate pro Jahr		306	2		2		3	4	19	45	6

Stand: Juni 2013

[± = Zitat übermalt oder teilweise entfernt]





ERSTZITIERUNG (JAHR)	QUELLE	DATIERUNG	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990
1953	Twombly (?)						1		1		3	2
1959	Mallarmé	1866/1896										
1960	Robert Graves	1955										
	Sappho	um 600 v. Chr.										
	Verlaine	1866										
	Keats	1817/1819				1						
	Pindar	um 470 v. Chr.										
	Praxilla	um 450 v. Chr.										
1961	Anakreon	um 525 v. Chr.										
1962	Shelley	1820/1821										
1963	Gibbon	1776										
	Pausanias	um 160/170										
1965	Lorca	1926										
1967	Neruda	1934										
1973	Vergil	37–29 v. Chr.										
1975	Rilke	1900–1925				1	2		±	3		
	Bion	um 100 v. Chr.									2	
1976	Spenser	1579/1596										
	Theokrit	um 270 v. Chr.										
	Marvell	1681										
1978	Pope (Homer)	1715–1720										
1979	Hadrian	138										
1980	Al-Ahnaf	um 790/800										
1985	Leopardi	um 1820					1					
	Rumi	um 1260					2					
1986	Al-Ma'arri	um 1040						1				
1989	Archilochos	um 650 v. Chr.									1	
	Philip Whalen	1959									2	
	L. Julius Vestinus	um 120/130									2	
1990	W. Stevens	1942										1
	J. C. Ransom	1938										2/1*
	Sumerische Städte	um 2000 v. Chr.										2
1991	Kavafis	1895/1901										
	Seferis	1931/1966										
	Catull	56 v. Chr.										
1992	Beaudelaire	1862										
	Pessoa	1911–1916										
	Saint-Simon	um 1750										
	Ivan Albright	1931–41										
2000	Patricia Waters	1996 (2006)										
	Alkman	um 620 v. Chr.										
	Anne Sexton	1962										
	Buddhist. Mantra	–										
2003	Stendhal	1822										
	Faiz Ahmed Faiz	um 1950/60										
2007	Shiki	um 1890										
	Issa	um 1810										
	Buson	um 1760										
	Bashō	um 1670										
	Kikaku	um 1690										
	Taigi	um 1760										
	Bachmann	1953/1956										
	Eliot	1922/1942										
	Dickinson	1862/1877										
	Plotin	nach 254										
	W. H. Gass	1999										
	Zitate pro Jahr					2	6	1	2	3	10	8

[± = Zitat übermalt oder teilweise entfernt]

[\* = Notizzettel]

1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009

1 2 2 8

1 4 2 1

2 1\* 1 3 1 6

1 1\* 1

1 1

7 3 3

1 1

2

3 2

1

1

1 1

1 1

1 1\*

1

1

1

1

1

1

2

3

1

2

3

1 1\*

1\*

1\*

12 12 2 6 7 1 16 2 2 2 1 17 10

Jahre (1975–2008)<sup>20</sup> und Keats über 24 Jahre (1960–1984) ‚die Treue hielt‘. Keats gehört aber – was die Tabellenübersicht ebenfalls veranschaulicht – in diesem Sinne nicht zu den ‚Langzeit-Zitierten‘ wie etwa Sappho und Rilke, da die Hauptzahl der Keats-Einschreibungen in das Jahr 1960 fällt. Demgegenüber gibt es Quellen, die Twombly nur ein oder zwei Mal benutzt, wie etwa im Jahr 1960 Verlaine<sup>21</sup> oder Praxilla<sup>22</sup>. Das zuletzt angeführte Beispiel zeigt exemplarisch, wie Twombly neben sehr berühmten Autoren gleichberechtigt auch eher unbekannte wählt – von Praxilla, einer um die Mitte des 5. Jahrhunderts lebenden Dichterin aus Sikyon, ist gar nur dieses eine dreizeilige Gedichtfragment erhalten geblieben.

Generell transportieren die Zitate eine ganz besondere Stimmung, die Twombly in Zusammenhang mit dem gezeichneten bzw. gemalten Bild oder der jeweiligen Skulptur bringt. Manchmal handelt es sich dabei um relativ direkte Entsprechungen,<sup>23</sup> bisweilen entstehen aber auch schwer zur Kongruenz zu bringende Aussageebenen. In jedem Fall tritt die Literatur als ein autonomes Medium mit eigenen Gesetzmäßigkeiten neben das Gemalte. Cy Twombly selbst hatte davon gesprochen, dass er „never really separated painting and literature because I’ve always used reference.“<sup>24</sup> In diesem Sinne sind Twomblys Zitate in einem Wortspiel als doppelte Referenzen zu verstehen, sowohl als Reverenz der ausgewählten Textstelle gegenüber als auch als Bezugnahme, die den Bildbetrachter die Grenzen zwischen Literatur und Bild, zwischen Geschriebenem und Gemaltem aufheben lassen möchte. Dodie Kazanjian gegenüber äußerte Twombly 1994: „I look at a lot of artists,‘ he says. ‚I’m inspired by – I suppose I shouldn’t say ‘inspired,’ but it’s not really influenced. I am inspired. Art

---

**20** Falls die beiden Zeichnungen *Untitled*, Rom, 1961 (HB Z 42 und 43) Rilke-Zitate aufweisen würden (aus dessen Gedicht *Grabmal eines jungen Mädchens* von 1907 in der Übersetzung von Jessie Lemont, vgl. dies.: *Poems. Rainer Maria Rilke. New York 1918* [Nachdruck], 42), wäre Twomblys „Obsession“ für Rilke (vgl. *Untitled*, Bassano in Teverina, 1985; HB IV 28, das die Einschreibung „to Rilke (with Obsession)“ trägt) bereits 1961 anzusetzen, was eine Neudefinition von Twomblys Zitierweise von Rilke bedeuten würde.

**21** *Untitled (to Verlaine)*, Rom, 1960 (NDR Z II 178).

**22** *Untitled (at Sea)*, 23. Nov. 1960 (NDR Z II 259).

**23** Etwa wenn Twombly einen purpurfarbenen Fleck und ein Sappho-Gedicht mit den Versen „only a purple stain / remains on the ground“ nebeneinander stellt, wie erstmals in der Zeichnung *Untitled*, New York, 1965 (HB Z 51).

**24** London 2008, 45.

comes from art.“<sup>25</sup> Und – den Begriff der Beeinflussung aufnehmend – zu Edmund White: „Influence‘ is not a dirty word. I‘m influenced by everything I see – a painting but also a rush of sky.“<sup>26</sup> Wenn ein Werk von Twombly beim Betrachter nicht ‚ankommt‘, dann ist dafür – wie der Künstler bereits 1957 in seinem einzigen theoretischen Text formulierte – genau dies, „a lack of reference or experience“<sup>27</sup>, verantwortlich.

## NEUENTDECKUNGEN

Zu den neu entdeckten literarischen „references“ in Twomblys Werken zählen einerseits Präzisierungen und andererseits tatsächliche Neu-entdeckungen. Präzisierungen sind hinsichtlich bereits zugewiesener Zitate möglich. So enthält etwa das Gemälde *Narcissus* von 1960 (HB I 151; vgl. S. 384, Abb. 3) eine Fülle von Einschreibungen zu Narziss, die Twombly alle vordergründig aus Ovids *Metamorphosen* entnommen zu haben scheint:<sup>28</sup>

I

II

Cy Twombly (Roma)

[?] July Ist MCMXXXXXX

Reflection I    Reflection II

Narcissus

Blue Nymph –

(Leiriope

Echo –

A meinius –

A

[?]:

N. Alas N

E. Alas !

N(Ah, youth loved in VAIN

FAREWEL!)

Reflection –

<sup>25</sup> Dodie Kazanjian 1994.

<sup>26</sup> White 1994, 106.

<sup>27</sup> Berlin 1994, 29.

<sup>28</sup> Vergleiche den Beitrag von Mary Jacobus in diesem Band.

Echo NB X Nr M<sub>r</sub>

Suicide  
(ARMINIUS)

Echo

NARCISSUS

Reflection I  
Ah youth loved in VAIN,  
FAREWELL!

detail

Echo

Echo X Echo

Echo

Tatsächlich handelt es sich bei der Vorlage, die Twombly benutzte, jedoch nicht um die Primärquelle Ovid, sondern um Robert Graves' 1955 erstmals erschienenes Buch *The Greek Myths*, ein überaus bekanntes Handbuch zur griechischen Mythologie. Darin konnte der Künstler nicht nur bis in die Schreibweise hinein Namen wie „blue Nymph Leiriope“, „Ameinius“ oder Begriffe wie „reflection“ finden, sondern auch ganze Textstellen, die er zitiert.<sup>29</sup> Als Beispiel diene ein Passus aus Graves' Buch (die von Twombly benutzten Passagen sind unterstrichen):

*e. Echo*, although she had not forgiven Narcissus, grieved with him; she sympathetically echoed 'Alas! Alas!' as he plunged a dagger in his breast, and also the final 'Ah, youth, beloved in vain, farewell!' as he expired.<sup>30</sup>

Ähnlich verhält es sich im Fall von Edward Gibbons *Decline and Fall of the Roman Empire* von 1776, einem Buch, das Twombly für seine Serie *Nine Discourses on Commodus* (Rom, 1963; HB II 156; vgl. Taf. 7) zur Hand nahm. Wie die Beispiele von Graves und Gibbon zeigen, ist zumindest in diesen beiden Fällen (und möglicherweise auch bei Pausanias<sup>31</sup> und Saint-Simon<sup>32</sup>) eine berühmte populärwissenschaftliche Vorlage und nicht tatsächliches Quellenstudium die Grundlage für Twomblys Zitierung.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Graves 1981, Bd. 1, 286–287.

<sup>30</sup> Ebd., 287–288.

<sup>31</sup> Für Teil IV der *Commodus*-Serie und *Muses*, Bassano, Mai 1979 (YL VII 43); Paus. 9.29.2.

<sup>32</sup> Für das Adelsgeschlecht der D'O in *Madame d'O*, Jupiter Island, 1992 (NDR S I 130).

<sup>33</sup> So auch von Yvon Lambert festgehalten für ein Vergilzitat in den beiden Zeichnungen *Idilion* von 1976 (YL VI 175–176, der Beleg 162).

Eine in der Forschung bislang unbekannte Seite von Twombly kann erstmals mit Zitaten von Anakreon<sup>34</sup>, Neruda<sup>35</sup>, Bion von Smyrna<sup>36</sup>, L. Julius Vestinus, Philip Whalen, Anne Sexton<sup>37</sup> und besonders mit den arabischen Dichtern Abbas Ibn al-Ahnaf und Abū l-'Alā' al-Ma'arrī, dem pakistanischen Autor Faiz Ahmed Faiz, den japanischen Haiku-Dichtern Shiki, Issa, Buson, Taigi sowie dem Philosophen Plotin und dem Schriftsteller (und ehemaligen Philosophieprofessor) William H. Gass präsentiert werden. Während mit Plotin der einzige Philosoph in der Zitatenreihe seinen Auftritt hat<sup>38</sup>, zeigt das (auf einem Notizzettel vom September 2008 festgehaltene) Zitat aus Gass' Rilke-Buch *Reading Rilke: Reflections on the Problems of Translation* von 1999, dem Twombly die Stelle „the soul / We once / had“ entnommen hat,<sup>39</sup> dass sich der Künstler nicht nur, wie bisher angenommen, zu Beginn der 1990er Jahre mit literaturtheoretischen und nichtlyrischen Werken auseinandergesetzt hat (1990 hatte Twombly aus John Crowe Ransoms *The World's Body* von 1938 [„the Image cannot be dispossessed / of a Primordial freshness / which Ideas can never / claim“]<sup>40</sup> und 1994 aus Edmund Keeleys Korrespondenz mit Giorgos Seferis [„to separate the light from the silence / And Light from the Calm“]<sup>41</sup> zitiert).<sup>42</sup>

**34** In dem auf Mykonos entstandenen Zeichnungsblatt *Delian Ode* Nr. 55 von 1961, vgl. Bonn 1987, S. 66.

**35** Aus Pablo Nerudas *Las Furias y Las Penas* zitiert Twombly in der Druckgraphik *Sketches E* von 1967/1974 („a rain of kisses on your green veins“; HB G 16).

**36** Bion ist als solcher keine Neuentdeckung, nur das weiter unten genannte Gedichtzitat (vgl. YL VI 201a, dort 183 sowie zuvor 174 gibt Lambert Autor, Gedicht, Übersetzung und eine Zeilentranskription an: „I mourn for ADONIS: fair Adonis is Dead“).

**37** In *Untitled* (Lexington, 2000; HB V 9) zitiert Twombly aus Sextons Ikarus-Gedicht *To a Friend Whose Work Has Come to Triumph*, ebenso wie auf einem Notizzettel (vgl. Dean 2011, 25 unten). – Den allgemeinen Hinweis zur Zitierung verdanke ich Julie Sylvester in: Cy Twombly. Last Paintings (Katalog Gagosian Gallery New York 2012). New York 2012, 41 sowie 43, Anm. 3.

**38** Auf einem von Tacita Dean fotografierten Notizzettel, vgl. Dean 2011, 24 oben.

**39** Ebenfalls nur auf einem Notizzettel aufgeschrieben (Dean 2011, 43 oben); Gass 1999, 186.

**40** Vgl. Berlin 1994, 57 Abb. 46, 58 sowie 71, Anm. 182.

**41** Christian Klemm: Material – Modell – Skulptur. Vom Aufheben der Dinge in die Vorstellung. In: Basel 2000, 180, Anm. 2.

**42** In Tacita Deans Film *Edmund Parker* liest Twombly in einer Einstellung in *Posthumous Keats: A Personal Biography* von Stanley Plumly aus dem Jahr 2008 (vgl. den Filmstill in: Wien 2011, 246, obere Abbildung).

Die Zitate der beiden arabischen Dichter al-Ahnaḥ (750–809) („WHEN I VISIT YOU AND THE MOON / ISN'T AROUND TO SHOW ME THE WAY / COMETS OF LONGING SET MY HEART / SO MUCH ABLAZE, THE EARTH IS LIT / BY THE HOLOCAUST UNDER MY RIBS.“)<sup>43</sup> und al-Ma'arrī (973–1057) („Tread lightly, / for a thousand / hearts unseen Might / now be beating / in this misty / green“)<sup>44</sup> zeigen die Hinwendung Twomblys zum Mittleren Osten seit 1980<sup>45</sup> – der pakistanische Poet Faiz Ahmed Faiz (1911–1984) („Today if the breath of Breeze / wants to scatter / Petals in the garden / of memory / why shouldn't it?“)<sup>46</sup>, die Zitate der japanischen Haiku-Dichter Shiki, Issa, Bashō, Buson, Kikaku und Taigi seine Auseinandersetzung mit dem Fernen Osten seit dem Jahr 2000.<sup>47</sup>

Die oben genannten orientalischen Dichter aus der Zeit um bzw. vor 1000 n. Chr. sowie der pakistanische Schriftsteller aus der Gegenwart verweisen auf die geographische wie zeitliche Spannbreite der von Cy Twombly benutzten Zitate: sie reichen von US-Amerika (mit einer besonderen Vorliebe für Südstaaten-Autoren) über Europa bis nach Japan, und von sumerischen bzw. akkadischen Städtenamen und einem buddhistischen Mantra bis zur jungen US-amerikanischen Dichterin Patricia Waters oder dem Rilke-Buch von W. H. Gass, also von ca. 3000 v. Chr. bis Ende der 1990er Jahre – über rund 5000 Jahre hinweg.<sup>48</sup> Schwerpunkte liegen

<sup>43</sup> *Longing of Fire*, Teil IV von *V Day Wait at Jiayuguan*, 1980 (YL VII 71d; im Original in Majuskeln geschrieben).

<sup>44</sup> *Paesaggio*, Bassano in Teverina, 1986 (HB IV 39).

<sup>45</sup> 1973 war Twombly im Winter auf einer Indienreise, 1979 reiste er im Herbst nach Russland, Zentralasien und Afghanistan (vgl. den Beitrag von Nicola Del Roscio in diesem Band), 1983 in den Yemen, 1989 verbringt er Weihnachten in Istanbul und ist im Mai 1999 im Iran, wo er einige Zeit in Isfahan verbringt, vgl. NDR Z II, S. 269–272.

<sup>46</sup> In der Skulptur *Untitled*, Lexington, 2003 (München 2006, 23).

<sup>47</sup> Twombly reist im Oktober 1995 nach Japan zur Entgegennahme des *Praemium Imperiale* (des durch das japanische Kaiserhaus gestifteten ‚Nobelpreises der Künste‘). – Im Gemälde *Untitled*, Gaeta, 2007 (HB V 55; vgl. Taf. 10 und den Beitrag von Yoshinobu Hakutani in diesem Band) finden sich Haikus der ersten fünf Dichter (in der Literatur wurden die ersten vier Haikus bisher stets Bashō und das letzte Kikaku zugeschrieben, so HB V, 31, Anm. 43 und Chicago 2009, 30–31); Taigi wird zusammen mit Bashō in *Untitled*, Gaeta, 2007 (HB V 58) zitiert.

<sup>48</sup> 1999 ist das Erscheinungsdatum von W. H. Gass' Buch *Reading Rilke: Reflections on the Problems of Translation*. 2006 – und somit ein noch jüngerer



in der Antike, der Englischen Romantik und der Zeit um und vor 1900 bis etwa 1930. Die 56 benutzten Quellenverweise verlaufen quer durch alle Schaffensperioden des Künstlers und lassen sich zwanglos der stilistischen Entwicklung von Twomblys Kunst zuordnen. Nach Mallarmé folgen 1960 in fiebrigen, raschen Beschäftigungsphasen Sappho, Keats, kurz Pindar, ab 1973 dann die ‚pastoralen‘ Dichter Vergil, Bion, Spenser, Theokrit und Marvell, die den markanten Wechsel in Twomblys künstlerischem Ausdrucksmittel vom Bleistift zum Malpinsel anzeigen.<sup>49</sup> Ab 1990 fällt die bereits beschriebene Hinwendung zu theoretischen Texten (John Crowe Ransom und Beaudelaire) auf und ab 1991 ein griechischer ‚Flirt‘ mit der Lyrik von Konstantinos Kavafis und vor allem der späten Dichtung von Giorgos Seferis<sup>50</sup>. In den Jahren 1992 und 2002 begeistert sich Twombly für Gedichte von Fernando Pessoa und beschäftigt sich dann 2007 mit dem japanischen Haiku – nicht ohne sich wieder neuen Dichtern zuzuwenden: Ingeborg Bachmann, T. S. Eliot und Emily Dickinson.<sup>51</sup> Auffällig ist insgesamt das Fehlen einiger großer Namen in den Zitat-Einschreibungen: kein Shakespeare oder Goethe<sup>52</sup>, kein Hölderlin, dafür Rilke; kein John Milton oder Ralph Waldo Emerson, dafür Andrew Marvell oder Patricia Waters. Man gewinnt den Eindruck, Twombly habe die absoluten ‚Klassiker‘ eher gemieden und ‚unbequemeren Größen‘ der Literatur den Vorzug gegeben, daneben aber durchaus gleichberechtigt auch weniger bekannte Namen zitiert.

---

Datum – liegt zwar mit dem Erscheinungsjahr des Gedichtbandes *The Ordinary Sublime* von Patricia Waters vor (die Twombly darin ausdrücklich verdankt, ebd, xii), doch die Gedichte sind schon früher in Galerie-Katalogen zusammen mit Werken von Cy Twombly abgedruckt worden: so entstand *Now is the Drinking* bereits 1996. – Vergleiche zu den beiden Skulpturen *Thicket* von 1990 bzw. 1991 (erstere wurde 1999 überarbeitet; Del Roscio 1997, 109 und 110) den Beitrag von Petr Charvát in diesem Band.

**49** Vergleiche den Beitrag von Gottfried Boehm in diesem Band.

**50** Vgl. Greub 2013b (Kavafis) bzw. Greub 2013a (Seferis).

**51** Vergleiche den Beitrag von Armin Zweite in diesem Band. – Udo Brandhorst hatte Twombly zwei zweisprachige Gedichtbände von Bachmann und Rilke geschenkt, in denen Twombly die Rosen-Gedichte fand (freundlicher Hinweis von Frau Dr. Nina Schleif vom Museum Brandhorst, 13. Juni 2012 und Mail vom 21. Mai 2013).

**52** ‚Nur‘ im Titel und/oder den Titel-Einschreibungen in einigen Werken: YL VI 27–31 (*Venus and Adonis*, 1978); HB IV 14–15 (*Goethe in Italy (Scene I und II)*, 1978). – Vergleiche den Beitrag von Lisa Hopkins zur Zitierung von Christopher Marlowe im Titel eines Gemäldes von 1985 in diesem Band.

Zweifellos ist die unmissverständliche Warnung von Kirk Varnedoe: „Das Spiel, diese Bilder ‚lesen‘ zu wollen, ist müßig, reduktionistisch und letztlich nicht schlüssig, wenn auch eine Herausforderung, der schwer zu widerstehen ist“<sup>53</sup> nicht völlig von der Hand zu weisen, sie zeigt jedoch gerade in ihrer Ambivalenz die Faszination, die von Twomblys Einschreibungen ausgeht. So schreibt auch Martina Dobbe mit Recht: „Die Problematik einer textorientierten ikonographischen Interpretation [...] kann nicht dadurch gelöst werden, daß man ikonographische Bezüge gänzlich in Abrede stellt. Entscheidend dürfte zuletzt immer sein, wie die Anschauung mit möglichen textuellen Bezügen verfährt.“<sup>54</sup> In jedem Fall sollte – insbesondere im Licht von Twomblys Anliegen „to revalorise poetry now“ und seinem Wunsch entsprechend „it would be lovely to have something with the text“ – je nach Lesbarkeitsgrad und Bezug zum Gesamtbild dieser „Herausforderung“ nicht von vornherein allzu leicht widerstanden werden – denn das würde ebenfalls bedeuten, sich einer der Grundkonstituenten der Kunst von Twombly „reduktionistisch“ zu verschließen. Zudem blieben dadurch die von Twombly eindeutig als Produktions-Anregung verwendeten und dem Bildbetrachter vom Künstler selbst in Form der Einschreibungen angebotenen Assoziationsquellen ungenutzt. Zwar ist es richtig, dass die Zitate oftmals nicht auf Anhieb lesbar sind, doch daraus nach James Rondeau abzuleiten, dass es bei der Verwendung von Zitateinschreibungen darum gehen würde, „die Aufmerksamkeit von ihrem Urheber ab(zulenken)“<sup>55</sup>, scheint eine doch zu einseitige und verkürzte Sichtweise auf die Komplexität der Verwendung von Literaturzitaten im Gesamtwerk von Cy Twombly darzustellen.

---

**53** Berlin 1994, Anm. 95; Varnedoe bezieht sich nur auf Twomblys Gemälde vom Sommer 1955 (vgl. HB I 54–58).

**54** Dobbe 1999, Anm. 522, wo die Autorin selbst Einschreibungen zitiert (293, 294, 298).

**55** Chicago 2009, 17; das vollständige Zitat lautet: „Die nicht definierbaren Bedeutungen, die sich in Twomblys Werk allenthalben finden – in Gestalt zahlloser literarischer, poetischer und historischer Anspielungen –, lenken die Aufmerksamkeit von ihrem Urheber ab. Die Verwendung sprachlicher Elemente ist so gesehen eine geschickte Strategie, die das Verständnis erschwert: Der Künstler verschiebt seinen zeitlichen Bezugsrahmen, während er ihn in räumlicher Hinsicht umso klarer fixiert.“

## BILD-TEXT-BEZÜGE

Es ist hier nicht der Ort, die Komplexität der Bild-Text-Bezüge bei Twombly in aller Ausführlichkeit darzulegen. Eine kursorische Zusammenschau muss an dieser Stelle genügen. Überblickt man das Gesamtœuvre des US-Amerikaners, trifft man auf ganz unterschiedliche Varianten der Verbindung zwischen Text und Bild. Hier soll nur auf jene Beispiele hingewiesen werden, die als ‚Extremfälle‘ bezeichnet werden können.

Bei der vermeintlich einfachsten Form der Text-Bild-Beziehung dient das ins Werk geschriebene Notat der scheinbar direkten Zuordnung, indem der Schriftzug die danebenstehende Bildform ‚annotiert‘. Wichtig ist hier das Merkmal der örtlichen Nähe, da die Einschreibung neben dem zugehörigen Bildzeichen zu stehen kommt und dadurch Verweischarakter besitzt (wie beispielsweise die Nennungen von Heroen-Namen in *Fifty Days at Iliam* [HB IV 13; vgl. S. 143, Abb. 9 sowie S. 152, Abb. 13] neben den phallusartigen Streitwagen)<sup>56</sup>. Einen anderen Fall von Bild-Text-Bezug bildet in riesigen Lettern auf die Leinwand gemalte ‚Schrift‘, eine ‚Schrift‘, die als Schriftzug, zugleich aber auch im Sinne einer bildlichen Außenreferenz als ein ‚Bild‘ für etwas ‚gelesen‘ werden kann (wie exemplarisch in Twomblys späten *Notes to Salalah* (HB V 59–61), wo die Pinselschwünge Schriftzeichen zu suggerieren scheinen, ohne tatsächlich Worte auszubilden, und zugleich etwa als Wellen interpretiert werden können). Während die ‚litterale‘ Lesart durch den – wie Twombly ihn selbst nannte – „Pseudo-Schreibstil“<sup>57</sup> nahegelegt wird, stützt sich die ‚bildliche‘ auf die Farbigkeit und die Gesamtkomposition des Gemäldes. Die beiden letzten, konträren Möglichkeiten der Bild-Text-Beziehung in Twomblys Werk sind einerseits diejenige der größtmöglichen Identität zwischen Einschreibung und Bildfiguration (wie in der Zeichnung *Untitled* von 1965 [HB Z 51], wo ein purpurfarbener Fleck neben dem Sappho-Zitat „purple stain“ die im Gedicht thematisierte Hyazinthe evoziert<sup>58</sup>) und andererseits die der größtmöglichen Differenz zwischen Einschreibung und Bildform, insbesondere dort, wo der der Bildform beige-schriebene Text als vermeintliche Erläuterung auftritt (wie etwa im Fall der *Cnidian*

<sup>56</sup> Vergleiche den Beitrag von Joachim Latacz in diesem Band.

<sup>57</sup> London 2008, 15 (Deutsche Fassung des Interviews mit Nicholas Serota).

<sup>58</sup> Vgl. Anm. 23.

*Venus*-Gemälde [HB III 7–10, 23; vgl. S. 169–171, Abb. 2–4], wo der Schriftzug „CNIDIAN V.“ unter eine leere Trapezform gesetzt ist)<sup>59</sup>.

Die zitierten Texte stehen bisweilen nicht nur in einem spannungsvollen Verhältnis zum ‚Rest‘ des gezeichneten und/oder gemalten Werks, sondern oftmals auch zueinander. Auch dieses Verhältnis kann, ähnlich dem Bild-Text-Bezug, am treffendsten als eine gegenseitige ‚Befruchtung‘ oder Aufladung umschrieben werden. Ein gutes Beispiel dafür, wie auch für die teils zeitlich und örtlich weit gespannten Zitatzusammenführungen bei Twombly, ist das Gemälde *Petals of Fire* vom August 1989 (HB IV 53; Taf. 14), dessen Einschreibungen hier erstmals entziffert und zugewiesen werden können:<sup>60</sup>

*CCTT Bassanno in Aug 89*

*Bassano in Teverina 18 Aug 89*

As long as you have b(rea)th b(rea)th your last

*Red roses black-edged*

Into my mouth, b(brea)th your soul in my heart

*Petals*

till I've sipped the sweetness of your poison

to the deep, (drunk) the lees of your love

Sacrificial juices, as dark purple

*Awake a moment*

As the trickling flux-drop of the cuttle fish

*Mind dreams again*

*Red*

never flow over me

*Roses black\_edged*

Der erste Textvers („as long as you have breath ...“) entlehnt Zeilen aus Bions bukolischer Dichtung *Klage um Adonis* von um 100 v. Chr.,<sup>61</sup> das

<sup>59</sup> Vergleiche den Beitrag von Dietrich Boschung in diesem Band.

<sup>60</sup> Ein zweites Gemälde vom August 1989, das wohl gleichzeitig entstanden ist, zitiert dieselben Quellen in leicht geänderter Anordnung (HB IV 54).

<sup>61</sup> Das Bion-Zitat lautet bei Holden 1974, 168: „Awake, Adonis, just one brief moment, / for a kiss, last kiss, a kiss to live / as long as you have breath; breathe your last / into my mouth, breathe your soul into my heart, / till I've sipped the sweetness of your poison / to the dregs, drunk the lees of your

zweite, untenstehende Zitat („Sacrificial juices ...“) stammt von L. Julius Vestinus, einem griechischen Lexikographen und Geheimsekretär Kaiser Hadrians, der dem römischen Herrscher ein Gedicht auf einen Altar, welches selbst die Form eines Altars besitzt, zugeeignet hat.<sup>62</sup> Zwischen und teils über die in Schwarz gemalten Zeilen dieses ‚Dinggedichts‘ von um 120/130 n. Chr. und den darüber stehenden Zeilen von Bion (beide Versfragmente stammen aus derselben englischsprachigen Zusammenstellung pastoraler Dichtung, Anthony Holdens *Greek Pastoral Poetry* von 1974) hat Twombly in feuerroter Schrift (hier zur Verdeutlichung kursiv gesetzt) jeweils ein ‚haiku‘-artiges Gedicht von Philip Whalen, einem US-amerikanischen Beat-Poeten, aus dem Jahre 1959 gesetzt. Die rote Farbe des letzteren und die schwarze der beiden antiken Dichtungszitate korrespondieren nun in der Zeichnung mit den rot-schwarzen ‚Flecken‘, die wie Blütenblätter („*petals of fire*“, so der Titel des Werkes) zwischen den beiden antiken Zitaten zu schweben scheinen. Der kurze Moment zwischen Leben und Tod (Bion), Unberührtheit und Opferung (Vestinus), Träumen und Aufwachen (Whalen), Aufsteigen und Absinken (die ‚flocken‘-artigen Malspuren), die Farben Rot („*roses*“, „*mouth*“) und Schwarz („*black-edged*“) verklammern sich zu einem nie vollständig auflösbaren Sinnbild der erwähnten Spannungspole zwischen (sinkender) Trauer und (feuriger) Hoffnung.

Auch in diesem Fall verdeutlicht die Zusammenstellung von Bild und Text genau den Sachverhalt, den Twombly selbst als „jumpstart“ beschreibt – womit der Künstler indirekt den Bogen zurückschlägt zu der Hans Ulrich Obrist gegenüber getätigten Aussage über die notwendige Aufwertung von Dichtung in unserer Zeit. Auf die Frage von Nicholas Serota, ob Ezra Pound und Eliot für ihn von früh an wichtig waren, antwortete Twombly 2007:

---

love.“ – Der von Twombly im Bild nicht zitierte Versbeginn „Awake“ verbindet dieses Zitat mit Whalens ‚Haiku‘, das mit demselben Wort beginnt: „Awake a moment / Mind dreams again / Red roses black-edged petals“.

**62** Das Vestinus-Zitat lautet ebd., 202 (es spricht der Altar): „Sacrificial juices, as dark purple / As the trickling flux-drops of the / Cuttlefish, never flow over me.“ – Holden schreibt ebd., 227 über Vestinus: „He is known from inscription as ‚High-priest of Alexandria and all Egypt, Curator of the Museum, Keeper of the Libraries of both Greek and Roman at Rome, Supervisor of the Education of Hadrian, and Secretary to the same Emperor“; vgl. dazu: Der Neue Pauly (DNP) von 2002, Bd. 12/2, Sp. 134–135.

Yeah, I read Eliot in Washington University, in Lexington. One of the little *Quartets*. And now I have a nice collection of books – a first edition of *The Waste Land*, little volumes of the first of the *Four Quartets* and I also have a facsimile of Pound's correction of *The Waste Land* ... The next series of paintings has lines from *The Waste Land*. It's one of the most beautiful, especially the beginning, on the seasons: ‚Summer surprised us ... / With a shower of rain; we stopped in the colonnade, / And went on in sunlight, into the Hofgarten.‘

Anyway ... I need, I like emphasis ... I like something to jumpstart me – usually a place or a literary reference or an event that took place, to start me off. To give me clarity or energy.<sup>63</sup>

Ebenso wie für den Künstler bilden auch für den Betrachter die von Twombly ausgewählten Zitate einen „jumpstart“, einen „take-off“<sup>64</sup>, etwas, was uns ‚anstachelt‘ – und so wollen sie auch gelesen werden. Den Weg, die Komplexität des Bild-Text-Bezugs bei Twombly nachzuzeichnen, weist ein Plotin-Zitat, das das Ausgerichtetsein des Erkennenden auf das zu Erkennende als Voraussetzung des Erkennens benennt (Cy Twombly hat es auf einem seiner Notizzettel festgehalten): „TO ANY VISION MUST BE / BROUGHT AN EYE / ADAPTED TO WHAT / IS TO BE SEEN“.<sup>65</sup>

---

## ABBILDUNGSNACHWEIS

### TAFEL

Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom  
14 New York 2004 63.

**Tabelle** © Thierry Greub / Kathrin Roussel.

---

**63** London 2008, 50. – Vgl. zum genannten Gemälde mit dem „Hofgarten“-Zitat den Hinweis ebd., 231, Anm. 7.

**64** Ebd., 53.

**65** „Denn ein dem zu sehenden Gegenstände verwandt und ähnlich gemachtes Auge muss man zum Sehen mitbringen“ (Plotin, *Enneaden*, I,6,9, Berliner Ausgabe 2013, übersetzt v. Hermann Friedrich Müller, 2 Bde., Bd. 1. Berlin 1878, 53).

---

MARY JACOBUS

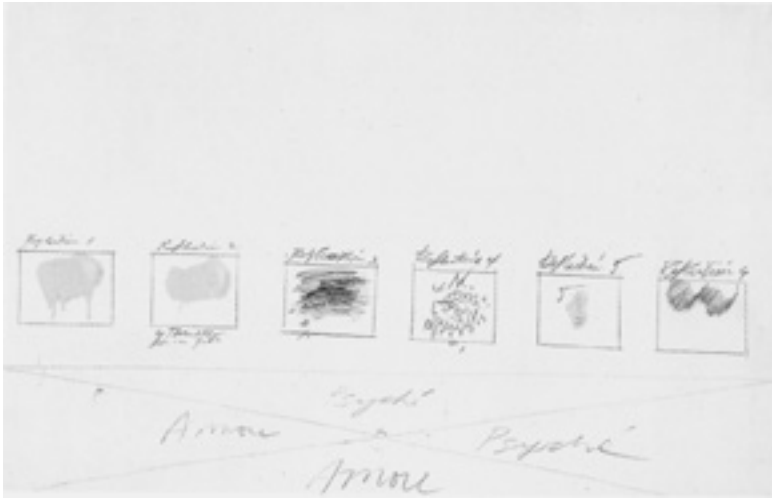
## TWOMBLY'S NARCISSUS: OVID'S ART, RILKE'S MIRROR

References to the Narcissus story in Cy Twombly's work surface at two main periods—during 1960, in paintings that allude to Ovid's narrative in Book III of the *Metamorphoses*, and later, in drawings made during the mid-1970s, when he returned to the theme prompted by his reading of Rilke's poetry. That the approaches in these paintings and drawings are quite distinct suggests the ways in which Twombly could be said to 'think' both through, and in, poetry. The Ovidian narrative is concerned above all with aesthetic transformation and with the making of art. By contrast, Rilke's *Narziss* poems have to do with the dissolution of the self into the art-work—with loss and self-loss, and ultimately with poetry as a mode of cognition as well as (self-)reflection.

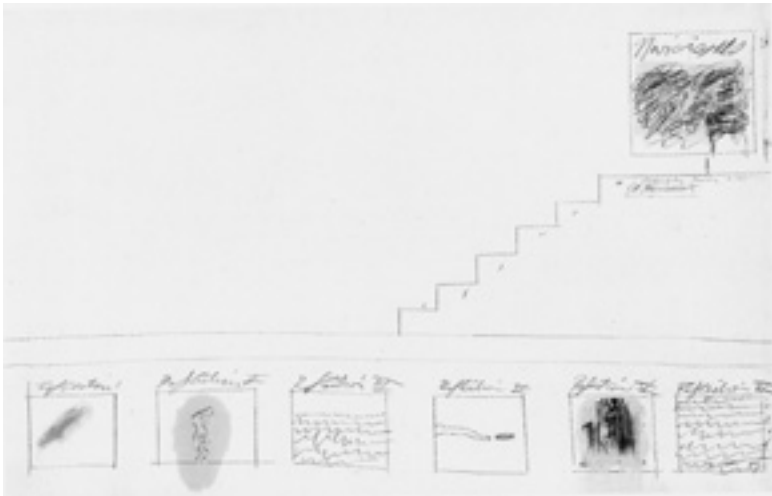
The name 'Narcissus' functions as an allusion to the shifting aesthetic and affective resonances taken on by the myth in Twombly's work between 1960 and 1975. Even the word 'allusion' (the title Twombly gave to a cluster of drawings belonging to 1975 that link Narcissus, Orpheus, and Dionysus) itself alludes to a warning remark made by Rilke apropos of elucidating his *Sonnets to Orpheus*: 'All "allusion" I'm convinced would be contradictory to the indescribable "being there" of the poem'<sup>1</sup>. Twombly's paintings and drawings have their own indescribable way of 'being there'. But—like Rilke's poems—they also have meanings that are specific to themselves and to the artist, meanings that can be elucidated. Twombly's allusions to Narcissus open onto the entire field of visual and verbal (self-)representation and the tensions they set in play: images and words, looking and language, recognition and understanding.

---

<sup>1</sup> See Rilke: *Sonnets to Orpheus*, trans. M.B. Herter Norton. New York 1962, 10.



1 Cy Twombly: *Untitled*, 1960, lead pencil, oil based house paint, oil paint on canvas, 100 × 150,5 cm, Collection Cy Twombly Foundation



2 Cy Twombly: *Narcissus*, 1960, lead pencil, oil based house paint, oil paint, wax crayon on canvas, 100 × 150 cm, private collection



## I. OVID'S ART

Twombly, I want to argue, initially approached the Ovidian story with attention both to its narrative detail and to its emphasis on aesthetics. His most elaborate visual representations of the Narcissus story belong to the early 1960s, when his engagement with Ovidian themes first announces itself.<sup>2</sup> Three paintings made in Rome spell out Twombly's relation to the Ovidian narrative in diagrammatic but startlingly visceral detail. *Untitled* (Rome, 1960; Fig. 1) uses the motif of box-like, story-board 'Reflections' (numbered 1–6)—mirrors, paintings, dreams, or memories—containing scribbles, smears of paint, pools or pubic hair, and shaded buttocks (male or female). Beneath is a diagram of the chiasmic relations between 'Amore' and 'Psyche', perhaps alluding to Twombly's preoccupation of the same year in his *Ode to Psyche* (Ischia, 1960).

The companion painting, *Narcissus* (Rome, 1960; Fig. 2) contains a similarly diagrammatic representation, its box-like images ('Reflection I-VP') framing smears of erotic pink and seminal cream; rows of wave-like lines recall *Poems to the Sea* (1959)—another series connected with sex, birth, and poetry. A numbered step-diagram (Twombly's ideogram for the ubiquitous 'scala' of Rome—or for mounting excitement?) leads up and right, towards the artist's signature, place, and date, along with a small framed designation: 'A Narcissist'. Above it, another cartouche contains the name 'Narcissus' and a creamy scribble with a pink centre that resembles not so much the clear, grass-edged pool and shady coppice of Ovid's narrative as an unmistakable (if ambiguous) pubic and genital landscape. Specularity and sexuality are linked to the same problematic: is loving a matter of identification with sameness, or is there room for sexual difference? Does everything the artist sees, loves, and projects onto his canvas amount only to self-reflection?

A larger painting of the same date, also titled *Narcissus* (Rome, 1960; Fig. 3), gestures toward a more explicitly Ovidian narrative. Its motifs include a circle with the name 'Echo', another with a ruddy 'X' sign cancelling the (mis-spelled) word 'suicide' (*sic*) and the parenthetical name 'Arminius'. It is tempting to read this as a misspelling of the name

---

<sup>2</sup> For a brief discussion of Twombly's *Narcissus* paintings and drawings in relation to Poussin's treatment in *Echo and Narcissus* (1629–30), see Dulwich 2011, 33–4.



3 Cy Twombly: *Narcissus*, 1960, lead pencil, oil based house paint, wax crayon, coloured pencil on canvas, 205,5 × 298 cm, private collection

‘Ameinias’ that appears in the Beotian version of the Narcissus story. Ameinias is a boy whose love Narcissus does not reciprocate; instead, he sends him a sword which Ameinias turns against himself, cursing Narcissus as he dies.<sup>3</sup> This cruel episode seems to be interposed between Echo and Narcissus in Twombly’s painting. At any rate, someone has been definitively cancelled out, and in red.

In the upper right corner, ‘N.’ (Narcissus) says ‘*Alas*’, while ‘E.’ (Echo) replies ‘*Alas*’, echoing the already echoic chorus in Ovid’s narrative (*quotiensque puer miserabilis “eheu” / dixerat, haec resonis iterabat vocibus “eheu”*; *Met.* iii. 495–6).<sup>4</sup> Other motifs include waves, the ‘scala’ again, a stylized graffiti-like phallic sign, and—prominently positioned—a cartouche labeled ‘*Narcissus*’ in which petals or teardrops (or even blood-drops) surround a decorative yellow flower, a pictorial shorthand for Narcissus’s

3 The story is retold by Robert Graves: *Greek Myths*. London 1955, 287.

4 Ovid: *Metamorphoses*, trans. Frank Justus Miller, 2 vols., Loeb ed. London / New York 1916, i. 158–9. Twombly’s library at his death contained: Ovid, *Metamorphoses*, trans. Rolfe Humphries. Indiana 1955 (1983 reprint); the reprint is too late to know whether it was the text he used in the early 1960s.—See also Thierry Greub’s contribution to this volume.

metamorphosis into 'a flower, its yellow centre girt with petals' (*croceum pro corpore florem / inveniunt foliis medium cingentibus albis*; *Met.* iii. 509–10).<sup>5</sup> Below are the words 'Ah youth loved in VAIN, FAREWELL!'—the last words addressed by Narcissus to his reflection before his death (*ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam: / "heu frustra dilecte puer!"*) (*Met.* iii. 499–500), a farewell plaintively repeated by Echo.<sup>6</sup> No one today could use the word 'FAREWELL!' with an entirely straight face.

Smearred and shaded motifs of mirroring and/or painting in the upper right corner (*Reflection I* and *Reflection II*) add a further comment: whether heart- or buttock-shapes, the reflexive image—already situated within the picture—is doubled like artistic notations of an unresolved erotic dilemma. Across the canvas drift (left to right) petals, tears, drops of blood, or perhaps the repeated sounds of grief uttered by the naiads and dryads and by Echo, transformed into poetry's emblematic laurel leaves (a playful miniature metamorphosis on the artist's part). Twombly seems to be asking whether love necessarily repeats itself, but with a difference. By analogy, is painting itself doomed to pursue an endless form of repetition in its quest to grasp the image?—especially when it includes verbal representation in the form of quotation. Can aesthetic transformation take place in art (an old debate), or does visual representation only give back a pale echo?

Twombly seems to be asking whether painting itself can 'speak' with the same eloquence as poetry; whether it is bound to follow rather than initiate. The same Latin word, *'imago'*, refers both to an echo and to a reflection.<sup>7</sup> Ovid's play on the relation between the two—words given

---

<sup>5</sup> Ovid: *Metamorphoses*, trans. Miller, op. cit., i. 160–1. Graves's account emphasizes the blood that soaked the earth as Narcissus kills himself (see Graves: *Greek Myths*, op. cit., 288); in Twombly's version, the petals surrounding flower (or pool) are faintly tinged with pink, as if doubling for drops of blood.

<sup>6</sup> Ovid: *Metamorphoses*, trans. Miller, op. cit., i. 160–1. This is close to the form of words used by Graves: *Greek Myths*, op. cit., 288: 'Ah, youth, beloved in vain, farewell!' Miller's translation reads: 'Alas, dear boy, vainly beloved!'; Humphries's 1955 translation has 'Farewell, dear boy, / Beloved in vain!'

<sup>7</sup> See the discussion by Elaine Fantham: *Ovid's Metamorphoses*. Oxford 2004, 45: 'It happens that one Latin word, *imago*, denotes both an echo—or aural reflection—and a reflection, which we might conceive of as a visual echo'. Fantham draws attention to Ovid's fascination with 'the fascinating situation' of Narcissus's self-reflexive image and Echo's echoic complaints.

back in the air, images reflected in water—emphasizes his own alternation between verbal and visual representation, and the oscillation in poetry itself between sonic effects and image-capture or ekphrasis. Ovid's stylistic use of repetition already raises issues about sameness and difference, opening a gap between word and word, and between word and image, emphasizing the coexistence of verbal and visual representation in his poetry.<sup>8</sup> His narrative suggests that the narcissist only escapes the endless cycle of repetition by becoming a flower: through aesthetic transformation (myth, poetry) the art-object can 'frame' the representation of nature, rendered back to the viewer as an image entranced by its own beauty. Mirrors within mirrors.

In the Ovidian narrative, the psychical allegory of destructive self-love is based on a misunderstanding: 'He loves an unsubstantial hope and thinks that substance which is only shadow' (*'spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est'*, *Met.* iii. 417).<sup>9</sup> Narcissus hangs over his reflection 'like a statue carved from Parian marble' (*'ut e Pario formatum marmore signum'*, *Met.* iii. 419).<sup>10</sup> Ovid lingers on his looks as worthy of the gods Bacchus and Apollo—smooth cheeks, ivory neck, beautiful face (at once blushing and snowy white)—as he endlessly repeats his kisses and vainly attempts to clasp the neck of his beloved. Entering the narrative, Ovid chides Narcissus: 'O fondly foolish boy, why vainly seek to clasp a fleeting image?' (*'credule, quid frustra simulacra fugacia captas?'*, *Met.* iii. 432).<sup>11</sup> For Ovid, the delusion of love lies in the pleasurable yet tantalizing choice of a simulacrum as love-object.

---

**8** See Philip Hardie: 'Introduction'. In: *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip Hardie. Cambridge 2002, 7: 'These repetitions translate to the verbal plane issues of visual representations. Does a verbal repetition signal identity, or does a gap open up in the space between two instances of the same word? What is the relationship between reality and representation?'

**9** Ovid: *Metamorphoses*, trans. Miller, op. cit., i. 152–3.

**10** *Ibid.*, i. 154–5.

**11** *Ibid.*, i. 154–5: 'his locks, worthy of Bacchus, worthy of Apollo' (*'sidus et dignos Baccho, dignos et Apolline crines'*, *Met.* iii. 420–1). Stephen Hinds emphasizes the ways in which 'two aspects of Ovidian visuality (thematization of viewing, and appeal to visual art) come together at the pool of Narcissus', where the reflected image 'becomes a different kind of *imago* as Narcissus the viewer is immobilized (and himself objectified) by the spectacle of himself as art object'; see 'Landscape with figures: aesthetics of place in the *Metamorphoses* and its tradition', in *Cambridge Companion to Ovid*, op. cit., 137.

Once Narcissus recognizes that he is doomed to be his own *'imago'*, he wastes away—ironically fulfilling Tiresias's prophecy that he will live to a ripe old age only 'If he ne'er know himself' ("*si se non noverit*", *Met.* iii. 348).<sup>12</sup> He does come to know himself, or at least recognizes his insoluble erotic dilemma. In another strikingly aesthetic image, the statue in Parian marble melts like wax or like hoarfrost consumed by hidden fire ("*ut intabescere flavae / igne levi cerae matutinaeque pruinae / sole tepente solent*", *Met.* iii. 487–9).<sup>13</sup> Ovid lingers on this image of self-consumed and self-consuming passion. The aesthetic object is unable to withstand its own love, melting into liquid insubstantiality. The cries of grief that accompany Narcissus's death ('Alas' and 'Farewell') prelude his transformation into a beautiful flower, perennially captive to the liquidity of his own reflection. What Narcissus 'knows' through art is his own nature.

## II. RILKE'S MIRROR

Twombly's 1975 series of *Narcissus* drawings and collages (exhibited under the collective title of *'Allusions'*) revises the myth along lines that were suggested by his fortuitous encounter with Rilke's 1913 *Narziss* poems.<sup>14</sup> Twombly evidently had with him in his Naples hotel Herter Norton's 1942 bilingual translation of Rilke's *Sonnets to Orpheus*, which he also drew on at the same time for his *Orpheus* drawings. Here he would have found in Norton's commentary an extended note on the importance for Rilke of the image of the mirror, including a reference to the angels in the second of Rilke's *Duino Elegies* ('mirrors that draw their own outstreamed / beauty into their face again').<sup>15</sup> Twombly was in the habit of using the rectangle of the 'quadro' (the canvas) as sign for representation, reflection, or 'mirror of nature' (an idea that goes back to Alberti's picture theory). Norton's commentary goes on to cite extracts from Rilke's two *Narziss* poems—the source for a number of Twombly's quotations as well as passages he copied out on separate sheets of paper.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Ovid: *Metamorphoses*, trans. Miller, op. cit., i. 148–9.

<sup>13</sup> *Ibid.*, i. 158–9.

<sup>14</sup> For Twombly's unrealized draft poster for the exhibition, 'Cy Twombly, *Allusions* (Bay of Naples)', February 1975, see YL VI 132.—See also Georg Braungart's contribution to this volume.

<sup>15</sup> Rilke: *Sonnets to Orpheus*, trans. Herter Norton, op. cit., 153.

<sup>16</sup> One sheet, headed 'NARCISSUS', contains the following fragments

One of these quotations, the words '*He loved what went forth out of him / into himself again*', is inscribed on Twombly's beautiful collage, *Narcissus* (Naples, 1975; Plate 15).<sup>17</sup> Above the line, small capitals in grey pencil spell the name, followed by the parenthetical inscription from Rilke. The viewer's eye is drawn downwards towards the large, blurred, blue letters of a double inscription, '*NARCISSUS*', occupying the place of the reflection. Using the division between two sheets of paper butted against each another, like the fold in a book, Twombly seems to have in mind the 'tear-blurred lines' expressed in one of the *Narcissus* poems cited by Norton: 'What is reflected there and surely like me, / and trembles upward now in tear-blurred lines, / might perhaps come to being in some woman / inwardly'—but for Rilke (and perhaps for Twombly too) 'it was not to be reached'.<sup>18</sup>

Rilke is perhaps alluding to his failure to find in a female figure (an Echo, so to speak) someone able to hold, consolidate, and give coherence to his own floating image.<sup>19</sup> This anguished inability to transcend his limits leaves him confronted with the image of his own sadness, as 'it lies open now in the indifferent / scattered water' (part of the same quotation from Herter Norton's commentary).<sup>20</sup> Rilke's *Narziss* poems concern the (impossible) relation of love—a relation re-articulated in poetry, but

---

from Norton's annotated edition: '*It lies open now in the indifferent / scattered water, & I may gaze on it / at length under my wreath of roses*' and '*He loved what went forth out of him / into himself again*'; see Rilke: *Sonnets to Orpheus*, trans. Herter Norton, op. cit., 153–4, and Cy Twombly Archive, Letter 86. My grateful acknowledgements to Nicola Del Roscio and the Cy Twombly Archive for locating these sheets.

**17** Rilke: *Sonnets to Orpheus*, trans. Herter Norton, op. cit., 154; cf. Rainer Maria Rilke: *Werke: Gedichte, 1910 bis 1926*, ed. Manfred Engel / Ulrich Fülleborn, 3 vols. Frankfurt a. M. 1996), ii. 55: '*Er liebte, was ihm ausging, wieder ein / und war nicht mehr im offenen Wind enthalten / ...*'.

**18** Rilke: *Sonnets to Orpheus*, trans. Herter Norton, op. cit., 153; cf. Rilke: *Werke*, ed. Engel/Fülleborn, op. cit., ii. 56 (*Narziss*): '*Was sich dort bildet und mir sicher gleicht / und aufwärts zittert in verweinten Zeichen, / das mochte so in einer Frau vielleicht / innen entstehn; es war nicht zu erreichen / ...*'

**19** See, for instance, Erika M. Nelson: *Reading Rilke's Orphic Identity*. Bern 2005, 152–4.

**20** Rilke: *Sonnets to Orpheus*, trans. Herter Norton, op. cit., 153; one of the passages Twombly copied out. Cf. '*Jetzt liegt es offen in dem teilnahmslosen / zerstreuten Wasser ...*' (Rilke: *Werke*, ed. Engel/Fülleborn, op. cit., ii. 56 [*Narziss*]); see Cy Twombly Archive, Letter 86.

also in the poet's vanishing into the affect of his poem as the only form of reflection available to him; that is, the reflection of his sadness and self-confinement. The aesthetic act of the poet becomes his representation of the loss of self (equivalent to Twombly's grey pencil letters and inscription) into what it tearfully contemplates in the indifferent water.

In an excerpt from his other *Narziss* poem of 1913, Rilke evokes both the beauty and fleetingness of Narcissus as he passes away like the scent of heliotrope, leaving only the faintest trace: 'From his beauty / unceasingly arose his being's nearness, / concentrated like the scent of heliotrope. / But for him was set, that he should see himself.'<sup>21</sup> Rilke's Narcissus vanishes, self-enclosed, into the unending ask of self-beholding or self-seeing; he exists fully only in his poetry. Twombly's collage explores the dilemma posed by Rilke's *Narziss* poems: the name 'Narcissus' represents, on one hand, the elusiveness of the image; and on the other, its disappearance into a linguistic reflection—and the (im)possibility anything but a tenuous relation to the other, whether through text and image read together, or through text viewed as an image.

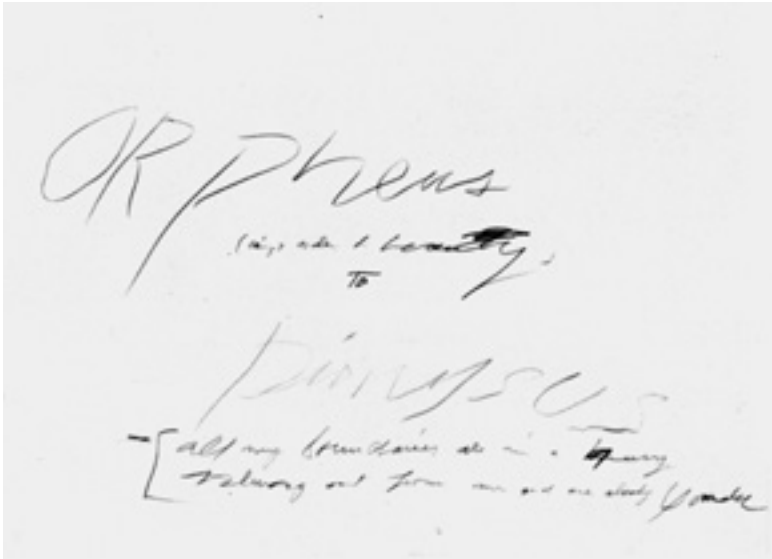
Twombly included a third quotation from Herter Norton's translated extracts from the *Narziss* poems in his Orpheus drawing, *Allusion (Bay of Napoli Part II)* (Naples, 1975): 'all my boundaries are in a hurry, / plunge out from me and are already yonder' (Fig. 4).<sup>22</sup> The quotation is plangent in Rilke's poem, which includes the uncertain dimensions of a centre that does not hold, a melancholy stare, and deathly disappearance into one's own gaze. Quoting and writing, drawing and making, using the materials he had to hand, Twombly adapts Rilke's revised Narcissus story to his current preoccupations—inflected previously by his reading of Ovid, and later by his discovery of Rilke's poetry.<sup>23</sup> Did he reflect on what he would

---

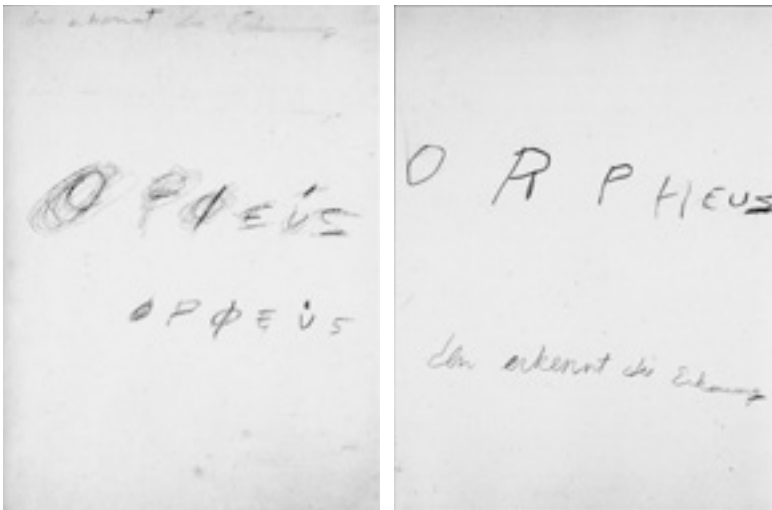
**21** Rilke: *Sonnets to Orpheus*, trans. Norton, op. cit., 154. Cf. '... *Von seiner Schönheit hob / sich unaufhörlich seines Wesens Nähe, / ... Ihm aber war gesetzt, daß er sich sähe.*'; Rilke: *Werke*, ed. Engel/Fülleborn, op. cit., ii. 55 (*Narziss*).

**22** Rilke: *Sonnets to Orpheus*, trans. Norton, op. cit., 153. Cf. '... *alle meine Grenzen haben Eile, / stürzen hinaus und sind schon dort.*'; Rilke: *Werke*, ed. Engel/Fülleborn, op. cit., ii. 56 (*Narziss*). This was one of the passages Twombly copied out; see Cy Twombly Archive, Letter 85.

**23** A faint reflection coloring Twombly's retrospective re-reading of Ovid in the light of his *Narcissus* (1975) can perhaps be seen in his mirror rendering of the name 'OVIDIUS' in the relevant sheet of his *Six Latin Writers and Poets* (1976), where the letters of Ovid's name are similarly doubled in blue letters.



4 Cy Twombly: *Allusion (Bay of Napoli Part II)*, 1975, oil, wax crayon, lead pencil on paper, 70 × 200 cm, Collection Cy Twombly Foundation



5a-b Cy Twombly: *Orpheus*, 1979, oil, wax crayon, lead pencil on cardboard, 80,8 × 60,7 cm, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Schaulager, Basel (both drawings)



have found elsewhere in the notes to his copy of *Sonnets to Orpheus*? Surviving evidence suggests that he did.

Rilke's Sonnet 12, Part II (containing the Ovidian figure of Daphne's transformation into a laurel, a passage Twombly also copied out) elicits a note by Herter Norton on the difficulty of translating the phrase '*den erkennt die Erkennung*', which she renders as 'him Cognizance knows' (sonnet 12).<sup>24</sup> A literal translation, she suggests, would be 'him Recognition recognizes'. Comparing her version with J.B. Leishman's translation, 'he is discerned by Discerning', she concludes that neither of these 'seems quite to cover the breath of "apprehension by the understanding" I take to be implicit in Rilke's phrase.'<sup>25</sup> This subtle equivocation over the relation between cognition and re-cognition, understanding and discernment, perfectly encapsulates the conceptual frame for Twombly's own 'allusions'—the ambiguous act of cognition and self-recognition enabled by thinking through and in poetry.

Twombly duly inscribed Rilke's phrase ('*den erkennt die Erkennung*') on two drawings belonging to the 1979 series whose central motif consists of Orpheus's name, variously rendered in Greek and in English letters (Fig. 5a–b).<sup>26</sup> For Rilke, Orpheus's fate prompts the act of self-(re)cognition; creation and self-seeing are intertwined in the mysterious destructive and creative storm that gave rise to his *Sonnets* as a culminating reflection on his art: 'Mirrors: never yet has anyone described, / knowing, what you are really like.'<sup>27</sup> The figure of a self-mirroring Narcissus mutates in Twombly's unfolding artistic narrative into Rilke's Orpheus—looking back while singing, broken and scattered into the letters of his name, his voice still sounding in nature. A figure for cognition, mourning, and lyric poetry, as distinct from Narcissus's captation by the image, Rilke's

---

<sup>24</sup> See Rilke: *Sonnets to Orpheus*, trans. Norton, op. cit., 157. The sonnet begins, 'Will transformation.' ('*Wolle die Wandlung.*') and refers to 'the realm of serene creation' ('*das heiter Geschaffne*'); see *ibid.*, 92–3.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 157.

<sup>26</sup> See YL VII 45–49. On the back of YL VII 48, Twombly has written, '*ORpheus, die sonnette an ORpheos second part fragment from sonnet 12*'—the sonnet containing Rilke's Ovidian reference to Daphne: '*And the transformed Daphne, since feeling / laurel-like, wants you to change yourself into wind.*' (see Rilke: *Sonnets to Orpheus*, trans. Norton, op. cit., 93); see also Cy Twombly Archive, 18.09.10.

<sup>27</sup> '*Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben, / was ihr in euerem Wesen seid.*'; Rilke: *Sonnets to Orpheus*, trans. Norton, op. cit., 74.

Orpheus—Rilke’s poetry—opens new possibilities for retrospective self-understanding: ‘*den erkennt die Erkennung*’: ‘him Cognizance knows.’

---

## PHOTO CREDITS

All works by Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rome.

**1-3** HB I 148, 149, 151.

**4** YL VI 151.

**5a-b** From: Emanuel Hoffmann-Stiftung Basel. Basel 1991, 95 left, 94.

**6** YL VII 47-48.

## PLATE

**15** Dulwich 2011, p. 34, Fig. 12.

---

MARTINA DOBBE

## **MEDIALITÄT, SCHRIFT UND BILD**

### Aspekte der bildtheoretischen Diskussion des Werks von Cy Twombly

Mit der doppelten Anbindung an den US-amerikanischen und an den europäischen, insbesondere römischen Kunst- und Kulturkontext seiner Zeit stellt das Œuvre Cy Twomblys eine veritable Herausforderung für die Untersuchung von Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen im Sinne der im Kölner Kolleg konzeptualisierten Frage nach sogenannten Morphomen dar. Dies gilt auf der einen Seite aufgrund der Bandbreite der von Twombly verfolgten oder für Twombly zu verfolgenden Themen seines Werks, die im Titel des Kongresses „Cy Twombly: Bild, Text, Paratext“ angesprochen sind.<sup>1</sup> Dies gilt auf der anderen Seite aber auch aufgrund der Vielschichtigkeit der medialen Praktiken seines Œuvres zwischen Zeichnung, Malerei, Schrift und Bild, die das Textuelle im Sinne Gérard Genettes systematisch überschreiten, ja letztlich vom Paratextuellen ausgehend das Paradigma des Textes in Frage stellen.<sup>2</sup> Dabei dürfte die Schwierigkeit (und die Chance) des Unterfangens einer genaueren Beschäftigung mit Twombly im Kontext des Kollegs „Morphomata“ sein, die Verbindung, das Verhältnis bzw. die Rückwirkungen zwischen Text und Paratext, zwischen Thema und Medialität am konkreten Beispiel genauer zu untersuchen, um daraus nicht zuletzt methodologische Konsequenzen für die Konzeptualisierung dessen zu

---

**1** Der vorliegende Text geht auf einen Vortrag zurück, der im Juni 2012 im Kontext des Kongresses „Cy Twombly: Bild, Text, Paratext“ des Internationalen Kollegs Morphomata an der Universität zu Köln gehalten wurde.

**2** Vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M. / New York 1989 (1987) sowie Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M. 1993 (1982).

ziehen, was ‚Morphom‘ heißen könnte, genauso wie für die Frage nach Medialität, Schrift und Bild in Twomblys Werk.

Am Anfang der folgenden Überlegungen steht Twomblys Gemälde *Study for Presence of a Myth* (Abb. 1). Das Gemälde, 1959 entstanden, zeigt und versammelt auf einer hell grundierten Leinwand bereits nahezu das gesamte, auch in späteren Arbeiten eingesetzte Zeichenrepertoire, die „Elemente einer persönlichen Kurzschrift, die zuweilen an geflügelte Formen, phallische Zeichen, diagrammartig steigende und fallende Linien, Kreise, die zu Brüsten werden, Wolken oder dergleichen mehr gemahnen [können]“<sup>3</sup>. Dazu kommen Zahlen, Zahlenfolgen, Diagramme, skizzenhaft notierte geometrische Formen, Rechtecke u. s. f. sowie Schriftformen, geschriebene Kritzeleien, die allein durch ihre zeilenartige



1 Cy Twombly: *Study for Presence of a Myth*, 1959, Bleistift, Öl, Farbstift auf Leinwand, 178 × 200 cm, Kunstmuseum Basel

---

3 Kirk Varnedoe in: Berlin 1994, 35.

Anordnung textanalog sind, und tatsächlich Wörter, wie der Titel (oben rechts) und – im gleichen Bereich weiter nach unten versetzt – die Buchstabenfolgen „DELOS“ und „VALLEY“, die als topographische Hinweise bzw. poetische Anspielungen auf die Insel des Apollon und das „Tal der Musen“<sup>4</sup> am Fuß des Helikon zu verstehen sind. Außerdem, in Klammern gesetzt und durchgestrichen: „EPIC MAKing“ – eine Anmerkung, die, als Motto des Bildes verstanden, den literarischen Horizont des Bildes benennt.

Was die Arbeit für die folgenden Überlegungen interessant macht, ist die Tatsache, dass hier von einer Studie – also von einer vorendgültigen Darstellung – die Rede ist und zudem von einer Studie für die Gegenwart oder die Vergegenwärtigung eines Mythos, jedoch nicht von einem bestimmten Mythos, von einem bestimmten Text. „Dass Mythen nicht durch bestimmte Inhalte zu definieren sind, sondern durch eine besondere, die Bedingungen ihrer eigenen Evidenz miterzeugende Weise des Erzählens, haben die Literatur- und Bildwissenschaften“<sup>5</sup> wiederholt beschrieben. Twomblys Studie scheint von daher, wie Gregor Stemmrich schrieb, „auf eine Bildfindung gerichtet, welche [...] den Präsenzeffekt dieser Weise des Erzählens als solchen thematisiert“<sup>6</sup> – und zwar so, dass mit den flüchtigen Notationen dieser Bilder die Erinnerung als konstitutives Element des Erzählens wie des Erzählten zur Diskussion gestellt wird. Man kann den Zeichenkosmos von *Study for Presence of a Myth* in diesem Sinne als „eine Art Protokoll“<sup>7</sup> verstehen, als Protokoll einer Erinnerungsarbeit, für die das Erinnern und das Vergessen, das Auftauchen einzelner Erinnerungen sowie deren Abtauchen im Strom des Vergessens charakteristisch ist. In diesem Geschehen geraten auch Text und Paratext in Fluss.

Die folgenden Überlegungen betreffen vor allem den kunstwissenschaftlichen Umgang mit den Fragen der Medialität von Schrift und Bild bei Twombly. Am Œuvre Twomblys sind in den vergangenen 30

---

4 Vgl. auch Twomblys zeitgleich entstandene Arbeit *Vale of the Muses*, 1960 (HB I 175).

5 Stemmrich 2009, 73. Stemmrich verweist auf Gottfried Boehm: Mythos als bildnerischer Prozeß. In: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): Mythos und Moderne. Frankfurt a.M. 1983, 528–544 sowie auf Karl Kerényi: Mythos in verbaler Form. In: Helmut Höfling (Hrsg.): Beiträge zu Philosophie und Wissenschaft. Festschrift W. Szilasi. München 1960, 121–128.

6 Stemmrich 2009, 73.

7 Boehm 1987, 4.

Jahren unterschiedliche Verhältnisbestimmungen von Schrift und Bild interpretativ erprobt worden, Verhältnisbestimmungen insbesondere, die die Gemeinsamkeiten und Differenzen der Medien Schrift und Bild im Sinne der „Performanz einer Operation“<sup>8</sup> in der Malerei befragt haben. Dabei wurde in immer neuen Ansätzen nicht nur die Medialität von Schrift und Bild für das Werk von Twombly diskutiert. Vielmehr wurden zugleich auch exemplarisch am Werk von Twombly grundlegende bildtheoretische Thesen durchformuliert, ja Twomblys Œuvre darf als ein wiederkehrender Bezugspunkt bildtheoretischer Überlegungen im Kontext des *iconic turn* passieren. Ich will einige prominente Schnittstellen dieser Diskussionen um das Werk von Twombly wie um die Fragen der Bildtheorie nachfolgend rekapitulieren, um nachzuzeichnen, welche Impulse die Frage nach dem Bild von der paratextuellen Auseinandersetzung mit dem Werk Cy Twomblys gewinnt.

Das traditionell kunsthistorische, entwicklungsgeschichtliche Narrativ zur Auseinandersetzung mit dem Werk von Cy Twombly lautet – in unvermeidlicher Verkürzung wiedergegeben – in etwa so: Als Maler der sog. zweiten Generation des Abstrakten Expressionismus in Amerika steht Twombly, zusammen mit Robert Rauschenberg und Jasper Johns, am Beginn der bildnerischen Kritik des amerikanischen Modernismus. Twombly hat sein Malereikonzept in eben jener Zeit entwickelt, als der Abstrakte Expressionismus der ersten Generation (mit Pollock, Newman, de Kooning und Kline) den Gipfel der Anerkennung erreicht hatte. 1950, als Twombly 22-jährig nach seiner Ausbildung an der Boston Museum School of Fine Arts und der Washinton and Lee University in Lexington zum Studium an der Art Students League nach New York kam, hatte das *Life*-Magazine Jackson Pollock soeben mit der provokativen Frage „Is He the Greatest Living Painter in the United States?“<sup>9</sup> seinen Lesern vorgestellt. 1951 traf Twombly Robert Motherwell und Franz Kline am Black Mountain College in North Carolina. Eine Auseinandersetzung mit deren Positionen ist im Frühwerk deutlich erkennbar.

Vergleichbar erscheint hier, beispielsweise in der Gegenüberstellung von Twomblys *Didim* (Abb. 2) und Klines *Untitled* (Abb. 3), dass

---

<sup>8</sup> Christian Stetter: Medienphilosophie der Schrift. In: Mike Sandbothe (Hrsg.): Systematische Medienphilosophie. Berlin 2005, 130.

<sup>9</sup> Dorothy Seiberling: Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States? In: *Life*, Vol. 27, 8, August 1949.

Twombly, wie dies auch für Franz Klines Black-and-White-Paintings charakteristisch ist, nicht einfach ein schwarzes Bildzeichen auf einen hellen, weißen bzw. ockerfarbenen Grund gesetzt hat. Vielmehr sind die dunklen und hellen Partien ineinander gearbeitet, entwickelt sich erst aus dem Gegen- und Miteinander von Ocker und Schwarz das Bildzeichen in seiner Formstabilität. So ist in *Didim* der Bewegungsimpuls der hellen Farbflächen, die gerade hier deutlich sichtbare Expressivität der Faktur, für den Bildeindruck in gleicher Weise entscheidend wie die zur Festigkeit drängende dunkle Elementarstruktur. Während für Klines Arbeiten der 1950er Jahre dann aber vor allem das dynamische Gleichgewicht, die exzentrische Position eines im aggressiven Close-up<sup>10</sup> präsentierten Formzeichens charakteristisch ist, verlässt sich Twombly auf eine vergleichsweise ruhige, achsensymmetrische Komposition. Diese gibt *Didim* etwas absichtsvoll Unheroisches<sup>11</sup>, womit ein deutlicher Unterschied zu den Gesten des Abstrakten Expressionismus gesetzt ist.

Auch Twomblys darauffolgende Werkgruppe – gemeint sind die Arbeiten, die während bzw. im Anschluss an seine Europa-Nordafrika-Reise 1952/53 entstanden sind – folgt dieser ‚Strategie‘. Einerseits konzentriert sich ihr Interesse auf machtvolle, fetischartige Kultzeichen, andererseits nimmt Twomblys bildnerische Umsetzung deren Machtgeladenheit optisch zurück. Bezeichnend zunächst, wie Twomblys Skizzenbücher der Reise angelegt sind (Abb. 4). Seite für Seite ist hier mit Wachskreide- oder Bleistiftzeichnungen von Stammeskunst-Gegenständen, von zumeist totem- bzw. phallusartigen Fetischen gefüllt, von Objekten, die Twombly wohl vor allem in den Vitrinen des völkerkundlichen Museo Nazionale Pigorini in Rom studiert hat. Kirk Varnedoe schreibt dazu: „Wenngleich die Motive sich nicht präziser Identifikation erschließen, [...] (zeigen) die Zeichnungen [...] offenbar knollige Bündel, Rutenbüschel und dekorative Accessoires, die vielleicht aus perforierten, teils enthaarten Häuten und

---

**10** Die Rede vom Close-up bei Kline bezieht sich, neben dem anschaulichen Befund, auf Klines Praxis, die Formzeichen seiner Gemälde durch die Projektion kleinformatiger Zeichnungen mit einem Episkop zu gewinnen. Zu Beginn seiner gestischen Abstraktion ist Kline wohl tatsächlich von gegenständlichen Zeichnungen ausgegangen, um dann mittels der vergrößernden Projektion einen – ungegenständlichen – Ausschnitt als Formzeichen eines Gemäldes festzulegen.

**11** Smith 1987, 16: „Twomblys Annäherung an den Abstrakten Expressionismus war absichtsvoll unheroisch.“



2 Cy Twombly: *Didim*, 1951, Wandfarbe auf Holzfaserplatte, 46 × 61,5 cm, Collection Cy Twombly Foundation

ornamental bestickten Geweben mit grob geriffelter Textur bestehen. [...] Die Zeichnungen suggerieren auch Formen, die mit Nägeln oder anderen Verzierungen gespickt oder mit Quasten, Fransen, Bastwischen und Fortsätzen aus Federn und Haaren behängt sind.<sup>12</sup>

Diese Ritualgegenstände, die als Fetische einen eher singulären Zeichencharakter haben, werden durch die Art der Anordnung – die zeilenartige Auflistung wie in Registern oder Bestandskatalogen, teilweise mit Material- bzw. Farbangaben versehen – in ihrem Machtanspruch relativiert. Twombly scheint weniger von den Formen als von den Oberflächen und Texturen fasziniert gewesen zu sein – auf der Ebene des Informellen, könnte man sagen. Entsprechend zeigen die Gemälde, die nach seiner Rückkehr von der Europa-Nordafrika-Reise in New York entstanden sind, eine Konzentration auf die Oberfläche, ein nun erstmals deutliches Einarbeiten, ein Einritzen linearer Elemente in den Grund. *Quarzasat* (Abb. 5), im Titel auf ein nordafrikanisches Dorf verweisend, ist hierfür ein charakteristisches Beispiel. Was in den Skizzenbüchern

---

<sup>12</sup> Kirk Varnedoe in: Berlin 1994, 17.





3 Franz Kline: *Untitled*, 1957, Öl auf Leinwand, 200 × 158 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

noch als dekoratives Accessoire, eben als ‚primitives‘ Ornament nachgezeichnet war, wird jetzt in die Materialität der Farbe selbst eingetragen; die Farboberfläche wird, wie die Objektoberfläche durch Nägel oder Kerben, durch die zeichnerische Bearbeitung aufgeritzt, die ‚Haut‘ des Bildes zerkratzt und verletzt. Dabei wird die Formaflösung schließlich so weit getrieben, dass, vor allem in der linken Bildhälfte, Konturen und Kratzer, formbestimmende und bloß markierende Linien ununterscheidbar geworden sind.



4 Cy Twombly: *Untitled*, 1953, (Skizzenblatt), Bleistift auf Papier, 28 × 21,5 cm, Privatsammlung, New York

Die Arbeit an und mit der Oberfläche des Bildes erfährt mit den sog. *Augusta-Zeichnungen* (Abb. 6) eine deutliche Veränderung. Ab Ende 1953 während seiner Militärzeit in Augusta, Georgia, entstanden, nehmen diese Arbeiten grundlegende Motive der nordafrikanischen Zeichnungen wieder auf – Bündel, Schnüre, Büschel etc. –, doch mit einer „größeren Betonung des Flüssigen werden sie nun zu eindringlicher biomorph ausgeprägten Elementen, und die früheren Knoten, Fransen und Anhänger evozieren hier Körperöffnungen.“<sup>13</sup> Eines der wiederkehrenden Motive

---

13 Ebd., 19.



5 Cy Twombly: *Quarzazat*, 1953, Bleiweiß, Wandfarbe auf Ölbasis, Wachs-  
kreide auf Leinwand, 132 × 172,7 cm, Sammlung Alessandro Twombly

ist beispielsweise, wie Kirk Varnedoe beschrieben hat, eine Art „Polyp mit einem röhrenförmigen Fortsatz, der sich schleicht und windet wie die Zunge eines Ameisenbären und bei dem es sowohl aus dem Hinter-sack wie aus dem langgedehnten Rüssel erregt hervorspritzt.“<sup>14</sup> Diese biomorphen Motive tauchen kurze Zeit später auch in den Gemälden auf, so in *Untitled* (1954) (Abb. 7), wo insbesondere in der rechten Bildhälfte vergleichbare Formen zu erkennen sind. Materialiter korrespondiert dem ein erneut veränderter Farbauftrag. Statt des kompakten Bleiweiß, das in *Quarzazat* eine dichte, körperhafte Oberfläche bewirkt, in die hineingearbeitet werden konnte, herrschen jetzt flüssig-halbtransparente Farbbereiche vor. Über die Bleistift- und Wachs-kreidezeichnung legt Twombly stellenweise eine Art Wachs-firnis, so dass diese trübende, matte ‚Farbe‘ die darunterliegenden, linearen Partien unscharf werden lässt und verwischt. Oder er arbeitet mit cremigen, teilweise rosa wirkenden Weißtönen in fleckenartigem und spritzerartigem Farbauftrag, so dass „Konnotationen von Fleisch, Haut und Flüssigkeiten [...], von

---

14 Ebd.



6 Cy Twombly: *Untitled*, Augusta, Georgia, 1954, Bleistift auf Papier, 48,2 × 63,5 cm, Collection Cy Twombly Foundation



7 Cy Twombly: *Untitled*, 1954, Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 174,5 × 218,5 cm, Collection Cy Twombly Foundation

Vergossenem, Überschüssigem, Überfließendem“<sup>15</sup> entstehen. „Im Dialog mit der Bildsprache von Befreiung und Fließen spricht die rötliche, wiederholt übermalte Oberfläche von Befleckung und verschmierter Entstellung.“<sup>16</sup> Twombly arbeitet mit dem Blei- und dem Wachscreidestift weniger gestisch-expressiv als vielmehr kitzelnd-impulsiv. Festgefügte Formen und erratische Bildzeichen, wie sie in seinen frühen Arbeiten erkennbar waren, kommen kaum mehr vor; deren Stelle übernehmen je einzelne und vereinzelt Graphismen, ‚fahrig‘ Linienzüge, die ihre Energie ‚an Ort und Stelle‘ verbrauchen und schließlich im Bildgrund untergehen. Das Flüchtig- und Flüssigwerden der Graphismen beginnt. Die Tatsache, dass Twombly während seiner Militärzeit ‚blind‘ gezeichnet hat (wie die Surrealisten) oder doch zumindest im Dunkeln ohne Sichtkontrolle, könnte diese Verflüchtigung mit begründen.

Diese Tendenz wird schließlich von *Panorama* (Abb. 8) bestätigt, jener Arbeit, die als das „Meisterwerk der frühen Jahre“<sup>17</sup> gilt. Mit *Panorama* wird Twomblys Linie endgültig skriptural. Auf dem dunklen, mit dünner dispersierender Anstreicherfarbe vorbereiteten Grund setzt Twombly Kreidestriche, die wie auf einer Schultafel verschmiert, ausgewischt und verrieben sind; das Resultat eines „graphische[n] Jucken[s]“<sup>18</sup>, wie Roland Barthes sagt. Als Riesenformat angelegt, ist *Panorama* des Öfteren mit Pollocks Drippings (Abb. 9) verglichen worden.<sup>19</sup> Zu recht, wenn man die Dichte, das „Maschengeflecht übereinandergelegter Linien“<sup>20</sup> bedenkt. Freilich macht der Vergleich mit Pollock auf Twomblys grundsätzliche Differenz zum Abstrakten Expressionismus aufmerksam, zeigt sich gerade im direkten Vergleich, dass die Verflüssigung der Linie bei Twombly nicht, wie bei Pollock, die Konsequenz einer zunehmenden Lösung der Linie vom Grund, d. h. einer Absolutsetzung der Linie ist, sondern eher umgekehrt das Resultat einer Auflösung der Linie im Grund.

„1957, das Jahr der Übersiedlung nach Rom, kann als einschneidend betrachtet werden. Seitdem verschriftet Twombly die Linie“<sup>21</sup>, tauchen neben Gekritzeln und Gekrakeln, neben Gesten und Graphemen immer

---

15 Ebd., 20.

16 Ebd.

17 Smith 1987, 17.

18 Barthes 1983, 14.

19 Berlin 1994, 22. Vgl. dazu ausführlicher Dobbe 1999, 209 ff. sowie die Überlegungen weiter hinten im vorliegenden Text.

20 Berlin 1994, 22.

21 Göricke 1995, 22.



**8** Cy Twombly: *Panorama*, 1955, Wandfarbe, Wachskreide und Kreide auf Leinwand, 254 × 340,4 cm, Daros Collection, Schweiz



**9** Jackson Pollock: *Number 32*, 1950, Duco (Lackfarbe) auf Leinwand, 269 × 477,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

wieder auch Buchstaben, Buchstabenfolgen und Wörter in Twomblys Bildern auf. Bereits in *Olympia* (Abb. 10), der ersten römischen Arbeit, sind einzelne Graphismen als Buchstaben zu sehen, einige, die keinem Wortzusammenhang zuzuordnen sind, andere – am rechten Bildrand „OLYMPIA“, am unteren Bildrand zweimal „ROMA“, rechts oberhalb der Mitte „MORTE“ –, die ‚wörtlich‘ zu erkennen sind. Freilich konkurriert die Wörtlichkeit der Schrift mit der Anschaulichkeit der Linien, ist die Schrift immer „unter Bildbedingungen versetzt und damit zu *sehen*“<sup>22</sup>. Nirgends geht die Schrift in ihrer – abstrakten – Bedeutung auf. Vielmehr gilt, dass „alle Zeichen latent bleiben, Ergebnisse von Löschungen, Überdeckungen, Tilgungen sind“<sup>23</sup>, eben allein als Spuren in der Materialität des Grundes sichtbar sind. Twomblys „linkische“<sup>24</sup> Linie (die emblematische Charakterisierung von Roland Barthes für Twomblys Strich) öffnet sich also der Schrift, freilich nur, um dieser sogleich jede bezeichnende, jede definierende bzw. festschreibende Kraft zu entziehen. Unbestimmt



10 Cy Twombly: *Olympia*, 1957, Wandfarbe, Wachscreide, Farbstift und Bleistift auf Leinwand, 200 × 264,5 cm, Privatbesitz

22 Boehm 1985, 54.

23 Ebd.

24 Vgl. Barthes 1983, 15.

bleibt, was „*OLYMPIA*“, „*ROMA*“ und „*MORTE*“ tatsächlich bezeichnen; denn „*OLYMPIA*“, „*ROMA*“ und „*MORTE*“ sind einzig anschaulich – als Zeichnung – bestimmt. Wiewohl gerade diese Unbestimmtheit die Interpretieren immer wieder zu neuen Deutungsversuchen angeregt und auch zu der problematischen, die Twombly-Literatur prägenden, Polarität einer skatologischen (amerikanischen) und einer mythologischen (europäischen) Deutung beigetragen hat. So wurden „*OLYMPIA*“, „*ROMA*“ und „*MORTE*“ von der einen (vorwiegend europäischen) Kritik als Allusion der antiken Welt aufgefasst, inklusive eines Kommentars auf den Vergangenheitscharakter dieser Welt („*MORTE*“), während von der anderen (vorwiegend amerikanischen) Kritik konstatiert wurde, dass Twombly nicht nur, „*OLYMPIA*“, sondern tatsächlich „*FUCK OLYMPIA*“ notiert habe<sup>25</sup>; ein Indiz dafür, dass man, so Spies im Rückgriff auf Krauss, jenseits der „Entrücktheit“ und der „eleganten Beschwörung“ der abendländischen Kultur den „kritisch-aggressiven Unterton [...] zum Maßstab der Lektüre dieser Bilder nehmen“<sup>26</sup> müsse. Und dieser richte sich gegen die Verklärung der antiken Tradition genauso wie gegen die Stilisierung der ‚Hure‘ Manets, sprich: gegen die Stilisierung von Manets skandalumwittertem Bild *Olympia* zur Ikone der Moderne. Rosalind Krauss hat in diesem Sinne gegen die vorwiegend europäische, ‚humanistische‘ (Fehl-)Interpretation betont, „that what takes place in each of Twombly’s works is an attack on seriousness, on decorum, one that takes on the appearance of an incongruity, a mockery, a deflation [...]“<sup>27</sup>

Es dürfte kein Zufall sein, dass gerade *Olympia* als eine der ersten römischen Arbeiten die Diskussion um Twomblys Malerei wesentlich entzündet hat. Zu vieles kam zusammen, als dass man sich der Suggestion des entwicklungsgeschichtlichen Narrativs hätte verweigern wollen, welches mit Twomblys Übersiedlung von New York nach Rom grundsätzlich neue – und für die folgenden Jahrzehnte prägende – Charakteristika auftauchen sah: Twomblys *Olympia* entzog sich, mehr noch als alle zuvor realisierten

---

**25** Vgl. Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*. Cambridge/Mass. 1993; dies.: *Cy’s up*. In: *Artforum International*. September 1994, 72–74 und 118; dies.: *Le Cours latin*. In: *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne* 53, Herbst 1995, 4–23; dies.: *Olympia*. In: Yve-Alain Bois / Rosalind Krauss: *Formless. A User’s Guide*. New York 1997, 147–151.

**26** Werner Spies: *Das Geschlecht der Engel. Heimkehr eines verlorenen Sohnes – Cy Twombly in New York*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. November 1994, passim.

**27** Krauss 1994, op. cit., 118.



Arbeiten, den expressionistischen und subjektivistischen Gesten der Malerei des Abstrakten Expressionismus der ersten Generation. An die Stelle des Triumphs des Expressionismus und der Abstraktion trat eine Malerei der Konkrektion: mit der Integration von lesbarer Schrift schien zugleich eine neue Art der (gegenständlichen) Repräsentation inauguriert. Während seine Altersgenossen Rauschenberg und Johns die Überwindung der Abstraktion durch die Integration von Alltagsgegenständlichkeit im Sinne der Proto-Pop-Art praktizierten (und dabei ihrerseits Schrift wie etwa Zeitungsausschnitte und Werbebotschaften im Sinne der Zitation integrierten), vertraute Twombly der Schrift-Allusion. Diese wiederum erschien konkretisiert oder konkretisierbar im Sinne des Graffitos / der Graffiti, so dass Vergleiche von Twomblys Zeichenrepertoire (welches die Schrift genauso umfasste wie die Sexualismen von „telephone booth or toilet scrawls“<sup>28</sup>) mit antiken Graffitos, aber auch mit den Graffiti im öffentlichen und halböffentlichen Raum neuerer Zeit gezogen wurden. Anfangs als negative Kritik formuliert – von „emphatic latrinograms“ und der „Neo-Klassik der Herrentoilette“ war die Rede<sup>29</sup> –, hat sich dieses Verständnis bald unter positiven Vorzeichen etabliert, dergestalt dass die „sinnliche Vitalität vor-sprachlicher und vor-rationaler Ausdrucksformen“<sup>30</sup> betont, ja das „Gossenkind“<sup>31</sup> in Twombly affirmiert wurden. Konkret erschien die Malerei Twomblys als ‚antikes‘ Graffito bzw. zeitgenössisches Graffiti aber auch, weil seine Gemälde seit der Übersiedlung nach Rom materialiter differieren, insofern der Amerikaner neben Öl- und Dispersionsfarbe nun *Cementito* einsetzte, eine handelsübliche italienischen Wandfarbe, deren

---

**28** Robert Pincus-Witten: Learning to Write. In: ders.: Eye to Eye. Twenty Years of Art Criticism. Ann Arbor / Michigan 1984, 87.

**29** Repräsentatives Beispiel dieser Negativ-Kritik ist etwa der Artikel von Edouard Roditi, „The Widening Gap“, in dem es u. a. heißt: „Cy Twombly’s hesitant but emphatic latrinograms are as nerve-rackingly eloquent as an inveterate stammerer’s request to be shown his way to the toilet.“ (Edouard Roditi: The Widening Gap. In: Arts Magazine, Januar 1962, 55). In dieselbe Richtung zielt eine frühe deutsche Rezension, die von der „Neo-Klassik der Herrentoilette“ spricht (zit. n. Manfred de la Motte: Cy Twombly. In: blätter und bilder. Nr. 12, Januar/Februar 1961, 64). Vgl. zur frühen amerikanischen Twombly-Kritik den Überblick von Kirk Varnedoe in: Berlin 1994, 18 ff.

**30** Martin Heller: Cy Twombly: Imitation als Methode. In: Jörg Huber u. a. (Hrsg.): Imitation. Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen. Basel / Frankfurt a.M. 1989, 163 (Heller referiert seinerseits diese Topoi, um sich von ihnen abzusetzen).

**31** Ebd., 162.

Beimischungen (von Gips bzw. Kaolin)<sup>32</sup> eine sozusagen körperhafte Exemplifikation von Realität (im Sinne von Wand, Schmutz etc.) garantieren.

Ich will den widerstreitenden Argumenten des entwicklungsgeschichtlichen Narrativs anlässlich von *Olympia* hier nicht weiter folgen, die Arbeit vielmehr als Sprungbrett verstehen für eine genauere Befragung der – impliziten – medienästhetischen Argumentationen. Jedenfalls scheint mir die Inanspruchnahme der topologisch verfestigten Opposition zwischen einer skatologischen (amerikanischen) und einer mythologischen (europäischen) Lesart des Skripturalen bei Twombly weniger produktiv zu sein, als die Rekonstruktion der in diesen Lesarten jeweils in Anspruch genommenen Verhältnisbestimmung von Medialität, Schrift und Bild, da erst in dieser systematischen Perspektive deutlich wird, dass und in welcher Weise am Werk von Twombly grundlegende Fragestellungen einer bildtheoretisch reflektierenden Kunstgeschichte zu erörtern sind.

So lässt sich die Vehemenz der Stellungnahme von Rosalind Krauss zu den skatologischen Aspekten bei Twombly wohl erst vor dem Hintergrund ihrer Auseinandersetzung mit dem Medienpurismus von Clement Greenberg, der mit seinen Thesen zum Sprachrohr des Abstrakten Expressionismus der ersten Generation geworden war, verstehen. Krauss' Votum für das Schmutzige, die Beschmutzung und Schmierereien Twomblys kontrastiert nicht nur mit der europäischen ‚Mythologisierung‘ der Malerei Twomblys, sondern gleichermaßen und vielleicht sogar stärker noch mit dem Medienpurismus Clement Greenbergs, den dieser in der ‚reinen‘ Abstraktion z. B. eines Pollock verwirklicht sah. Mit der These – „The history of avant-garde painting is that of a progressive surrender to the resistance of its medium“<sup>33</sup> – eine Art Meistererzählung der Moderne

---

**32** „Es ist anzunehmen, dass die italienischen Künstler Twombly auf seinen ersten Italienreisen zu diesem speziellen Umgang mit der Farbe Weiß verholfen haben, die sich weniger durch ihre Reinheit als durch eine gewisse Verschmutzung auszeichnet. Das Weiß der Italiener ist nicht einfach weiße Farbe, sondern eine Cementito genannte Wandfarbe, die aus Farbe mit beigemischtem Gips oder Kaolin besteht.“ (Sherin Najjar: „The Line is the Feeling“. Dimensionen des Performativen in Cy Twomblys Arbeiten auf Papier von 1955–1979. Diss. FU Berlin 2009, 39 f.); Leeman 2005, 39 f., erwägt auch marokkanische Erfahrungen („die Mauern des ‚weißen‘ Tétouan“) als Anregung.

**33** Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*. Hrsg. von John O'Brian. Bd. 1–2. Chicago/London 1986, Bd. 1, 34.

– hatte Greenberg die medienästhetische Diskussion um die Kunst der (europäischen) Moderne und des (amerikanischen) Modernismus eröffnet – und ihr die historisch und systematisch prägende Denkfigur eines Telos von Reinheit vorgegeben. Von Hause aus Literaturkritiker und in den 1930er Jahren erstmals mit einer Rezension von Brechts *Dreigroschenroman* aufgetreten, hat Greenbergs formalistische Perspektive auf das Medium und die Medienspezifik den amerikanischen Kunstdiskurs bis in die frühen 1960er Jahre hinein geprägt. In seinen Texten – insbesondere in *Towards a Newer Laocoon* (1940), *American Type Painting* (1955) und *Modernist Painting* (1960) – verfolgte er sowohl eine systematische als auch eine historische Argumentation. Systematisch wollte Greenberg die verschiedenen Künste auf ihre Medienspezifik hin befragen und mediale Charakteristika benennen, die weder mit den Gattungsunterscheidungen der Bildenden Kunst, noch mit bloß materialen Bestimmungen der verschiedenen Künste konvergieren. „It is by virtue of its medium that each art is unique and strictly itself“<sup>34</sup>, heißt es bereits 1940 in *Towards a Newer Laocoon*. Der Titel dieser Veröffentlichung verweist auf die Herkunft seines Ansatzes. Greenberg knüpft bei Lessings Überlegungen zu *Laokoon oder über die Grenzen von Malerei und Poesie* (1766) an. Deutlicher noch als Lessing, dessen Unterscheidung von Raum- und Zeitkünsten, Malerei und Poesie, letztlich noch auf dem „Vergleich der Darstellungsträger und nicht der Medien“<sup>35</sup> beruht, fragt Greenberg tatsächlich nach den medialen Bedingungen der Möglichkeit von Kunst, insbesondere für die Malerei, insofern ihn die Darstellungsträger – bei der Malerei etwa die Leinwand qua Fläche bzw. Flächigkeit („flatness“) – nicht primär in materieller Hinsicht interessieren, sondern in ihrer bildgenerierenden Funktion. Greenberg formulierte gewissermaßen eine bildtheoretisch zugespitzte Medientheorie *avant la lettre*. Dabei verstand er Lessings Schrift nicht nur als eine frühe zeichentheoretische Thematisierung von Malerei und Dichtung im Vergleich, sondern, wie Karlheinz Stierle dies später aus der Perspektive einer semiotischen Ästhetik heraus formuliert hat, als den „Gipfelpunkt der in das Verhältnis von Medium, Werk und ästhetischer Erfahrung eindringenden Reflexion des 18. Jahrhunderts“<sup>36</sup>. Für die

---

34 Ebd., 32.

35 Gottfried Boehm: Bild und Zeit. In: Hannelore Paflik (Hrsg.): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Weinheim 1987, 6.

36 Karlheinz Stierle: Das bequeme Verhältnis. Lessings *Laokoon* und die Entdeckung des ästhetischen Mediums. In: Gunter Gebauer (Hrsg.): Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik. Stuttgart 1984, 37.

Moderne des späten 19. Jahrhunderts und vor allem für die abstrakten Avantgarden des 20. Jahrhunderts spitzt sich in Greenbergs Augen diese Reflexion als mediale Selbst-Reflexion der Künste dann aber noch einmal entschieden zu. „Realistic, naturalistic art had dissembled the medium, using art to conceal art; Modernism used art to call attention to art. The limitations that constitute the medium of painting – the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment – [...] came to be regarded as positive factors, and were acknowledged openly“<sup>37</sup>. – Diese Forderungen sah Greenberg in den Drippings von Pollock mit ihrem ‚absoluten‘ Liniengeflecht und einer Trägerfläche, die sich einer illusionistischen Umdeutung weitestgehend entzieht, exemplarisch gegeben. Die Umdeutung der Leinwand zur – konkreten – Wand, wie Twombly sie vollzog, musste von daher irritieren. Twomblys Malerei passte nicht in Greenbergs Narrativ.

In den späten 1950er und frühen 1960er Jahre erhob sich gegen dieses Modell einer Medienästhetik des Modernismus entschiedene Kritik. In dem Maß, in dem in der zeitgenössischen amerikanischen Kunst die Paradigmen des Abstrakten Expressionismus – mit dem Aufkommen der Proto-Pop-Art von Twombly, Rauschenberg und Johns, mit der Pop Art Andy Warhols und der Minimal Art Frank Stellas oder Robert Rymans – in Frage gestellt wurden, geriet auch Greenbergs Plädoyer für die Malerei der New York School unter Druck. Sein Modernismus-Verständnis wurde nun immer öfter unter deutlich negativ akzentuierten Stichworten (‚formalism‘, ‚purism‘ und ‚dogmatism‘) diskutiert. Dabei richtete sich die Kritik zum einen gegen das geschichtsteleologische Denken, gegen die lineare Lesart einer Kunstgeschichte, die – im Zuge der (Post-)Strukturalismusrezeption der amerikanischen Kunstkritik – als Metaerzählung charakterisiert und dekonstruiert werden sollte.<sup>38</sup> Greenberg mußte sich immer öfter die Frage gefallen lassen, was nach der vermeintlich letzten Reduktion, der Reduktion auf die leere Leinwand, im Modus der medialen Selbstreflexion noch zu erreichen sei.<sup>39</sup> Zum anderen

---

**37** Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*. Hrsg. von John O’Brian. Bd. 3–4. Chicago/London 1993, Bd. 4, 86.

**38** Arthur C. Danto: *Reiz und Reflexion*. Kunst in der historischen Gegenwart. München 1993, 19 ff.

**39** Thierry de Duve: *The Monochrome and the Blank Canvas*. In: Serge Guilbaut (Hrsg.): *Reconstructing Modernism*. Art in New York, Paris and Montreal 1945–1964. Cambridge/Mass. 1990, 244–310.

wurde aber auch die systematische Perspektive Greenbergs, die Fokussierung auf die reine, mediale Selbstbestimmung, kritisiert. Fraglich sei, ob das Medium, ob mediale Transparenz und Selbstkritik als Imperativ der Kunst – bzw. ‚guter‘ Kunst – tatsächlich haltbar seien. Greenbergs Votum für die Medienspezifik des Modernismus zeuge vielmehr von einem durchaus problematischen Purismus, wie sich, so Rosalind Krauss in einer Volte gegen ihren früheren Mentor, an dessen sublimatorischer Lesart der Malerei Pollocks zeigen lasse, welche die indexikalischen und materiellen Aspekte der Drippings (die Krauss bei Pollock in nuce gegeben und von Twombly aufgegriffen und skatologisch gesteigert sah) zugunsten des rein Optischen („opticality“) ausgeblendet habe.<sup>40</sup> Hal Foster resumierte dementsprechend die Auseinandersetzungen um den Modernismus folgendermaßen: „The deconstructive impulse [...] must be distinguished from the self-critical tendency of modernism. This is crucial to the postmodernist break, and no doubt the two operations are different: self-criticism, centered on a medium, does tend (at least under the aegis of formalism) to the essential or ‚pure‘, whereas deconstruction, on the contrary, decenters, and exposes the ‚impurity‘ of meaning“<sup>41</sup>. ‚Impurity‘ – oder eben das Skatologische – war dann das Stichwort, unter dem – insbesondere von Rosalind Krauss – das Œuvre Twomblys als Gegenentwurf verhandelt werden konnte.

An der Diskussion um *Olympia* lässt sich von daher nicht nur die amerikanisch-europäische Polarität der Deutung von Twomblys Malerei ablesen, sondern auch die Auseinandersetzung um eine Bildreflexion, die – ob als essentialistisch oder puristisch deklariert – die Medienspezifik, im Besonderen die Medienspezifik der Malerei, zum Maßstab der Beurteilung erklärt hatte. Folgt man der hier zugespitzten Gegenüberstellung von Greenberg und Krauss, so wäre Twomblys *Olympia* als Belegstück einer Diskussion um die bildtheoretischen Konsequenzen dieser Medienspezifik zu verstehen. Greenbergs Medienpurismus – als Bildtheorie *avant la lettre* verstanden – plädiert dafür, Bildlichkeit als Ergebnis eines Purifikationsprozesses zu begreifen, der auf die Selbstaussprache des Mediums

---

<sup>40</sup> Vgl. Krauss' Auseinandersetzung mit Greenbergs Pollock-Verständnis in Krauss 1993, op. cit., Kap. VI. Eine instruktive Zusammenfassung gibt Abigail Susik: Cy Twombly. Writing after Writing. In: re.bus, Herbst/Winter 2009, 1–23, hier 14 ff.; online: <http://www.essex.ac.uk/arthistory/rebus/issue4.htm> (zuletzt besucht am 27.12.2012).

<sup>41</sup> Hal Foster: Re.Post. In: Brian Wallis (Hrsg.): Art after Modernism. Rethinking Representation. Boston / New York 1984, 199 f.

abzielt, vor dessen Hintergrund Twomblys Malerei die Errungenschaften des Abstrakten Expressionismus bereits wieder preisgibt. Krauss hingegen plädiert dafür, Bildlichkeit als Ergebnis einer Konkretisierung medialer Charakteristika zu verstehen – so dass die Bildlichkeit von Twomblys *Olympia* in Krauss' Augen allererst mit der Konkretisierung der indexikalischen Graphismen als Schrift/Graffiti und der Fläche als Wand entsteht. Die „Performanz einer Operation“<sup>42</sup>, d. h. Twomblys Umgang mit Schrift und Bild als Medium, ist für Krauss von der Konkretion eines „base materialism“<sup>43</sup> bestimmt. Dieser widersetze sich einer Ontologisierung des Materials genauso wie dessen Sublimierung qua Abstraktion und fordere statt einer essentialistischen Lesart der Medienspezifik eine operationale Lesart der Medien Schrift und Bild heraus.

Ein zweiter, für die Twombly-Diskussion prägender bildtheoretischer Deutungsansatz geht auf die genauere Auseinandersetzung mit den Graphismen, mit dem Charakter der graphischen Spuren sowie den Übergängigkeiten zwischen Zeichnen und Zeichen zurück. Wieder kann *Olympia* am Anfang der Diskussion stehen, weil, wie bereits zitiert, in *Olympia* die Linie Twomblys erstmals ‚verschriftet‘ ist. In der Konzentration auf die Frage nach dem Verhältnis von Spur und Schrift griff die Twombly-Literatur dabei zunächst auf Roland Barthes' Rede von der ‚linkischen Linie‘, sodann auf Derridas Denkfigur der ‚Spur als Schrift‘ (bzw. der ‚Schrift als Spur‘) zurück.

Vom Phänomenologischen ausgehend erschließt sich dieser Ansatz insbesondere, wenn man noch einmal über die Differenz zwischen den Pollock'schen Drippings und den Spuren Cy Twomblys spricht. Spuren im Sinne des indexikalischen Verweises auf den (körperlich/gestisch/aktional) bestimmten Prozess ihrer Entstehung weisen beide Bilder auf.

---

<sup>42</sup> Vgl. Stetter 2005, op. cit., 130.

<sup>43</sup> Vgl. Bois/Krauss 1997, op. cit., passim. Bekanntlich ist „base materialism“ eines von vier Charakteristika, mit denen Bois und Krauss das Konzept des „informe“ (bzw. von „formless(ness)“) im Unterschied zum (Greenberg'schen) Modernism kennzeichnen. Lauren Sedofsky konstatiert im Interview mit Bois und Krauss: „As your program, you set up four principles of High Modernism – the vertical, the visual, the instantaneous and the sublimated – and counter them with four operations of the informe – horizontality, base materialism, the pulse, and entropy.“ (Lauren Sedofsky: Down and Dirty. In: Artforum International, Vol. 34, No. 10, Summer 1996, 90–95, 126, 131, 136, hier 91).

Aber Twomblys Graphismen sind, anders als Pollocks ‚absolute‘ Linien, optisch weniger präsent, weniger ‚da‘, verabsolutieren sich nicht im Hinweis auf sich selbst. Eher handelt es sich bei Twombly um das Paradox einer „anschaulichen Präsenz, deren Heraufkunft sich erst ankündigt und deren Verschwinden gleichzeitig schon vonstatten geht“<sup>44</sup>. Twomblys Linie eignet von daher der Charakter einer Spur, insofern ‚Spur‘ das stets gleichzeitige Ziehen und Sich-Entziehen einer anschaulichen Präsenz impliziert. Die Spur hält in ihrer Gegenwärtigkeit ein Vergangenes fest; dabei besteht ihre Eigentümlichkeit jedoch in dem „paradoxe[n] Erscheinen dessen, was eigentlich niemals da war, dessen, was immer vergangen ist“<sup>45</sup>. Spur wird genannt, „was sich nicht in der Einfältigkeit einer Gegenwart fassen läßt“<sup>46</sup>. Denn was die Spur sichtbar macht, ist nicht eine Vergangenheit als „vollendete Gegenwart“<sup>47</sup> oder eine Vergangenheit „in der Form einer modifizierten Präsenz“<sup>48</sup>, sondern das in der Spur zurückbehaltene, nie gegenwärtig Gewesene. Die Gegenwärtigkeit einer Spur ist das Vergangensein, ist ihre Nachträglichkeit, ihre „ursprüngliche Verspätung“<sup>49</sup>. Und es ist diese ‚Verspätung‘, die Twombly – indem er seine Linien erscheinen *und* verschwinden lässt, setzt *und* verwischt – anschaulich macht. Zweifellos sind auch Pollocks Linien Spuren seiner Aktionen, Spuren als sichtbare Hinweise auf etwas, „das selbst nicht mehr gegenwärtig da ist“<sup>50</sup> – die Aktion bzw. den Maler in der Aktion. Aber indem Pollock die Linie optisch vor die Leinwand treten lässt, optisch verabsolutiert, präsentiert sich die absolute Linie als eine

---

44 Engelbert 1985, 117.

45 Levinas, zit. n. Hans-Jürgen Gawoll: Spur. Gedächtnis und Andersheit. Teil II: Das Sein und die Differenzen. Heidegger, Levinas und Derrida. In: Archiv für Begriffsgeschichte 32 (1989), 281.

46 Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt a. M. 1974, 116. Die Explikation des Begriffs der ‚Spur‘ verdankt sich vor allem den Überlegungen Derridas.

47 Ebd., 116.

48 Ebd.

49 „Der paradoxe Begriff einer ursprünglichen Verspätung meint daher nicht, eine mögliche Präsenz aufzuhalten oder eine jetzt schon mögliche Wahrnehmung aufzuschieben; er macht die Erfahrung eines Gegenwärtigen zunichte, dem eine vorgängige Vergangenheit hinzugefügt wird“ (Gawoll 1989, op. cit., 288).

50 Hans-Jürgen Gawoll: Spur. Gedächtnis und Andersheit. Teil I: Geschichte des Aufbewahrens. In: Archiv für Begriffsgeschichte 30 (1986/87), 45.

Linie ‚ohne Geschichte‘<sup>51</sup>, als Präsenz bzw. im Präsens, ohne dass sie sich – materialiter – in ihrer Gegenwärtigkeit bricht. Bei Twombly ist die Linie als Spur hingegen eine Art ‚Selbstausschöpfung, die Ausschöpfung ihrer eigenen Präsenz‘<sup>52</sup> – Spur mithin im Sinne eben jener ‚Differenz‘<sup>53</sup>, die Derrida als Kennzeichen der Schrift-als-Spur beschrieben hat: ‚différent la présence‘. Auch und gerade an der Schrift erweist sich die Unhintergebarkeit der ‚Aufschiebung und Zurück(be)haltung dessen, was nicht in Erscheinung tritt.‘<sup>54</sup> Diese Differenz nennt Derrida ‚Schrift‘<sup>55</sup>: ‚Ohne in der minimalen Einheit der zeitlichen Erfahrung [der Schrift, M. D.] festgehalten zu werden, ohne eine Spur, die das Andere als Anderes im Gleichen festhält, könnte keine Differenz ihre Arbeit verrichten und kein Sinn in Erscheinung treten.‘<sup>56</sup> Als eine solche Spur aber ist Twomblys linkische Linie schließlich selbst offen für die Schrift.

Die Konsequenzen des Schriftverständnisses von Derrida für die Diskussion der Malerei von Twombly und von hier aus für die Diskussion bildtheoretischer Fragen zur Medialität von Schrift und Bild können vielleicht auf den Topos der Metapikturalität zugespitzt werden. Im Blick auf die Schrift als Spur bei Twombly geht es ja nicht primär

---

**51** Eben im Gegensatz zur linkischen Linie Twomblys, die sich, wie Twombly selbst festgestellt hat, als eine Linie ‚mit Geschichte‘ darstellt. 1957 konstatiert Twombly in einem Kommentar zu seinen eigenen Arbeiten: „Heute ist jede Linie die gegenwärtige Erfahrung ihrer eigenen, ihr innewohnenden Geschichte“ (Twombly 1961, 63).

**52** Jacques Derrida: Freud und der Schauplatz der Schrift. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. M. 1976, 349.

**53** Bekanntlich hat Derrida als „Differenz“ („*différance*“; in den deutschen Übersetzungen als „Differenz“ oder als „Differänz“ aufgeführt) gefasst, was im Unterschied zum „Unterschied“ („*différence*“) als „Unterscheidung“ bestimmt werden muss: „Es geht hier nicht um eine bereits konstituierte Differenz, sondern, vor aller inhaltlichen Bestimmung, um eine reine Bewegung, welche Differenz hervorbringt. *Die (reine) Spur ist \*Differenz.*“ (Derrida 1974, 109).

**54** Derrida 1974, op. cit., 121.

**55** „Wenn wir also darauf beharren, diese Differenz Schrift zu nennen, so deshalb, weil die Schrift durch die fortwährende historische Unterdrückung von ihrer Stellung her dazu bestimmt war, die verwerfliche Seite der Differenz darzustellen. Sie war das, was sich dem Wunsch nach dem lebendigen gesprochenen Wort drohend näherte, es von innen her und von Anfang an aufbrach. Und die Differenz kann, wie sich immer stärker zeigen wird, nicht ohne die Spur (*trace*) gedacht werden“ (ebd., 99).

**56** Ebd., 109.



um die Auseinandersetzung mit Derridas Phonozentrismuskritik. Vielmehr wird Derridas Kritik an der (abendländischen) Sekundarität der Schrift (gegenüber der Lautsprache) als Modell verstanden, um die Prozessualität der Zeichenbildung bei Twombly und von hier aus sein Bildverständnis nachzuvollziehen. Die Phänomene der Nachträglichkeit, der Supplementarität und Nichtpräsenz der Graphismen bei Twombly sind Ausweis der Bildlichkeit dessen, was zu sehen ist – und was eben nicht in einer einfachen Referenz qua Schrift festzuhalten ist. Mit dem Modell der Spur gewinnt man also auf der einen Seite die Möglichkeit, die – unbestimmte – Schrift bei Twombly in ihrer Unbestimmtheit zu charakterisieren. Auf der anderen Seite ermöglicht die Präsenzkritik, die diesem Modell inhäriert, aber auch, die Besonderung dessen, was ein Bild ‚ist‘ oder leistet, zu verstehen. Denn im Auftauchen und Verschwinden der Graphismen ‚spricht‘ Twomblys Malerei immer zugleich über die medialen Bedingungen ihres Darstellens, macht sie sichtbar, was das Spezifikum bildlichen Darstellens bzw. Zeigens (Deixis) ist.

Für die Auseinandersetzung mit Twomblys Œuvre erweist es sich an dieser Stelle als fruchtbar, auch die jüngere, kulturtheoretische Reprise der Schriftdiskussion bei Derrida miteinzubeziehen. Sybille Krämer hat unter der Überschrift ‚Schriftbildlichkeit‘ angemerkt, dass Derridas Schriftverständnis im Rückbezug auf die von Derrida kritisierte, aber *ex negativo* gleichwohl präsent gehaltene, polare Gegenüberstellung von Lautsprache und Schriftsprache (*phoné* und *graphé*) wesentliche Aspekte von Schrift, insbesondere die der Schrift eigentümliche Bildlichkeit, unterschlagen habe. An die Stelle „phonographisch-sprachzentrierter“ Schriftkonzepte tritt deshalb bei Krämer die Konturierung eines „ikonographisch-lautsprachenneutralen Schriftkonzepts“<sup>57</sup>. Als zentral erweist sich darin die Aufmerksamkeit für die Schriftbildlichkeit bzw. „notationale Ikonizität“<sup>58</sup>. Gemeint ist damit die Tatsache, dass sich Schrift als

---

**57** Vgl. die Erläuterungen zum DFG-Graduiertenkolleg „Schriftbildlichkeit. Über Materialität, Wahrnehmbarkeit und Operativität von Notationen“: [www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/schriftbildlichkeit/kolleg/idee/index.html](http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/schriftbildlichkeit/kolleg/idee/index.html) (6. Juni 2012).

**58** Sybille Krämer: ‚Operationsraum Schrift‘. Über einen Perspektivwechsel in der Betrachtung der Schrift. In: Gernot Grube u. a. (Hrsg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München 2005, 29 und dies.: ‚Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: Dies. (Hrsg.): Bild – Schrift – Zahl. München 2009, 163.

Zeichen- bzw. Notationssystem grundsätzlich auf der Basis des Abstands bzw. der Räumlichkeit zwischen ihren Elementen generiert. Der Gewinn des Blicks auf diese „Zwischenräumlichkeit“<sup>59</sup> ist zum einen, dass auch Notationsformen jenseits der Alphabetschrift berücksichtigt werden können, zum anderen, dass das lineare Modell der Schriftsprache (welches die Sukzessivität des Sprechens abbildet) durch das flächig gedachte Modell des Abstands zwischen den Zeichen bzw. darüber hinaus durch das Modell eines „opaken Operationsraums“<sup>60</sup> der Schrift aufgebrochen wird. Krämers Erläuterung der „Materialität, Wahrnehmbarkeit und Operativität von Notationen“ als Schrift lässt sich deshalb unmittelbar auf Twomblys Anordnungsformen von Zeichen bzw. Graphismen beziehen: „Schriften sind Flächen eingeschrieben; sie ‚arbeiten‘ mit Raumkonstellationen. Obwohl es bei Schriften Schreib- und Leserichtungen gibt, ist die Ordnung der Schrift nicht auf ihre Linearität reduzierbar. Skripturale Anordnungen nutzen – in der einen oder anderen Weise – die Zweidimensionalität und Simultaneität inskribierter Flächen. Schriften bilden nicht einfach ‚Texte‘, sondern zuerst einmal eine ‚Textur‘: ein Gewebe von räumlichen Relationen.“<sup>61</sup>

Krämers Bemühungen, die notationale Ikonizität der Schrift zu charakterisieren, interessieren im vorliegenden Zusammenhang weniger in ihren symboltheoretischen Konsequenzen für das Denken der Schrift oder der Notation, denn vielmehr aufgrund der Vermutung, dass die Perspektive auf die Schriftbildlichkeit erneut eine bildliche Besonderheit der Malerei Twomblys und darüber hinaus eine Besonderheit von Bildlichkeit im bildtheoretischen Sinne erschließt. Das eingangs angesprochene Gemälde von Twombly, *Study for Presence of a Myth*, zeigt ja bezeichnenderweise neben den ‚abstrakten‘ Graphismen und der Schrift allerlei Notationsformen wie Zahlenreihen und auch Diagramme, die mit Krämer über ihre notationale Ikonizität zu bestimmen sind. Insbesondere aber macht *Study for Presence of a Myth* deutlich, wie entscheidend der Raum zwischen den Notationen für das Gemälde, ja für das Bildgeschehen – im anschaulichen Sinne, aber auch im Sinne der Vergegenwärtigung eines Mythos qua Erinnerung – ist. „Die unwillkürliche Frage des Betrachters nach der inneren Stimmigkeit dessen, was ihm als Bild dargeboten wird,

---

59 Krämer 2009, op. cit., 164.

60 Krämer 2005, op. cit., 31.

61 Ebd., 52.

lässt sich nicht im Sinne einer anschaulichen Synthese beantworten, die von Bildelement zu Bildelement eilt, um die diversen Erfahrungen in einer übergreifenden Vorstellung zusammenzufassen [die Notationen kommen nicht zusammen, M. D.], sondern sieht sich auf dasjenige verwiesen, wozu jede Markierung eine ebenso unmittelbare wie konstitutive Beziehung aufweist: auf die undifferenzierte Einheit des Bildgrundes.<sup>62</sup> Insofern führt der Weg von den Graphismen, der Schrift und der Notation zu der Frage nach dem Bild, genauer nach dem Bildgrund zurück, der bei Twombly als Grund eines medialen Geschehens, d. h. als Ermöglichungsbedingung von Bild und Schrift ausgewiesen wird. Twomblys Malerei legt die bildnerische Kraft des Grundes offen. „Nimmt man den Grund lediglich als den statischen Träger jeweiliger Zeichen, dann reduziert man ihn [...] auf eine bloße Oberfläche und übersieht sein fundierendes Potenzial.“<sup>63</sup> *Study for Presence of a Myth* thematisiert gerade das fundierende Potenzial des Grundes *in statu nascendi*, ebenso wie das mythische Potenzial im Sinne des „*EPIC MAKING*“ vorgeführt wird.

Auch über den Weg der Schriftdiskussion bei Cy Twombly zeigt sich also, wie affin die Explikation seiner Malerei zu bildtheoretischen Fragestellungen ist. Während die Diskussion um den skatologischen Charakter von Twomblys Bildern Konzept und Kritik der Medienspezifik Clement Greenbergs aufrief, führt die Frage nach dem Schriftverständnis Twomblys – über die kritische Diskussion der Derrida’schen Schrift-als-Spur – zu einer erneuten Fokussierung eines spezifisch bildlichen Paradigmas, dem Grund als „Feld des Sichtbaren“<sup>64</sup>, zurück. Auf beiden Wegen erweist sich Twomblys Malerei als die unabschließbare Auseinandersetzung mit der Frage „was ein Bild ist und was nicht“<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Stemmrich 2009, 64.

<sup>63</sup> Gottfried Boehm: Der Grund. Über das ikonische Kontinuum. In: Gottfried Boehm / Matteo Burioni (Hrsg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren. München 2012, 65. – Vergleiche den Beitrag von Gottfried Boehm in diesem Band.

<sup>64</sup> Vgl. die Titelformulierung ebd.: ‚Der Grund. Das Feld des Sichtbaren‘.

<sup>65</sup> Die Formulierung „was ein Bild ist und was nicht“, die Calvin Tomkins für die frühen Arbeiten von Robert Rauschenberg geprägt hat, entnehme ich dem Text von Carlo Huber: Cy Twombly. In: Cy Twombly. Bilder 1953–1972 (Aust.-Kat. Kunstmuseum Bern 1973). Bern 1973, o. A.

---

**ABBILDUNGSNACHWEISE**

Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom.

**1, 5, 7** HB I 130, 33, 48.

**2** © Archives Nicola Del Roscio.

**3** Franz Kline. Art and the Structure of Identity (Ausst.-Kat. Fundació Antoni Tàpies Barcelona u. a.). Barcelona 1994, S. 103.

**4, 6** NDR Z I 19 bzw. 34.

**8** Leeman 2005, S. 30.

**9** Werner Schmalenbach: Bilder des 20. Jahrhunderts. Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. München 1986, S. 253.

**10** Berlin 1994, S. 99.

---

MARTIN ROUSSEL

## „CE PASSÉ DU TRAIT“: ROLAND BARTHES’ SCHRIFTMALER TW

Über den Maler Cy Twombly zu schreiben, bedeutet für den Literaturwissenschaftler, über den „Schriftmaler“ zu sprechen, als den ihn Roland Barthes in seinem 1979 als Begleittext zum *Catalogue Raisonné des Œuvres sur Papier* erschienen Essay *Non multa sed multum* beschrieben hat.<sup>1</sup> Die folgenden Anmerkungen haben deshalb nur am Rande mit dem malerischen und zeichnerischen Werk Cy Twomblys zu tun – und sie verstehen sich auch nur am Rande als Beitrag zur Schrift im Werk des Malers Cy Twombly. Denn Twombly der Schriftmaler: das ist ein Maler, der Schrift gewissermaßen malt, *linkisch*, wird Barthes sagen, das heißt so, wie ein gewohnter Rechtshänder (und in unserer Schreibkultur ist der Rechtshänder das *per se* Gewohnte) schreiben würde, wenn er die Hand wechselt: Er muss das Schreiben neu lernen, so wie der Erstklässler zunächst Buchstaben malt (und sie, umgekehrt, entziffert), bevor er sie schreiben kann (und sie, umgekehrt, liest). Man wird darüber streiten können, ob die Schriftmalerei ein wesentliches Merkmal der Malerei Twomblys ist, und vielleicht wird man sogar darüber streiten können, ob unter dem Stichwort der Schriftmalerei alle Inschriften, Inskriptionen, alles Gekritzelt, alle Zitate und alle Pseudo-Zitate Twomblys – und auch die Schrift, die nur womöglich oder womöglich auch nicht (mehr) Schrift ist – gleichermaßen subsumiert werden können und welche Bedeutung dieses Linkische für die Texturen Twomblys und darüber hinaus seine Malerei (die diese Texturen einschließt oder/und hervorbringt) besitzt. Hierin unterscheide ich mich von Roland Barthes, der allem Bemühen

---

<sup>1</sup> In: YL VI, 7–13. Dt. in: Barthes 1983, hier 22. Die deutsche Übersetzung enthält neben „Non multa sed multum“ auch den früheren Text „Die Weisheit der Kunst“. Zitate aus diesen beiden Essays werden im Fließtext mit Seitenzahl nachgewiesen.

zum Trotz, Twomblys Werk von seiner Signatur, seiner letzthinnigen Unterzeichnung zu trennen, hierin doch eine wesentliche Spur des Malers bemerkt: „*man schreibe*‘ sagt das Werk von TW, wie anderswo gesagt wird: *man nehme*‘ oder *man esse*.“ (14)<sup>2</sup> Gleichwohl folge ich Barthes darin, die Bedeutung, Funktion und Funktionsweise der Schrift im Werk Cy Twomblys zu analysieren. Mehr als um eine Thesenbildung zum Werk geht es mir hierbei um eine Axiomatik, die dem Umgang des Kritikers (Barthes) mit dem Werk (Twombly) entstammt: Was bedeutet es, von einem Werk (dem Teil eines Werks) zu sprechen, dessen Affinität zur Schrift darin besteht, ein Propädeutikum des Schreibens zu sein: *man schreibe*, wie man sagt *man esse*, das heißt, das Bild als ein *Tableau vivant* zu erkennen, eine Tafel, die ‚gedeckt‘ ist? Ich spreche deshalb von einem Axiom, weil es mir nicht um die Korrespondenzen zwischen Barthes’ These und Twomblys Werk geht, also nicht um die Äquivokation, die gleichermaßen den Diskurs des Kritikers wie das Malen oder Zeichnen Twomblys herbeiruft, sondern um die Bedeutung dieses Axioms für ein Verständnis der Beziehungen zwischen Malerei und Schreiben. Mit anderen Worten: Barthes’ Essay berührt in seinem Kern, in seinen Aussagen über TWs linkisches Schreiben, über den Schriftmaler, den Kreuzungspunkt zweier Medien (Bild und Schrift), ihre gemeinsame Ursprünglichkeit: malend zu schreiben, Schreiben als Malen.

---

Eine solche Überkreuzung von Malerei und Schrift im Zeichen des Ursprungs erinnert an eine romantische Mythologie der Schrift, der zufolge Schrift, mithin Vernunft und Sprache überhaupt, aus der Rückbindung an sinnliche Formen kulturhistorisch bestimmt wird. Bereits Johann Georg Hamann ging in seiner *Metakritik über den Purismus der Vernunft* 1784, die sich gegen Kants *Kritik der reinen Vernunft* wendet, davon aus, dass die „älteste Schrift Malerey und Zeichnung“<sup>3</sup> sei. Interessanter für ein

---

**2** Einschränkung muss darauf hingewiesen werden, dass Barthes’ Text trotz seines Buchtitels, der den Namen Cy Twomblys nennt, darauf insistiert, den Maler TW zu nennen: „Cy Twombly (hier TW genannt)“ (7): TW: Das ist der Anfang, der Eingang, die Vorbereitung des Nachnamens, so als wolle Barthes im Kryptogramm des Namens nur vorbereiten, was alle Welt dann weiß: der Abstraktheit des Werks den Namen Twombly zu geben.

**3** Johann Georg Hamann: *Metakritik über den Purismus der Vernunft* [1784]. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 3. Hrsg. von Josef Nadler. Wien 1951,

Verständnis von Twombly und von Barthes dürfte jedoch das Spiel mit dieser romantischen Transformation von Kulturgeschichte in der Moderne sein. So taucht das Thema der Schwester- oder besser Brüderkünste besonders eindringlich bei Robert Walser auf, dessen Schreiben seit seinen Anfängen um die Jahrhundertwende von einem Bezug zu den Arbeiten seines Bruders Karl Walser verstehbar ist, der als Maler Erfolge in Berlin feierte, heute aber als vergessen gilt. „Schreiben scheint mir vom Zeichnen abzustammen“, schreibt Walser einmal,<sup>4</sup> und denkt also die Schrift, transponiert in die Vergangenheit, mit der Malerei zusammen: Aus zunächst mimetischen, dann abstrakteren visuellen Formen habe sich eine symbolischere Textur allmählich heraus entwickelt. Viele von Walsers Texten, etwa der frühe Aufsatz *Ein Maler*, evozieren die Malerei, die Zeichnung, die ausgemalte Landschaft oder auch direkte Gemälde als eigentliche Szene der Literatur. Allerdings handelt es sich hierbei lediglich um die Suggestion

---

281–289. Hamanns Schriftbegriff ist jedoch kein semiotischer, sondern folgt der Metapher vom ‚Buch der Natur‘: „In der *Metakritik* von 1784 werden deshalb auch Musik und der Rhythmus des eigenen Pulsschlages als älteste Sprachformen genannt, die die Kategorien der Zeit und Zahl wie Malerei und Zeichnung als älteste Schriftformen die Kategorien des Raums sinnlich konstituieren. Daß Rhythmus und Schrift unter diesem ästhetischen Aspekt koinzidieren und nicht etwa eine Bevorzugung des Phonematischen meinen, zeigt Hamanns bildungspragmatische Grundlegung der Vernunft vor ihren Geltungsansprüchen [...]. Denn ‚Natur‘ und ihre ‚Nachahmung‘ ist bereits schriftlich vermittelt und wird von Hamann wesentlich als ‚Text‘ verstanden“ (Christian Sinn: Schreiben – Reden – Denken. Hamanns transtextuelles Kulturmodell im Kontext der Kabbalarezeption des 18. Jahrhunderts. In: *Das achtzehnte Jahrhundert* 28 [2004], H. 1, 27–45, hier 36 f.).

<sup>4</sup> Robert Walser: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. Hrsg. von Jochen Greven. Frankfurt a. M. 1986, Bd. 19, 232 (im Folgenden: SW mit Bd.-Nummer); vgl. die Variation in Robert Walser: *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme 1924–1932*. Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung / Zürich neu entziffert und herausgegeben von Bernhard Echte und Werner Morlang. 6 Bände. Frankfurt a. M. 2003, Bd. 4, 410. Zur Bedeutung des Satzes vgl. Wolfram Groddeck: Robert Walsers „Schreibmaschinenbedenklichkeit“. In: Davide Giuriato / Martin Stingelin / Sandro Zanetti (Hrsg.): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München 2005, 169–182, hier 182. Vgl. mit einem Überblick über die Forschungspositionen vom Verf.: *Matrikel. Zur Haltung des Schreibens in Robert Walsers Mikrographie*. Basel / Frankfurt a. M. 2009, 76, Anm. 166.

eines Schriftmalens, das sich gänzlich an der Oberfläche des Schreibens abspielt, und so sind Walsers dichterische Bilder denn auch von stereotypen Figurationen durchzogen, von (weißen) Schneelandschaften und (schwarzen) Tannenwäldern beispielsweise, die unschwer als Bilder der Schrift lesbar bleiben. Wozu also dieser Umweg, mit dem das Schreiben sich im Bild selbst portraitiert? Weshalb provoziert Walsers Dichtung den Eindruck einer Vorherrschaft der Malerei in ihrem eigenen Metier?

Man kann hierbei an Traditionen kalligraphischen Schreibens denken, die der Philosoph Ryosuke Ohashi als einen Wettstreit der Künste beschreibt, in dem sich – als Ergebnis – eine gesteigert nuancierte ästhetische Szene des Schrift-Bildes unauflöslich verkompliziert.<sup>5</sup> Dieses Ringen um den Sieg, um die phänomenale Vorherrschaft, stellt freilich ein Gegenmodell zu Walser dar, wo sich die Schrift der Malerei bemächtigt, sie für ihre Zwecke in Anspruch nimmt, indem sie das Bild evoziert, das auf seine Weise die Schrift auslegt, sie anschaulich vor Augen stellt. Das heißt, dass die Schrift in der Suggestion des Bildes, mithin in der Enttäuschung über das Bild, das nichts zu sehen gibt, eines Bildes also, das Schrift, insofern sie geschrieben und nicht gemalt wurde, nicht ist, desto ‚reiner‘ hervortritt.<sup>6</sup> Dabei handelt es sich weder um das eine noch das andere, weder um reine Schrift noch um bloße ‚Malerei-als-Schrift‘, sondern lediglich darum, die Bezüge, die es uns erlauben, die räumlichen Erscheinungen des Bildes und der Schrift zu trennen, auszuhebeln. Michel Foucault hat solche perfiden ästhetischen Spiele der Künste in seiner Auslegung zweier Bildversionen René Magrittes angeführt. *Ceci n'est pas une pipe* heißt der Text in Anspielung auf die Inschrift auf Magrittes Bildern, auf denen eine Pfeife (unbestreitbar) abgebildet ist, die durch den Satz: „Dies ist keine Pfeife“, Teil einer emblematischen Verwirrung ist. Foucault erläutert diese Konfusion als eine Art ‚zerstörtes Kalligramm‘: „Indem es der Sache von der es spricht, zweifach nachsetzt, stellt ihr das Kalligramm eine unausweichliche Falle. Eines so sicheren Fanges sind weder der Diskurs allein noch das Bild allein fähig.“<sup>7</sup> Magritte

---

5 Vgl. Ohashis Einleitung in: Ryosuke Ohashi und Martin Roussel (Hrsg.): *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben (Morphomata, Bd. 12)*. München 2014.

6 Vgl. Dieter Roser: *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift: zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*. Würzburg 1994.

7 Michel Foucault: *Dies ist keine Pfeife* (1973). Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte, aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Walter Seitter. München 1997, 13 f.



inszeniert eine doppelte Optik, wie man es von Vexierbildern kennt, in denen man – wie zum Beispiel bei der Rubin'schen Vase – entweder zwei im Profil kenntliche und einander zugewandte Gesichter erkennen kann oder die Konturen einer Vase, deren Umriss durch eben diese Physiognomien geformt wird. Gemäß den kognitiven Wahrnehmungsschemata, die unser Sehen präfigurieren, sieht man jedoch stets nur das eine oder das andere, niemals beides in einem Bild, das es doch zweifelsohne ist. Sieht man im Kalligramm nun den Sieg der Malerei über die Schrift, die im Bild verzeichnet wird, oder den Sieg der Schrift über das Bild, indem das Bild doch die Zeichen der Schrift trägt? Das „Bild und der Text fallen je auf ihre Seite, gemäß der ihnen eigenen Schwerkraft.“<sup>8</sup> Man verfehlt wohl die Spezifik kalligraphischen ‚Ringens‘, wollte man diese Frage entscheiden. Bei Magrittes Bildern und Foucaults Diskurs über diese Bilder liegt der Fall jedoch anders: Die Frage, wer hier den Sieg davonträgt, ist unauflöslich mit der Frage verbunden, was man sieht; das heißt, dass Magrittes bzw. Foucaults *Ceci n'est pas une pipe* genau zwischen Kalligramm und Vexierbild steht. Jemand, der erläutern müsste, was auf dem Bild dargestellt ist, müsste seinen Diskurs *ad absurdum* führen, mit einer Stimme, die, als sie

gerade sagen [wollte] „Dies ist eine Pfeife“, noch einmal ansetzen mußte und stotterte: „Dies ist keine Pfeife“, sondern die Zeichnung einer Pfeife – dies ist keine Pfeife, sondern ein Satz, der sagt, daß das eine Pfeife ist – der Satz ‚Dies ist keine Pfeife‘ ist keine Pfeife – im Satz ‚Dies ist keine Pfeife‘ ist *dies keine Pfeife* [...].<sup>9</sup>

Und doch ist da eine Pfeife zu sehen: Dies ist die Falle, die uns Magrittes Bild unausweichlich stellt; mit Foucault laufen wir sehenden Auges in diese Falle hinein.

Nicht viel anders ergeht es uns bei Walser, der seine Falle nicht wie Magritte als Maler aufspannt, sondern als Schriftsteller. Denn bei ihm scheint die Schrift der Malerei einen mühelosen Sieg zu schenken: etwa wenn das schreibende Ich in seiner Schreibstube sitzt, ohne dass ihm einfele zu schreiben, er dann aber beschließt, einen Spaziergang in die Landschaft hinaus zu machen, dessen Bilderfolge – wie könnte es anders sein – dem Leser als Text vor Augen tritt. *Der Spaziergang* von

---

<sup>8</sup> Ebd., 20.

<sup>9</sup> Ebd., 22.

1917 stellt das Manifest eines solchen – unverhohlenen – Betrugs dar, und entsprechend ahnt man, dass es sich weniger um den Zwiespalt des Lesers handelt (in den sich Magrittes Leser unweigerlich gestellt sieht) als vielmehr den des im Text figurierten Autor-Ichs (das natürlich nur ein Erzähler ist, doch stellt dies die kleinere Komplikation gegenüber der Tatsache dar, dass dieses Ich schreibt, indem es nicht zu schreiben, sondern spazierenzugehen vorgibt). Walser, kann man pointieren, nutzt die Falle, um im Moment, wo der Malerei der Sieg der Künste zukommt, zu demonstrieren, dass die Schrift sich doch noch vor die Malerei geschoben hat, indem sie selbst es war, die die Malerei evoziert hat.

Geradezu leichtfertig muss dieses Spiel erscheinen, wenn man es mit aufklärerischer Lese- und Schreibdidaktik vergleicht. Karl Philipp Moritz etwa ist in seiner Lesefibel strikt darauf bedacht, die Verbildlichung des Buchstabens, das malende Schreibenlernen nur als ein Mittel stehenzulassen, das, sobald die Hand flüssig schreiben kann, zu vergessen ist: Denn „[d]as Buch liegt *vor* mir“, während „[d]as Denken [...] *in* mir“ ist: „Das Buch [mit den sinnlichen Buchstabengestalten] kann man mir wegnehmen. / Das Denken kann man mir nicht wegnehmen.“<sup>10</sup> Einer solchen Pädagogik setzt Walser in seinem *Spaziergang* eine Heillosigkeit entgegen, deren einziger Lohn in der Fabrikation des Textes selbst besteht, gleichsam unter der Hand, geschlagen mit einer Blindheit (für das Schreiben), das heißt einer (die Landschaft) sehenden Blindheit. (Auf diese eigentümliche Blindheit wird zurückzukommen sein.)

Mit seinen sogenannten Mikrogrammen hat Walser den Extremfall eines künstlerischen Wechselverhältnisses geschaffen. Seine Bleistiftschrift verkleinert er hier auf mitunter nur noch einen Millimeter Schrifthöhe. In den Fällen, wo er das Papier – oftmals zurechtgeschnittene Zettel, nie größer als im Buchformat, viele sehr viel kleiner, darunter Visitenkarten, Kalenderblätter usw. – mit einem durchgehenden Text bedeckt (oder mehrere Texte eng zusammenstellt), wie etwa im Fall der 24 gleichformatigen Blätter, die die Rohfassung eines ganzen Romans, des sogenannten *Räuber*-Romans enthalten, entsteht der Eindruck eines feinverteilten, homogenisierten Grauwertes: Die Schrift verliert ihre kontrastive Signifikation und scheint visuell mit der Fläche verschmelzen zu wollen. Doch kann zugleich diese Schrift, dieser scheinbar gleichmäßige graue Film, der das grundierende Papier kaum einzuritzen scheint – und

---

**10** Karl Philipp Moritz: Neues ABC-Buch. Illustrationen von Wolf Erlbruch. Nachwort von Heide Hollmer. München 2003, unpag., Das siebente Bild: Nachdenken.

nichts anderes sagt das Schreiben als *figura etymologica* – und allenfalls einem vagen Textbild entsprechen könnte, von der Fläche, auf der sie eingezeichnet wurde, abgenommen werden wie eine oberste Schicht, die einmal abgelöst wie Mikrofiches in der Vergrößerung sichtbar werden. Die Einheit von Fläche und Schrift einerseits sowie die völlige Abkoppelung der Schrift von der Fläche in der Abschrift andererseits verbinden sich hier zu einer paradoxen Figur der Entstehung von Schrift. Walser muss dies sehr klar gewesen sein, denn nicht nur gibt sein ironischer Satz „Schreiben scheint mir vom Zeichnen abzustammen“ einen Einblick in diese *creatio in situ*, sondern darüber hinaus ist er sich der Bedeutung eines solchen ‚Abschreibesystems‘ für die Faktur seiner Literatur, mithin für die Zugänglichkeit seiner Texte sehr bewusst. In einem als Mikroprogramm und als Reinschrift überlieferten kleinen Text mit dem Titel *Bleistiftskizze* bemerkt Walser über diese eigentümliche ‚Schreibszene‘, dass er zu jener Zeit (vermutlich Ende der 1910er Jahre) anfang, seine „Prosa jeweils zuerst mit Bleistift aufs Papier zu tragen, bevor ich sie mit der Feder so sauber wie möglich in die Bestimmtheit schrieb“, und er bemerkt hier auch, dass diese „erhöhte Mühe“ beim Schreiben „sich für mich zu einem eigentümlichen Glück aus(wachse)“.<sup>11</sup> In einem Brief an Max Rychner von der *Neuen Schweizer Rundschau* aus dem Jahr 1927 kann Walser andeuten, dass diese „Bleistiferei eine Bedeutung“ habe:

Ich darf Sie versichern, daß ich [...] mit der Feder einen wahren Zusammenbruch meiner Hand erlebte, eine Art Krampf, aus dessen Klammern ich mich auf dem Bleistiftweg mühsam, langsam befreite. [...] Es gab also für mich eine Zeit der Zerrüttung, die sich gleichsam in der Handschrift, im Ablösen derselben, abspiegelte und beim Abschreiben aus dem Bleistiftauftrag lernte ich knabenhaft wieder – schreiben.<sup>12</sup>

An Walsers Oberflächen begegnet derart die Schrift in dem Moment, wo sie sich vom Bildlichen löst. Lesen wir von diesem Kontrapunkt aus noch einmal hinein in den Diskurs von Roland Barthes über TW:

---

<sup>11</sup> SW 19, 122.

<sup>12</sup> Robert Walser: Briefe. Hrsg. von Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler. Zürich und Frankfurt a. M. 1979, 301.

Auf mancher Oberfläche von TW ist nichts Geschriebenes – und doch erscheint auch eine solche Fläche als Fruchtboden alles Geschriebenen. So wie die chinesische Schrift, sagt man, aus den Sprüngen eines überhitzten Schildkrötenschildes geboren worden ist, so geht, was es im Werk von TW an Schrift gibt, aus der Fläche selber hervor. Keine Fläche, wie weit man sie auch nimmt, ist jungfräulich: alles ist immer schon rauh, holprig, ungleich, skandiert durch irgendeinen Zwischenfall: da ist die Körnung des Papiers, dann die Flecken, die Gitter, die Schlingen, die Diagramme, die Wörter. Am Ende dieser Kette verliert die Schrift ihre Gewaltsamkeit; was sich aufdrängt, ist nicht diese oder jene Schrift, es ist die Idee einer graphischen Textur: „*man schreibe*“ sagt das Werk von TW, wie anderswo gesagt wird: „*man nehme*“ oder „*man esse*“. (13 f.)

Cy Twomblys, TWs, Malerei zeigt sich demnach als eine Obsession der Oberfläche, in der ‚Zwischenfälle‘ „skandiert“ werden, unter denen die Schrift nur ein Fall in einer Reihe ist. Dies gibt ihr eine Beiläufigkeit und ihr „ihre Gewaltsamkeit“, das heißt wohl die Gewaltsamkeit der Einschreibung, der ‚Verletzung‘ der gekörnten Oberfläche, indem mit der Schrift die Flächigkeit, die Undifferenziertheit des Grundes spezifisch verzeichnet, aufgezeichnet, eingeschrieben wird. Nicht so bei TW, bei dem nach Barthes die Schrift zur „graphischen Textur“ wird, das heißt als Textur des Graphischen in Erscheinung tritt: Die Textur verletzt nicht mehr die Fläche, sondern gehört zu ihr. Deshalb kann Barthes TWs Malerei als „Fruchtboden“ der Schrift begreifen und seine Schrift als Textur der Oberfläche: Da wo die Malerei an ihrem Grund (der leeren Fläche) ankommt, wird sie zur Matrize der Schrift, wie ein Nährboden (Matrize), aber vor allem wie eine Matrize, die nichts anderes zu denken erlaubt als das Erscheinen von Schrift: kein Verwischen der Farbe, keine grenzenlose ‚Dichte‘ des Raumes;<sup>13</sup> der schiere Kontrast. Die Schrift als Kontrast, geboren aus der Fläche, steht im Kontrast zur Fläche selbst als bloße Geste, als entblößte Geste, die zeigt: Dies ist Schrift, die deshalb und genau in dieser Erkenntnis (wie bewusst oder unbewusst auch immer) zu ‚verlassen‘ beginnt:

---

**13** Vgl. Sybille Krämer: ‚Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: dies. / Horst Bredekamp (Hrsg.): Bild, Schrift, Zahl. München 2003, 157–176.

Zeichen sind gelegentlich da, aber verblaßt, linkisch (wie gesagt), als ob es ganz gleichgültig wäre, daß man sie entziffere, vor allem aber sozusagen der *letzte Stand* der Malerei, ihr Bretterboden: das Papier („TW gesteht, mehr Sinn fürs Papier als für die Malerei zu haben“). Und doch vollzieht sich eine seltsame Umkehr: da der Sinn ausgedünnt worden ist, da das Papier zum *Objekt des Begehrens* geworden ist, kann die Zeichnung wiedererscheinen, abgelöst von jeder technischen, expressiven oder ästhetischen Funktion. (24 f.)

Auf dieses „Und doch“ kommt es an: In dem Moment, wo die Zeichen der Schrift erscheinen, lesbar sind (zumindest buchstabierbar), werden sie (beinahe) bedeutungslos und bringen lediglich die Fläche als Matrize zum Leuchten. Die Schrift insistiert auf diesem Kontrast gemäß ihrer ganzen Ästhetik, die deshalb (darin) dilettantisch erscheinen muss: als könnte Cy Twombly nicht flüssig schreiben, mehr wie ein Kind, das kaum gelernt hat, der Motorik des Schreibens seine Aufmerksamkeit zu entziehen. Man kann hierbei an das Kindliche denken, wie es Michel Foucault gedacht hat, als ‚Gegenraum‘ zur Welt der Erwachsenen: „Diese Gegenräume haben eigentlich nicht die Kinder erfunden“ – wie auch Twomblys Schrift keine Kinderschrift ist –, „denn Kinder erfinden nie etwas. Vielmehr haben die Erwachsenen die Kinder erfunden und ihnen ihre wunderbaren Geheimnisse ins Ohr geflüstert, und dann wundern diese Erwachsenen sich, wenn die Kinder sie hinausposaunen.“<sup>14</sup> Twomblys Schrift ‚posaunt‘ also hinaus (wie ein Kind), was der Erwachsene so geschickt in gekritzelten Diktion versteckt hat. Zu schreiben wie ein Kind, bleibt also eine Fiktion, die höchste Form von Artistik, die eigentlich mehr eine Entdeckung des Wesens der Schrift ist.<sup>15</sup>

---

**14** Michel Foucault: Die Heterotopien / Les hétérotopies. Der utopische Körper / Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt a. M. 2005, 10.

**15** Das Phantasma des Kindlichen unterstützt gemäß der Kraft dieses Geheimnisses einen Messianismus, der vielleicht der des ewigen Neuanfangs ist. Zu diesem, von Agamben verschiedentlich angesprochenen messianischen Zug, vgl. vom Verf.: Der Riese Tomzack. Robert Walsers monströse Moderne. In: Achim Geisenhanslüke / Georg Mein (Hrsg.): Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld 2009, 363–400, bes. 390–397. Wenn Walser (wie ein Kind) schreibt, (schreibt er) wie ein Kind schreibt: Die Evokation des Kindlichen überlagert das Schreiben, so dass der Anfang des Schreibens hinter der mühsamen Formung von

„Die Worte, die ich hier aussprechen will haben einen eigenen Willen“, beginnt ein später mikrographisch notierter Text Walsers aus den 1920er Jahren (Abb. 1).<sup>16</sup> Der Text auf dem Mikrogramm mit der Archivnummer 12 beginnt, nachdem Walser einen anderen Text abgeschlossen hatte mit gespitztem (oder härterem) Bleistift; es handelt sich also um den zweiten sichtbaren Textblock, der erkennbar abgesetzt ist und einen dünneren und helleren Bleistiftstrich zeigt.<sup>17</sup> Die ersten Worte sind durchgestrichen, dann folgen „Die Worte“ im wörtlichen Sinn, als fiele Walser nichts anderes ein, als ‚Worte‘ zu schreiben (Taf. 3e). Ein denkbar einfallloser Anfang, läge nicht genau in dieser Anspruchslosigkeit Walsers ästhetisches Programm des Anfangens.

Fast wie das Gegenteil kann Twombly wirken: Die eigentliche Referenz seines Schreibens bleibt deshalb die Fläche, und zwar als Ganzes. Die Fläche ist das Buch der Schrift, könnte man metaphorisch sagen, und mit der Schrift TWs in ihrer unspezifischen Ganzheit – *als wäre in ihr das Ganze (der Natur) bereits gesagt* – die Bilder Twomblys in ihrer Flächigkeit evoziert sehen:

---

Buchstaben zurückzutreten scheint. – *Fritz Kocher's Aufsätze* heißt Walsers Erstlingsbüchlein (1904), das Aufsätze aus Schülerhand herauszugeben vorgibt. Indem dieser Schüler-Verfasser bereits gestorben sei, unterbindet diese Literatur des anfänglichen Schreibens jede Perspektive auf eine Entwicklung ihres Verfasser und insistiert in ihrer wörtlichen Überlieferung auf diesem anfänglichen Moment. – Über TW schreibt Barthes: „Viele Kompositionen erinnern, hat man gesagt, an die Kritzeleien der Kinder. Das Kind ist das *infans*: was noch nicht spricht; aber das Kind, das die Hand von TW führt, schreibt bereit, es ist ein Schulkind“ (17 f.). Aber es ist dies nicht das Kind von Walser, das nur gedacht ist, aber das selbst nicht malt, wenn es schreiben soll, sondern es ist die Hand des Malers, die die Schriftzüge ausführt, wie ein Schulkind die ersten Buchstaben malt, mühsam die Linien einhaltend, die Verteilung im Raum koordinierend, um schließlich den eigenen ungelenk gezeichneten Buchstaben mit der Vorlage zu vergleichen.

**16** Transkribiert in: Robert Walser: *Aus dem Bleistiftgebiet*. Bd. 4, op. cit., 196.

**17** Bei den beiden markanten vertikalen Strichen in Text 2 von Mikrogramm 12 könnte es sich um Markierungen Walsers mit Tinte handeln, etwa um sich nach einer Pause beim Abschreiben zu orientieren. Man könnte demgemäß von einer Selbstmarkierung des Schreibens sprechen, das seinen Text irgendwo zwischen mikrographischem Notat und der Abschrift in zwei unterschiedenen Figurationen (Mikrogramm und Abschrift) ausbildet.

-- NOT FOR ONLINE-PUBLICATION -- © RESERVED --



**1** Robert Walser: Mikrogramm Nr. 12, Juni/Juli 1927, Robert Walser-Archiv, Bern (Originalgröße)

Wenn die Schrift insistiert und explodiert, dann kommt sie an die Idee des Buches heran. Das Buch schlechthin ist es, das im Werk von TW angelegt ist. Und zwar das alte Buch, das mit Anmerkungen versehene Buch: ein hinzugefügtes Wort überschwemmt die Ränder, die Zeilenzwischenräume: es ist die Glosse. (14)

Will man dieses ‚Ringen‘ von Bild und Schrift in der Überkreuzung des Diskurses, den die Malerei TWs evoziert, durch die Imaginationen Walsers bündeln, wird deutlich, wie wenig es hier um Sieg oder Niederlage einer der Künste geht, sondern vielmehr arbeiten sich beide an einer abendländischen Geschichte des Schöpferischen ab, am Versuch, das *ingenium* als *ineffabile*<sup>18</sup> zu umgehen: Die Schöpfung tritt hervor in der Anrufung des Nicht-Schöpferischen, im (scheinbar) Gewöhnlichen, im Bild (wo die Schrift geschrieben wird), in der nackten Oberfläche (als Möglichkeit), im Verbergen der Kunst. Die Panik des Schriftstellers: das weiße, leere, saubere, unbeschriebene Blatt. Die Panik des Malers: dass mit dem leeren Blatt bereits alles gesagt ist. In Walsers Imaginationen ist das leere Blatt deshalb immer schon eine Fülle, die in die Schrift nur einzufließen braucht. Er geht dabei subtil, das heißt im Verborgenen, zu Werke, weil er sonst zugeben müsste, dass seine Schrift omnipräsent ist, dass sie den ganzen Raum des Papiers abdeckt (Mikrographie). Sie wäre, in anderen Worten, ansonsten ein Graffiti, das verschlungen und breitläufig den Hintergrund zum Verschwinden bringt:

Nur das Papier des Schriftstellers ist weiß, ist ‚sauber‘, und das ist nicht einmal das Geringste seiner Probleme (Schwierigkeit der weißen Seite; oft provoziert dieses Weiß eine Panik: wie dieses Weiß wegkriegen?); das Unglück des Schriftstellers, seine Unterschiedenheit (gegenüber dem Maler und speziell gegenüber dem Schriftmaler wie TW) liegt darin, daß ihm die Graffiti untersagt sind. TW ist ein Schriftsteller, der sich mit Fug und Recht und vor aller Augen den Graffiti nähern kann. (21 f.)

Man kann das so verstehen, dass Cy Twombly ein Maler ist, dessen Bilder ihre Poesie gewinnen, indem sie die Malerei als Grund, als Matrize der Schrift erscheinen lassen: Es könnte jederzeit ein Gedicht sein.

---

<sup>18</sup> Zu dieser Wendung vgl. Günter Blamberger: Das Geheimnis des Schöpferischen oder: *Ingenium est ineffabile?* Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart 1991.



Man kann die Beiläufigkeit, mit der Twomblys Werke (sofern sie beschrieben sind) die Schrift konnotieren, auf das zeichnerische Grundelement des Malers zurückführen, auf seinen Duktus bzw. seinen Strich (Abb. 2–3). Dabei kommt dem Strich in der Malerei ein prekäres Verhältnis zum Bild zu: Denn während der Strich dasjenige Moment in der Malerei oder der Zeichnung meint, mit dem sich eine Markierung vollziehen lässt, ein Unterschied einzeichnen lässt oder etwas hervortritt, das davor noch nicht da war und das womöglich auch danach nicht mehr da sein wird, tritt das Bild als ein Ensemble von Strichen in seiner Gesamtheit gemäß den Auffassungen einer Mimesis eines Schemas oder einer sonstigen Ganzheit an seine Stelle. Barthes diagnostiziert bei TW eine eigenartige Zeitlichkeit des Strichs:

Das Wachs, süße Substanz, bleibt an den geringfügigen Rauheiten des graphischen Feldes haften, und diese Spur [*la trace*] des leichten Bienenflugs ist es, die den Strich von TW ausmacht. Sonderbares Haften, das der Idee des Haftens widerspricht: es ist wie ein Anrühren, das letztlich allein von der Erinnerung seinen Wert erhält; doch kann diese *Vergangenheit* des Strichs [*ce passé du trait*] als seine Zukünftigkeit [*avenir*] definiert werden: der Stift, halbfett, halbspitz (man weiß nicht, wie er sich drehen wird) *wird* das Papier berühren: technisch scheint sich das Werk von TW der Vergangenheit oder der Zukunft zu verbinden, niemals wahrhaft der Gegenwart; man könnte sagen, es gibt immer nur die Erinnerung oder die Ankündigung des Strichs: auf dem Papier – aufgrund des Papiers – ist die Zeit in ständiger Unsicherheit. (23)<sup>19</sup>

Was bedeutet es, wenn man die „*Vergangenheit* des Strichs als seine Zukünftigkeit“ zu definieren hat? Barthes scheint in der Hervorhebung

<sup>19</sup> Übersetzung nach dem französischen Original modifiziert. „*ce passé du trait*“ wird von Seitter mit „*Vorbeigehen* des Strichs“ korrekt übersetzt; dadurch geht jedoch der rhetorisch paradoxe Zug des Satzes verloren, in dem *passé* (Vergangenheit) und *avenir* (Zukunft) in der Figur des *trait* zugleich vollzogen oder/und entzogen werden. In diesem Sinn ist dann *passé* dasjenige, was passiert, wenn der *trait* vorbeigeht (nicht ankommt), während der *trait* in seiner Ankunft Zukunft (*avenir*) eröffnet.



2 Cy Twombly: *Academy*, 1955, Wandfarbe auf Ölbasis, Bleistift, Farbstift, Pastell auf Leinwand, 191 × 241 cm, Museum of Modern Art, New York

einer „Zeit in ständiger Unsicherheit“<sup>20</sup> betonen zu wollen, dass TWs Strich seine eigene Meisterschaft in einer Unvollendetheit erfüllt, die man entweder als Nicht-Mehr oder als Noch-Nicht eines Vollkommeneren lesen kann. Der Strich auf der Leinwand bewahrt sich demgemäß nicht als Strich, sondern mehr als die Absicht oder die Hinsicht eines Strichs, und das wiederum kann nichts anderes heißen, als dass wir nichts anderes sehen als den Strich, ohne ihm irgendeine andere Bedeutung – die eines repräsentierten Körpers zum Beispiel – beimessen zu können:

---

**20** Zur Unsicherheit passt auch das Risiko, das den Strich zwischen gelungenem, vollkommenem Akt und misslungener Zerstörung der Aura einer Matrize (Leinwand) verortet: „TW scheint in der Art bestimmter chinesischer Maler vorzugehen, denen der Strich, die Form, die Figur mit dem ersten Mal gelingen muß, ohne daß sie neu ansetzen dürfen, wegen der Verletzlichkeit des Papiers, der Seide: das ist Malen *alla prima*.“ (32)



3 Cy Twombly: *Letter of Resignation*, Nr. XXXVI, 1967, Bleistift auf Papier, 25,1 × 25,4 cm, Privatsammlung Deutschland

Der Strich – jeder aufs Blatt hingeschriebene Strich – verneint den wichtigen Körper, den fleischigen Körper, den saftigen Körper; der Strich gibt weder zur Haut noch zu den Schleimhäuten Zugang. Was er sagt, ist der Körper, sofern er kratzt, streift oder gar kitzelt; durch den Strich deplatziert sich die Kunst; ihr Brennpunkt ist nicht mehr das Objekt des Begehrens (der schöne in Marmor erstarrte Körper), sondern das Subjekt dieses Begehrens: der Strich, wie geschmeidig, leicht oder unsicher er auch sein mag, verweist immer auf eine Kraft, eine Richtung; er ist ein *energon*, ein Arbeiten, das die Spur seines Triebes und seiner Verausgabung lesbar macht. Der Strich ist eine sichtbare Aktion. (25 f.)<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Als „eine sichtbare Aktion“ und nichts mehr kann TWs Strich mitunter sogar nichts anderes leisten, als den Pinsel oder den Stift auf den Unebenheiten des Papiers ‚abzusetzen‘ – er ist dann nichts anderes als die

Deshalb ist der „Strich von TW [...] unnachahmlich (versuchen Sie, ihn nachzuahmen: was Sie machen, wird weder von ihm noch von Ihnen sein; es wird *nichts* sein). Das, was unnachahmlich ist, ist aber letzten Endes der Körper.“ (26) Wenn man diese Pointe des doppelten Unnachahmlichen herausstreichen will, dann sieht man, wie TWs Strich nichts anderes ist als die Remarkierung des Körpers in seiner unverwechselbaren Gegebenheit – und, so muss man hinzufügen, vielleicht auch im Hinblick auf seine potentielle Erlösung. Erst diese Hinsicht auf Erlösung, die den ‚individuellen‘ Körper am Leben in seiner ganzen metaphysischen Bedeutung teilhaben lässt (wie immer man diese theologische oder onto-theologische Idee der Vollkommenheit in einer Rousseau’schen *perfectibilité* oder neuhumanistischen Bildung bricht), erklärt, weshalb Twomblys Strich in unserer Gesellschaft als Begründung eines hohen Spekulationswertes gelten kann: „In unserer Gesellschaft ist der geringste graphische Strich, vorausgesetzt, er ist von solchem unnachahmlichen, sicheren Körper ausgegangen, Millionen wert. Was konsumiert wird [...], das ist ein Körper, eine ‚Individualität‘“ (26 f.) Der Strich lässt sich jedoch nicht nur auf einer Zeitachse zwischen Nicht-Mehr und Noch-Nicht fassen, sondern auch, insofern er der „Trägheit“ der Zeichnung ausgeliefert ist und deshalb überhaupt erst sichtbar wird. Als Zeichnung steht er zugleich zwischen der ‚reinen‘ Graphie des Schreibens (die sich vom Strich zu lösen scheint) und der gewaltsamen Auflösung des Striches im Verstreichen der Farbe in der Malerei:

Was im Strich von TW dazwischenzukommen und ihn an den Rand jener geheimnisvollen *Dysgraphie*, die seine ganze Kunst ausmacht, zu führen *scheint*, das ist eine gewisse Trägheit (die eines der reinsten Zeichen des Körpers ist). Die Trägheit: das ist genau das, was das „Zeichnen“ ermöglicht, aber nicht das „Malen“ (jede losgelassene Farbe ist gewaltsam) und auch nicht das Schreiben (jedes Wort kommt ganz, freiwillig, gerüstet durch die Kultur auf die Welt). (31 f.)

---

Sichtbarmachung des Gegebenenen: „Es existiert eine sozusagen sublimale Form des Strichs, die weder kratzt noch verletzt: das Zeicheninstrument (Pinsel oder Stift) senkt sich aufs Blatt, es landet – oder mondet – darauf, das ist alles: da ist auch nicht der Schatten eines Stiches [sic], einfach ein *Setzen*: der quasi orientalischen Ausdünnung der leicht verschmutzten Oberfläche (sie ist der *Gegenstand*) antwortet die Ausdünnung der Bewegung: sie greift nichts, sie setzt ab, und alles ist gesagt.“ (29)

Während das Unnachahmliche der „*Dysgraphie*“ Twomblys, wie es Barthes nachzeichnet, oft kommentiert wurde und zu den Gemeinplätzen der Forschung gehört, sind die Überlegungen Barthes' in ihren Implikationen für das systematische Tableau kaum aufgegriffen worden. Dies gilt, obwohl Hubert Damisch dem Strich eine wunderbare kunstgeschichtliche Studie, den *Traité du trait*, gewidmet hat, der man Barthes' *Non multa sed multum* als Supplement anfügen könnte.<sup>22</sup> Im Verhältnis der Malerei und der Schriftstellerei kann man im Ausgang vom Strich einen Blick auf „*das diskontinuierliche Kontinuum von Bild und Schrift*“ werfen, wie der Philosoph Ryosuke Ohashi die fernöstliche Kalligraphie erläutert.<sup>23</sup> Denn was die Kalligraphie in ihrem Vollzug zu denken erlaubt, ist ein gleitender Übergang zwischen der Bedeutung des Schreibens und der des Zeichnens oder Malens, indem die Insistenz des Schreibzugs auf der graphischen Beschreibung des Raumes liegt – und das nur instantan Mögliche stützt die Vorstellung eines Kontinuums, indem es die Bedingungen des Schreibens (des flüssigen Schreibens aus einem Zug heraus) auf die Raumanordnung des Bildes gleichsam anwendet.<sup>24</sup>

Von hier aus ist es nur ein kleiner konzeptueller Schritt, um den *trait* als „das Element der formalen Differenz“ zu analysieren, „die die Inhalte (die farbliche oder lautliche Substanz) hervortreten läßt.“<sup>25</sup> Formal kann der *trait* gegenüber der Schrift und dem Bild deshalb erscheinen, weil der Strich selbst nichts (anderes als sich) verkörpert, keinen Inhalt repräsentiert, wohl aber die Bedingung dafür einzeichnet (kraft einer gewissen Trägheit), dass ein Text entsteht (der vom Papier ablösbar ist, das heißt zitierbar ist) oder die Gewalt farblicher Dispersion, *distraction*, die Spuren (frz. *les traces*) auslöscht. Umgekehrt kann man, wenn man den *trait* mit Barthes als „sichtbare Aktion“ (26) begreift, den reinen Laut (als semio-logischen Nukleus von Sprache) und die pure Farblichkeit (als Inbegriff eines „strukturlos erscheinenden Teiles“, nach DIN 5033) als Phantasmen

**22** Hubert Damisch: *Traité du trait: Tractatus tractus*. Exposition, Musée du Louvre, 26. April –24. Juli 1995. Paris 1995. Zum ‚Strich‘ aus typographischer Sicht vgl. Gerrit Noordzij: *The Stroke: Theory of Writing* (1985). Aus dem Niederländischen von Peter Enneson. London 2005.

**23** Ohashi: Einleitung in: *Buchstaben der Welt* 2013, op. cit.

**24** Zu Verortungen Twomblys in Traditionen der expressionistischen Kalligraphie vgl. Stemmrich 2009, 60–64.

**25** Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M. 1974, 358. Zum Strich (*trait*) bei Derrida vgl. vom Verf.: *Matrikel* 2009, op. cit., Kap. 2.1 (71–93).

begreifen, die dann im Auge und im Kopf des Betrachters oder Lesers auftauchen, wenn die Aufmerksamkeit für den *trait* entzogen wird. Der Strich figuriert gegenüber dem reinen Laut und der bloßen Farblichkeit Distinktion, Struktur oder Aktion, das heißt den Übergang von Unbewegtheit (dem In-sich-Ruhenden) zu Bewegung. Im Französischen liegen *retracer*, ‚etwas bildhaft vor Augen führen‘ oder ‚vergegenwärtigen‘ und *le retrait*, ‚der Entzug‘, sehr nah beieinander.<sup>26</sup>

Noch deutlicher in Richtung einer Philosophie des *trait* kann man Derridas *Aufzeichnungen eines Blinden* verstehen, die als begleitender Essay zu einer von Derrida konzipierten Ausstellung im Louvre entstanden sind. Hier spricht er von der „ziehend-zeichnende[n] Macht des Zugs [puissance traçante du trait]“<sup>27</sup> als einem „Moment der ursprünglichen Bahnung [...] in dem Augenblick, wo die Spitze [des Stiftes oder des Pinsels] an der Spitze der Hand (des Leibes überhaupt) sich im Kontakt mit der Oberfläche vorwärtsbewegt“<sup>28</sup>. Unter dem freudschen Begriff der

---

**26** Dass der *trait* zugleich vergegenwärtigt und entzieht, vor Augen führt und auslöscht, kann als Formalisierung der imaginären Linie gedacht werden, die den Schriftzug und den Zeichenstrich trennt; es impliziert jedoch auch eine Gewalt, die einzeichnen oder löschen kann: „sicher ebensowohl eine Waffe oder ein Symptom [...] wie eine Ursache“ (Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*. Hrsg. von Michael Wetzel. Aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzel. München 1997, 41). Denn wie die Übersetzer anmerken, bedeutet „*trait* nicht nur ‚Zug‘ oder ‚Strich‘, sondern auch ‚Pfeil, Wurfspieß“ (41, Anm. 50).

**27** Die Übersetzung von *trait* changiert. In seiner deutschen Übersetzung des Wortes in Derridas *La vérité en peinture (Die Wahrheit in der Malerei)* schlägt Michael Wetzel eine Dreifachübersetzung als ‚Strich/Zug/Einfall‘ vor, um die mediologische, physiologisch-motorische und phänomenologische Ebene des Begriffs anzudeuten. Vgl. Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*. Hrsg. von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Michael Wetzel. Wien 1992, etwa 18. In der Übersetzung von Jonathan Cullers Einführung in die Dekonstruktion gibt Manfred Momberger das Bedeutungsspektrum – Cullers Demonstration von Derridas aufpropfender Sprache folgend – in einer Begriffskette wieder: „Linie, Zug, Verbindung, Strich, Umriss, Pfeil, Projektion, Strecke, Leine, Spur“ (Jonathan Culler: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Aus dem Amerikanischen von Manfred Momberger. Reinbek 1988, 157).

**28** Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Wetzel, aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzel. München 1997, 49.

‚Bahnung‘ kann man hier eine Auslegung von Derridas eigenem Spur-Begriff aus der *Grammatologie* verstehen, gewissermaßen eine ‚Spur des Realen‘ (Lacan), die einer gewissen „Trägheit“ (Barthes) zu verdanken ist und den Strich einzeichnet (verkörpert) und damit der möglichen Gewalt der Malerei und ihrer *dispersion/distraktion* offen steht. In der Bahnung wirkt ein Entzug (*retrait*),<sup>29</sup> so dass „die Einschreibung des Einschreibbaren nicht gesehen“<sup>30</sup> wird:

Er [le trait; MR] erscheint – oder vielmehr: verschwindet – ohne Verzug. Ich nenne ihn *den Entzug [retrait] oder die Eklipse, das differentielle Nichterscheinen des trait, des Zugs oder Strichs*. [...] Die Teilbarkeit des *trait* unterbricht hier jede reine Identifizierung und bildet [...] unsere *allgemeine Hypothek* für jedes Denken der Zeichnung, die letztlich, d. h. an der Grenze, de jure unzugänglich bleibt. [...] *Nichts gehört dem Strich oder Zug (an)* [...]. Er verbindet nur, fügt nur zusammen, indem er trennt.<sup>31</sup>

Die von Derrida in eigentümlich paradoxer Anlage beschriebene *puissance traçante* besteht also in einer Macht und Ohnmacht, Potenz und Depoten-zierung des graphischen Aktes; die Macht des *trait* läuft darauf hinaus, im Phänomen seiner Mächtigkeit, dem Imaginären des Bildes oder der Schrift, nahezu unsichtbar zu werden: „Schriftzug statt Zeichenstrich,

---

**29** Besondere Schlagkraft hat Derrida dem Begriff *retrait* auf dem Feld der Rhetorik beigemessen, wo er (so ein Aufsatztitel) vom *Retrait de la métaphore* spricht und die „reiche [...] Polysemie“ des Entzugs als Interpretation der zerstreuen Kraft des Metaphorischen einsetzt (dt. Der Entzug der Metapher [1978]. Aus dem Französischen von Alexander García Düttmann und Iris Radisch. In: Volker Bohn [Hrsg.]: *Romantik. Internationale Beiträge zur Poetik*, Bd. 1. Literatur und Philosophie. Frankfurt a. M. 1987, 317–355, hier 334). Zu den rhetorischen und phänomenologischen Implikationen vgl. Philipp Stoellger: *Metapher und Lebenswelt. Hans Blumenbergs Metaphorologie als Lebenswelthermeneutik und ihr religionsphänomenologischer Horizont*. Tübingen 2000, 236–239. In den *Aufzeichnungen eines Blinden* ist von der „*Rhetorik des Strichs oder Zugs* [die Rede; MR]. Denn ist nicht der Entzug der Linie, ihr Zurückgezogenwerden in dem Moment, da der *trait* gezogen wird, dasjenige, was die Rede zulässt? Und es gleichzeitig verbietet, die Zeichnung von dem diskursiven Gemurmel zu trennen, dessen Zittern sie durchdringt und erstarren lässt [transit]?“ , op. cit., 59.

**30** Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden* 1997, op. cit., 49.

**31** Ebd., 57.

*trait pour trait*.<sup>32</sup> Im analytischen Rückgang auf den Strich kann man in dieser Beinahe-Unsichtbarkeit die Herstellung einer Korrespondenz zwischen Schrift und Bild sehen, die im homerischen Motiv des blinden Schriftstellers aufscheint, der, indem er schreibt, seine eigene Abwesenheit in Szene setzt. Blind ist er doch ‚sehend‘ (wie ein ‚Seher‘).<sup>33</sup>

In einem zweiten, kürzeren und früheren Text über Cy Twombly, *Sagesse de l'Art*, rückt Barthes Cy Twomblys Kunst in die Nähe einer solchen ‚sehenden‘ Qualität der Schrift. Wie das Seherische des Schriftstellers als Blindem darin liegt, die Schrift ziehen zu lassen, das heißt ihr Eigenleben in der Dissemination zuzulassen, gilt Barthes'/Twomblys Entdeckung diesem Ziehenlassen als „Geheimnis“ der bildenden Kunst:

Diese Kunst besitzt ihr Geheimnis, das darin besteht, die Substanz (Kohle, Tusche, Öl) weniger auszubreiten als vielmehr *sie sich ziehen zu lassen*. Man könnte denken, daß man um den Stift zu sagen, stark, intensiv, schwarz, dick Nachdruck auf ihn legen muß. Twombly denkt das Gegenteil: indem er den Druck von der Materie nimmt, indem er sie leichthin so aufträgt, daß ihre Körnung sich streut, wird die Materie sich anschicken, ihr Wesen zu zeigen und uns die Gewißheit ihres Namens zu schenken: *das ist* Stift. (67)

Twomblys Kunst des Strichs entfaltet für Barthes ihre eigentliche Wirkung jedoch erst in der Fläche, und in der Kunst, den Strich und die Fläche zu korrelieren, ohne den Strich im Bild aufzuheben, kann man Twomblys eigentliche Leistung als Maler gebündelt sehen. Denn wenn der

---

**32** Ebd., 43. Zwischen (Schrift-)Zug und (Zeichen-)Strich, *trait pour trait*, vermittelt in der deutschen Übersetzung eine Anmerkung der Übersetzer: „Die Wendung *trait pour trait* bedeutet soviel wie ‚haargenau, jeden einzelnen Zug berücksichtigend‘; *copier trait pour trait* heißt also ‚exakt kopieren‘. Die Wendung erinnert aber auch, wie die amerikanischen Übersetzer der *Mémoires d'Aveugles* anmerken, an das biblische *œil pour œil, dent pour dent* – ‚Auge um Auge, Zahn um Zahn‘. Und schließlich steckt im *trait-pour-trait* auch noch das Portrait.“ (43, Anm. 52)

**33** Im Kontext der platonischen Schriftkritik schließt sich hieran Derridas Diskussion von Platons ‚Pharmazie‘ an, das heißt der Schrift als ‚Pharmakon‘, das zugleich Heilmittel und Gift ist, das heißt die Wirkmacht (Gedächtnis) erhöht und schwächt (Erinnerungsvermögen). Vgl. Jacques Derrida: Platons Pharmazie. In: ders.: Dissemination. Hrsg. von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Wien 1995, 69–192.



Strich das ist, was im Phantasma des Bildes als ganzheitliches Ensemble von Strichen notwendig entzogen wird, insistiert jeder Strich Twomblys auf seiner Position auf der Fläche, die keiner Regel, keinem System und keiner Struktur unterworfen werden kann:

Noch unzulänglicher als der Strich ist indessen die Fläche. In *Panorama* (1955; vgl. S. 404, Abb. 8) rieselt der ganze Raum nach Art eines Fernsehschirms – bevor sich noch irgendein Bild darauf niedergelassen hat; ich wäre nicht imstande, die Unregelmäßigkeit der graphischen Verteilung zu erreichen [...]. Und von daher verstehe ich, daß Twomblys Kunst ein unablässiger Sieg über die Dummheit der Striche ist: einen *intelligenten* Strich machen – das ist schließlich die Distinktion des Malers. (92)

Was aber heißt es, „einen *intelligenten* Strich“ dem Papier oder der Leinwand einzuzeichnen? Das deutsche wie das französische Wort Intelligenz (*intelligence*) bewahrt die lateinischen Wortbestandteile *inter* ‚zwischen‘ und *legere* ‚lesen‘, meint also eine Verbindung, eine Synthese oder Verstehen gemäß einer Struktur. Der intelligente Strich betrifft also die Verteilung der Striche auf dem Papier, und als ausgewiesen ‚intelligent‘ sieht Barthes Twomblys Strich aufgrund der „Unregelmäßigkeit der graphischen Verteilung“, das heißt, insofern sich die bestrichene oder beschriebene Fläche kraft der Intelligenz ihrer Striche dagegen verwahrt, als bloße Struktur, Einheit oder verstehbares Ensemble wahrgenommen zu werden. Twomblys Fläche wäre demnach als Ensemble von Strichen in ihrer Disparatheit zu fassen.

Dabei sollte man nicht vergessen, dass ein Strich, dass jeder Strich ein „aufs Blatt hingeschriebene[r] Strich“ (25) ist und also ein Verhältnis zur Fläche und zur Intelligenz ausbildet. *Le passé du trait*: das meint die Vergangenheit, die sich in ihm ausdrückt, aber auch das Vorbeigehen, das Passierenlassen, das Weiterreichen in seine Zukunft. Wenn der Strich darin „den wichtigen Körper“ verneint, das heißt „den fleischigen Körper“, dann bleibt er doch „Körper, sofern er kratzt, streift oder gar kitzelt“ (25). Der Strich bildet demnach eine Tangente des Körpers, die entlang des vergangenen und des zukünftigen Körpers die Gegenwart (den fleischigen Körper) verschiebt. Was Twomblys ‚intelligente Striche‘ damit leisten, indem sie selbst nicht als Fläche, Struktur oder Text den Hintergrund zum Verschwinden bringen, liegt in ihrer je einzigen Beziehung zur Fläche, die sie aufrechterhalten, das heißt in ihrer Unregelmäßigkeit, die ihre ‚Individualität‘ *unterstreicht*, das heißt auf ihrem je

spezifischen Ausdruck insistiert.<sup>34</sup> All diese Striche erscheinen also, um nicht einfach sich oder eine Aussage oder einen vergangenen Körper zu übermitteln, sondern um in der Übermittlung die fehlende Regel, Struktur oder Textur darzulegen, die das Papier oder die Leinwand als Fläche ist. Twomblys Striche figurieren also einen Rückzug des Schreib- oder Pinselzugs, der das Verhältnis von Einschreibung oder Einzeichnung zum Ort der Einzeichnung definiert.<sup>35</sup> Im Begriff des Rückzugs, *retrait*, sind *trait* und Papier (*feuille*) aufeinander bezogen: „Die Ordnung der Seite“, bemerkt Derrida 1997 in einem Interview mit den *Cahiers de médiologie*,

wird also, und sei es unter dem Titel des Fortlebens (*survivance*), das Überleben (*survie*) des Papiers verlängern – weit über sein Verschwinden oder seinen Rückzug (*retrait*) hinaus.

Ich ziehe es vor, von seinem Rückzug [*retrait*] zu sprechen; denn dieser kann die Grenze einer strukturellen, ja strukturierenden, modellierenden Hegemonie markieren, ohne daß es einen Tod des Papiers gibt, sondern nur eine *Reduktion*.<sup>36</sup>

Diese „Reduktion“, „ohne daß es einen Tod des Papiers gibt“, durch die Schrift auf den Blättern des Schriftmalers kann demnach verhindern, den Bezug der Schrift aufs Bild oder auf die Fläche, des Bildes zu seiner Inschrift, als ein emblematisches Verhältnis des Kommentars oder überhaupt als eine Kommentierung, Weiterführung oder Definitheit der

---

**34** In „den von Twombly geschriebenen Dichternamen“, beispielsweise, „nur eine ‚leere Idee‘ (Barthes) von diesem Geist [der Dichter] vor[zu]-finden“ (Stemmrich 2009, 73 f.), beschreibt demgegenüber nur die formale Seite des Strichs, und das heißt auch des Schriftzugs, der seiner Erscheinung nach stets konkret, individuell ist, seiner Form nach aber eine Tangente, eine berührende Verschiebung, zwischen Vergangenheit und Zukunft.

**35** „Charles Olsen, der Direktor des Black Mountain College, bezeichnet Twombly bereits in einem frühen Text von 1951 emphatisch als ‚man who dealt with whiteness‘“ (Achim Hochdörfer: „Blue goes out, B comes in“. Cy Twomblys Narration der Unbestimmtheit. In: Wien 2009, 12–36, hier 14). „In diesem Sinne bildet das Weiß in einem Bild wie *Academy* (1955) nicht den Hintergrund für die gesetzten Markierungen, es ist vielmehr selbst eine aktive Größe“ (ebd., 27).

**36** Jacques Derrida: Das Papier oder ich, wissen Sie ... (*Neue Spekulationen über einen Luxus der Armen*). In: ders.: Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten (2001). Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien 2006, 221–249, hier 227.

Schrift gegenüber dem Bild zu lesen.<sup>37</sup> Vielmehr wird im Strich als *retrait* das Ende einer wechselseitigen Hegemonialisierung im Verhältnis von Schrift und Bild gedacht: Als Schrift tragen die Striche bei Twombly in allem, was sie sagen, dazu bei, aus der Zukunft, in der sie sprechend werden können, die Vergangenheit der leeren Fläche zu bedenken. Auch Twomblys Schrift ist der Ort einer Reflexion über den Schriftmaler.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom.

**1** © Keystone / Robert-Walser-Stiftung / Photo: STR.

**2** © Archives Nicola Del Roscio / Museum of Modern Art, New York, Mary Sisler Bequest, Richard S. Zeisler Bequest, and gift of Mrs. Sam A. Lewisohn (all by exchange).

**3** HB Letter, o. S., Nr. XXXVI.

## TAFEL

**3e** © Keystone / Robert-Walser-Stiftung / Photo: STR.

---

**37** Und das schließt den Maler oder den Schriftmaler als Subjekt der „sichtbaren Aktion“, die der Strich nach Barthes ist, mit ein: „Meurs et devient.“, schreibt Philippe Sollers in seiner Analyse der Sprach- und Buchstabenspiele Cy Twomblys (zum Beispiel des Namens TwOMBly): „Ich sterbe und ich werde.“, muss man das übersetzen, aber bei Sollers fehlt das *je* ‚ich‘, so dass Sterben (Vergangenheit) und Zukunft (Ankunft) ganz von den Vollzügen Twomblys her zu denken sind (Philippe Sollers: Les épiphanies de Twombly. In: YL VII, 7–10, hier 10).

## V. LEBENSSPUREN

---

*If you see a painting that's always coherent from beginning to end, it's something far away from the main preoccupations or the character of the person, that's all. As much as you'd like to get away from yourself you never do.*

Cy Twombly, 2007

---

REINER SPECK

## TWOMBLYS LAURA

*... ich befinde mich in einer Lage, in der man fürchten muss, dass man die Dinge, die zu sagen man am meisten wünschte ... plötzlich nicht mehr sagen kann.*

Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve

Einem meiner ersten Aufsätze, die ich als junger Mediziner Anfang der 70er Jahre zu den Arbeiten des damals nur einem relativ kleinen Kreis bekannten, bei weitem noch nicht weltberühmten Künstlers Cy Twombly im Feuilleton des Deutschen Ärzteblattes veröffentlichte, hatte ich als Epigraph einen Satz aus Adornos ästhetischer Theorie vorangestellt: „Kunstwerke sind unvergleichlich viel weniger Abbild und Eigentum des Künstlers, als ein Doktor sich vorstellt, der Künstler einzig von der Couch her kennt. Nur Dilettanten stellen alles in der Kunst aufs Unbewusste ab.“ Das sollte damals nur eine Warnung sein, sich allzu schnell mit dem Vokabular der Psychoanalyse, mit ‚freier Assoziation‘ oder ‚kindlichem Synkretismus‘ dem weitgehend singulären Werk eines zeitgenössischen Künstlers zu nähern, auf dessen Bildern und Zeichnungen es nur so wimmelt von Kritzeleien, Hieroglyphen, Palimpsesten, Kryptogrammen, Worten und Namen, die als Fragmente auf Gedichtzitate aus allen möglichen Epochen, auf antike Mythologien oder historische Ereignisse anspielen. Keine Aufforderung schien einen geeigneteren Imperativ zur Deutung dieser ‚private ejaculations‘ (so der Titel einer Arbeit von Cy Twombly mit Anspielung auf eine Anthologie des englischen Dichters George Herbert von 1633) zu liefern als das Statement des Konzeptkünstlers Lawrence Weiner: „Learn to read art“. Aber lange Zeit vorher hatte Edgar Wind ja schon festgestellt: „Das Auge liest anders, wenn der Gedanke es lenkt.“

Der vorläufige Höhepunkt des Paradigmenwechsels bei der Sicht auf Twomblys Œuvre, die sich allmählich von intuitiver Sehweise und daraus resultierender schwärmerischer Suada über stilkritische und komparatistische Untersuchungen bis hin zur konkreten Exploration verwendeter

Termini erstreckte, lässt sich in der dem kurz zuvor verstorbenen Künstler gewidmeten interdisziplinären Morphomata-Tagung festlegen. Die streng wissenschaftliche, darum aber nicht minder ehrfurchtsvolle Annäherung, die zeitweilig das Sublime interpretatorischen Umkreisens bis in die umwölkten Höhen des Olymps trieb, ließ sich von einem Zeitzeugen und frühen Twombly-Sammler durch die lebendige, wenn auch bruchstückhafte Erinnerung zur Entstehung und Titelgebung einiger Arbeiten komplettieren. Dieser Diskussionsbeitrag sei hier rekapituliert. Dabei soll die Apodiktik der Kunsthistoriker, Archäologen und Literaturwissenschaftler nicht in Frage gestellt, sondern nur ergänzt werden durch die Anekdote eines Sammlers.

Die Evokation der ersten Begegnung mit dem Werk von Cy Twombly, von Atelierbesuchen, von Spaziergängen durch Rom oder trägen Nachmittagsunterhaltungen in der Campagna, brachten dem jungen, schüchtern zurückhaltenden Sammler viel Erkenntnis, deren Partikel sich freilich erst sedimentieren mussten, bevor sie auch von ihm im Sinne einer nicht zu verdrängenden Erhabenheit resümiert wurden in einem Satz, der das nunmehr fast ein halbes Jahrhundert andauernde Glücksgefühl richtig benennt: „Auch ich war in Arkadien“. Dorthin geführt hatte mich ein unsigniertes Bild von 1957/58, das in der Galerie Tartaruga in Rom ausgestellt war und von mir aus der Galerie Zwirner in Köln erworben wurde (Abb. 1). Um die 70 × 100 cm große Arbeit endlich von Künstlerhand datieren und signieren zu lassen, fuhren wir nach Rom und begegneten, das Stück notdürftig verpackt unter dem Arm, dem Künstler noch vor seinem Haus in der Via Monserrato, nicht weit vom Palazzo Farnese. Am nächsten Tag waren wir zu einem Lunch eingeladen, der mit dem recht förmlich weiß gekleideten Schwarzen, der uns hinter die Sonne abweisenden Jalousien in den hohen Räumen der Palazzo-Wohnung bediente, mehr an Cy Twomblys heimatliches Virginia erinnerte als an das römische Heim eines Künstlers. Seltsamerweise erfuhr das junge Arztehepaar aus Deutschland zunächst mehr über die Familie der Frau des Künstlers (einer geborenen Baronin Franchetti und Verwandten Lenbachs) und einige seiner römischen Bekannten als über seine Kunst. Seine Bilder standen gestapelt mit dem Gesicht zur Wand und wurden nach dem Kaffee nur kurz angehoben oder gedreht und schnell mit einem Lächeln wieder versteckt – als müssten sie weiter vor Licht geschützt und vor neugierigen (oder begehrliehen) Blicken verborgen bleiben. Dem Blick ausgesetzt waren eigentlich nur antike Skulpturen, die in der Achse der Raumfluchten aufgestellt waren. Auch in den anderen Häusern und Werkstätten des Künstlers, in die wir später



**1** Cy Twombly: *Untitled*, Rom, 1957, Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Bleistift, Farbstift, Papier auf Leinwand aufgezogen, 70 × 100 cm, Sammlung Speck, Köln

an verschiedenen Orten Italiens, in den Dolomiten, in Bassano oder in Gaeta eingeladen waren, dominierten römische Statuen und ausgesuchte Gegenstände der Renaissance als Dekor die Räume. Erst später sollten wir erkennen, wie unabdingbar diese biographischen Hintergründe – Heirat des jungen, auf einer Art *Grand Tour* in Rom hängengebliebenen Amerikaners mit einer italienischen Adelligen (der ‚Venere Franchetti‘ seiner Bilder), deren Familie einst Besitzer der Ca’ d’Oro am Canal Grande war – für das Verständnis von Twomblys Werk sind.

Kaum eine Ikonographie zu einem Künstler des 20. Jahrhunderts setzt so viel an Kenntnis und Kontextualität der Antike voraus wie die zu Cy Twombly. Den sublimen Deutungen Außenstehender seien Sicht und Erinnerung von Vertrauten gegenübergestellt und zugesellt: Genese und nachvollzogene Vollendung eines Kunstwerks sind durchaus unterschiedlichen Formen einer Exegese ausgesetzt. Gerade die geringe zeitliche Distanz, die mittlerweile bei der Verbreitung, Anerkennung und Deutung von Werken der zeitgenössischen Kunst besteht, sollte im Rahmen kunsthistorischer Aufarbeitung die lebendige Zeitzugehörigkeit von Sammlern als notwendig erkannt werden lassen.

Twomblys Bild *Portrait: Herr Dr. Reiner Speck* von 1979, das im Zentrum der folgenden Erinnerung an die Begegnung mit dem Künstler steht, hat viele Besucher meiner Sammlung dazu verleitet, darüber zu schreiben (Taf. 16). Meine Mitteilungen zur Entstehungsgeschichte, zu den Hintergründen der Chiffren und Namen, zu den künstlerischen Mitteln, ja überhaupt zu der Frage, warum dieses Werk als „Portrait“ betitelt ist, wurden von vielen Exegeten benutzt, um einen neuen Kontext in ihre Ikonographie der Werke dieses in vielerlei Hinsicht rätselhaften Künstlers zu bringen. So diente dem verstorbenen Peter Ludwig das von mir Erzählte seinerzeit fast wörtlich als Gerüst für ein Grußwort zur Ausstellung der Sammlung Speck im Museum Ludwig in Köln, wo er fast resignierend schreibt, die weitere Bildinterpretation erfordere ein fortschreitendes Lesen ... Und die Kunsthistorikerin Kathrin Fischer-Junghölter schreibt Jahre später einen Essay *Zur Ästhetik des Vexierspiels bei Marcel Proust und Cy Twombly*, in dem es – bezogen auf beider Verfahrensweisen – heißt: „Die wohl prägnanteste ästhetische Innovation Prousts besteht darin, temporal anachronistische und materiell heterogene Erfahrungs- und Erinnerungsgehalte simultan auf einer als Tableau imaginierten Fläche zu visualisieren, nicht ohne dabei immer wieder die Flüchtigkeit dieser Konstellationen zu betonen.“ (Proustiana XXVI, Insel Verlag, Berlin 2010, 48–59) Die Austauschbarkeit der Namen und der Vorgehensweisen bietet sich an. Die Ähnlichkeiten



in der künstlerischen Methodik werden angesichts des fertigen Portraits noch weiter vertieft, wenn es heißt: „ähnlich wie der Maler Elstir in Prousts *Recherche* entzieht Twombly die Dinge ihrer tradierten, logischen Ordnung, um sie einer Perspektivierung zu unterziehen, die gleichsam die Konstellation initiiert und ihr Bedeutung verleiht, ohne dabei zugleich anderweitige Bezugsmöglichkeiten auszuschließen.“

Was aber sind Sujet und Konstrukt dieses „Portraits“? Die Ursprünge liegen in Bassano in Teverina, nicht unweit des Parks von Bomarzo, wo der Künstler ein großes Renaissance-Gebäude jahrelang als Atelier und Sommerresidenz unterhielt. Hier pflegte Cy Twombly ausgewählte, ihm über seine Kunst nahestehende Personen zu empfangen, auch zu beherbergen. Wir, d. h. meine Frau Gisela und Tochter Laura, aber auch unser Dobermann namens Orpheus, zählten in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu diesen *happy few* und wohnten in jenen großen Räumen, durch deren halbgeöffnete Tür die Büste eines römischen Feldherrn zu sehen war; denn auch in Bassano war die Antike in hierher mitgebrachten Rudimenten und Spolien überall gegenwärtig. Auf einer der Jahrzehnte später bei Lothar Schirmer in München gezeigten Photographien des Künstlers vollzieht dieser mit der Kamera genau den Blick der damaligen frühen Besucher nach (Abb. 2). Und was in den unteren Räumen an Gegenständen aus verwittertem Holz oder rostigem Eisen noch ungeordnet und ungeformt herumlag, das sollte später wiedererkennbar sein in den übertünchten Skulpturen und mit Schrift versehenen Bronzegüssen des Künstlers.

In der mittäglichen Hitze verteilte sich die Gesellschaft auf Haus, Turm und begrünten Innenhof: man las oder schlief, hörte Musik oder pflegte Blumen. Der Hund wurde mit einem Knochen und die dreijährige Tochter mit Papier und Farbstift ruhig gestellt – alles aber in einer seltsamen Anspannung, wusste man doch, dass der Meister in einem verschlissenen Regiestuhl aus Leinen scheinbar zerstreut vor einer seiner riesigen Leinwände saß; in der Ecke des Ateliers lief ein Transistorradio mit dem Unterhaltungsprogramm von AFN-Italy, auf Boden und Tischen lagen, verstreut zwischen Ansammlungen von Pinseln, Fettkreidestücken und Farbtöpfen abgegriffene Nachschlagewerke, zumeist englischsprachige Lexika zu antiken Namen, Dichtungen, Mythologien. War das der Ort, waren das die Umstände, unter denen eine so große, geheimnisvolle ästhetisch vollkommene Kunst mit so sublimer Thematik entstand, die wenige Jahre später in den großen Museen der Welt bis hin zum Louvre zu sehen sein würden? Nur meine befangene Bewunderung war größer als ein gewisses ehrfurchtsvolles Erschauern.



2 Cy Twombly: *Interior*, Bassano in Teverina, 1980, Dryprint auf Karton, 43,1 × 27,9 cm

„An jenem Abend lasen wir nicht weiter ...“ bin ich versucht fortzufahren – so eindrucksvoll ist die Erinnerung an das gegen 9:00 p. m. anberaumte Essen, bei dem wir die einzigen Gäste waren. Der alte ortsansässige Diener brachte von Tatja Twombly vorbereitete Speisen und Getränke, und

man unterhielt sich über die Italiener, über Medizin, über die Lektüren des Tages. Im Rahmen der üblichen Abschweifungen brachte der Gastgeber das Gesprächsthema immer wieder auf meine Lieblingsschriftsteller, auf die von mir geschätzte Musik – und befragte mich fast inquisitorisch zu meinen Lieblingsorten und -zahlen; bis mir plötzlich klar wurde, dass er mir eine Art Proust'schen *Questionnaire* vorgelegt hatte, warum, ahnte ich nicht. Ich hielt das naiverweise für die Fortsetzung eines ursprünglich englischen Gesellschaftsspiels, wie es gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch in Frankreich betrieben wurde. Ihm haben wir – weil Proust diesen Fragebogen sogar zweimal in seiner Jugend ausgefüllt hat – wesentliche Bekenntnisse über dessen Vorlieben und Wünsche zu verdanken. Und seit der Entdeckung dieser Aufzeichnungen im Jahr 1924 kreist jede Biographie des großen französischen Schriftstellers um dieses Dokument.

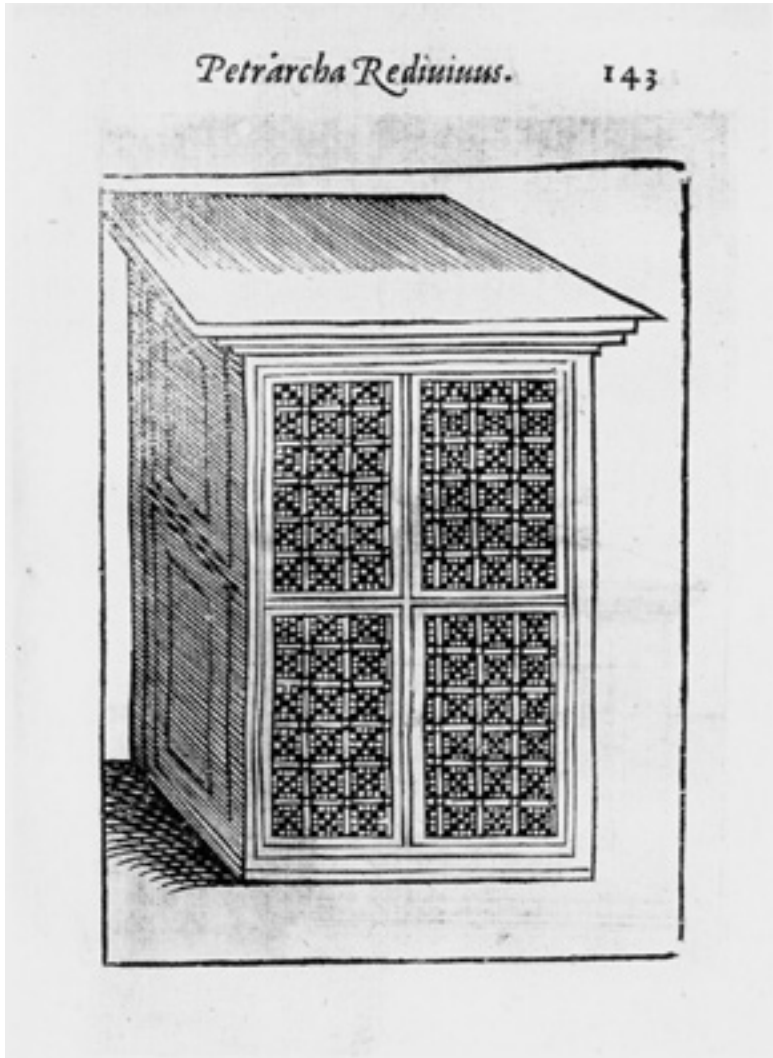
Am nächsten Tag wurde uns der Grund für die Befragung klar, lag doch die Antwort in Form einer großformatigen Papierarbeit auf dem Boden des Ateliers. Beim näheren Hinsehen entdeckte ich zwei von meiner Tochter tags zuvor bekritzelte Bögen, die Twombly ihr zur vermeintlich ablenkenden Beschäftigung mit Farbstiften überlassen hatte. Sie waren jetzt harmonisch auf das Blatt collagiert – wie ein authentisches Zeugnis des Familienmitglieds und nicht ohne ironischen Hinweis auf die damals nicht selten auch von Fachleuten herangezogenen Vergleiche von Twomblys Kunst mit Kinderkritzeleien. Nach sprunghaftem ‚Lesen‘ der Arbeit erkannte ich – in unterschiedlicher Weise vom Künstler pointiert – meine Lieblingszahlen, -farben, -orte, -komponisten und -schriftsteller. Bei näherem Hinsehen schien die Rangordnung mehr vom Künstler selbst bestimmt als vom Portraitierten. Die unterstellte Beantwortung des gegebenen Fragenkatalogs bezog sich zwar auf die zum Teil nur kurz erwähnten Dinge, Orte und Personen, ihre künstlerische Umsetzung aber geschah so metaphorisch wie stilistisch typisch in Twomblys Malweise. So galt aus meiner Sicht die von mir tags zuvor erfolgte bewundernde Erwähnung der durchaus faszinierenden Gestalt des Kindermörders Gilles de Rais nicht etwa diesem selbst, sondern der gerade gelesenen, so einfühlsam wie literarisch gekonnten Beschreibung seiner Untaten durch Georges Bataille.

Die Eigennamen der Familienmitglieder wurden in Versalien gesetzt, und vielen Buchstaben ist die seit den 60er Jahren vom Künstler gepflegte ‚Gräzisierung‘ anzusehen: das große A wird – geht es dem Künstler um eine historische Hagiographie oder persönlich adorierende Verbrämung – wie ein Delta ausgeführt, wobei zumeist die Basis der dreieckigen Konfiguration, vor allem bei „*PetRARCΔ POETΔ LAUREΔTUS*“, eine

mehrstrichige Betonung wie für eine Art Fundament erhält ( $\Delta$ ), auf dem sich der Ruhm des Genannten begründet. Neben der skriptural eher beiläufig ausgeführten Erwähnung geschätzter Komponisten wie Chopin oder Brahms fällt die Abhandlung der Schriftsteller Marcel Proust und Francesco Petrarca auf, die schon im Entstehungsjahr des Werkes Schwerpunkte in meiner Bibliothek bildeten, die heute als die umfangreichste diesen Autoren gewidmete in Privathänden befindliche der Welt gilt. Wie von selbst kam immer wieder das Gespräch auf Proust und Petrarca zurück, wobei die Integration des Franzosen gegenüber dem italienischen Dichter auf dem Bild in den Hintergrund zu treten scheint: ist er doch, wenn auch im Mittelpunkt der Komposition stehend, nur mit den Initialen „M. P.“ angedeutet: so zurückhaltend und kryptisch wie der Schöpfer des Bildes selbst, der es mit „C. T.“ signiert – und das unmittelbar unter der integrierten und eigens von Linien umrandeten Kritzelei des Kindes.

Eine umso stärkere Betonung und graphische Abhandlung erfährt am umbrisch-toskanischen Entstehungsort der Arbeit Francesco Petrarca: nicht nur als Person und Vorläufer der Renaissance, der selbst eine große Handschriftensammlung besaß, sondern auch als Dichter des *Canzoniere*. Das quadratische, von Quer- und Längsstrichen durchkreuzte Signum steht, wie der Künstler im Gespräch angedeutet hat, für ein *bookcase*, für das historisch überlieferte, licht- und luftdurchlässige Bücherbehältnis, das noch heute in der Casa Petrarca in Arquà zu sehen ist. Cy Twombly kannte es aus dem 1635 von Giacomo Filippo Tomasini herausgegebenen Buch zu des Dichters Leben und Werk, *Petrarca redivivus*, das ich einmal mit nach Rom gebracht hatte (Abb. 3). Als Gastgeschenk pflegte ich möglichst immer ein Buch in der Originalausgabe zu überreichen, das unser beider Interesse betraf: so gelangten durch den bibliophilen Bewunderer seiner Kunst, in der das geschriebene Wort eine so große Rolle spielte, neben vielem anderen, signierte Ausgaben von *Finnegans Wake* oder Prousts *Swann* oder Schwitters *Anna Blume*, auch Leonardos Abhandlung zur Malerei und ein Frühdruck Theokrits in das im allgemeinen neugierigen Blicken verwehrte Bücherregal des Künstlers. Damit sei eine Spur gelegt zur Deutung des mehrfach durchgestrichenen „EX LIBRIS“: der Sammler besitzt insgesamt 10 Entwürfe für ein Bücherzeichen, das Twombly in den 70er Jahren für ihn schuf.

Der Künstler war durchaus vertraut mit Petrarcas Werk und schätzte die onomatopoetische Raffinesse und das Oxymoron in dessen Gedichten auf das Leben und den Tod der angebeteten Madonna Laura. Durch Nuancen in der Schreibweise, besser Malweise, vollzieht ‚C. T.‘ das lautmalerische Spiel des auf dem ‚Capitol‘ mit dem Lorbeer gekrönten Dichters,



3 Petrarca's Bücherschrank, aus: Giacomo Filippo Tomasini: *Petrarca redivivus*, Padua 1635, fol. 143

des *Poeta laureatus*, nach und führt so den Betrachter zu Lesarten wie *Laura, l'aura, lauro* etc.

So wie der Künstler oft zu malen schien – in der linken Hand ein Buch und in der rechten einen Kreidestift –, so sollte auch der Betrachter seine

Bilder sehen und deuten. Pragmatischer als der hier abhandelnde Dar-  
gestellte hat es die oben erwähnte Kunsthistorikerin ausgedrückt: „Der  
Betrachter erfährt in der Selbstbeobachtung, dass er unter dem Zwang  
der Sinnstiftung immer wieder auf den eigenen Wissens- und Erfah-  
rungsschatz zurückgreift, um Kontextualisierungen vorzunehmen, die  
Twomblys Formenwahl und Kompositionsanordnung erhellen könnten.  
Indem dieser Prozess zu einem abschließenden Vexierspiel gerät, dekon-  
struiert Twombly indirekt nicht nur den Verweisungszusammenhang  
von ikonischen und schriftlichen Zeichen sowie die Vorstellung ihrer  
Lesbarkeit, sondern reflektiert außerdem die kommunikativen Mög-  
lichkeiten des künstlerischen Mediums Bild, das zwangsläufig in einen  
Kommunikationszusammenhang eingebettet ist und in seiner Verfassung  
als Kunstwerk immer schon Appellstrukturen aufweist.“

So muss das hier mit posthumer Verbeugung vor dem Künstler  
Geschilderte vorläufig Fragment sein und in einer Fortsetzung anders  
ausfallen. Schließlich vollzog Cy Twombly selbst eine höflich-ironische,  
ja angelsächsische Überhöhung durch Anrede und Titelei des Portrai-  
tierten. Die scheinbar nonchalante Exploration beim vorausgegangenen  
Abendessen war rückblickend wohl ein erstes ‚Sitzen‘ und entsprach dem  
lauernden Beobachten des Portraitierenden beim Studium von Physio-  
gnomie und Haltung seines Sujets. Twombly hat durch die synästhetische  
‚Niederschrift‘ der in der Nacht zuvor vom Portraitierten gegebenen  
Antworten auf den Proust’schen Fragebogen seine eigenen Affinitäten  
und Lesarten zum Mitgeteilten offenbart: Ein jedes von einem Künstler  
angefertigte Portrait ist immer auch ein Selbstportrait.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom;  
die Photographie: © Fondazione Nicola Del Roscio.

**1** © Archiv der Sammlung Speck.

**2** CT Ph II 2008 15.

**3** Petrarca 1304–1374. Werk und Wirkung im Spiegel der Biblioteca Petrarquesca  
Reiner Speck, hrsg. von Reiner Speck / Florian Neumann. Köln 2004, 284.

## TAFEL

**16** © Archiv der Sammlung Speck.

---

NICOLA DEL ROSCIO

## TRIP TO RUSSIA AND AFGHANISTAN WITH CY TWOMBLY, 1979

I cannot remember how it came up, but one of Cy's friends or perhaps he himself read a book titled *A Short Walk in the Hindu Kush* by Eric Newby. Passing the book to each other we all became very excited. The book is one of the most adventurous descriptions of Afghanistan: the medieval atmosphere that transpires on every page, the valleys inhabited by bandits, the food, the accidental meeting with the famous explorer Thesiger. So, we left for the trip to Afghanistan via Russia and Central Asia with a group of friends, mostly Sicilians, not new to this kind of trip in Asia, who organized the logistics of the journey. They were also full of humor and it did not matter if we were caught in the middle of a disaster; at six o'clock p. m. they organized a cocktail meeting before dinner, all cleaned from dust, well dressed and with peppy conversation.

We first landed in Moscow, where *The perils of Pauline* began, never ending till we landed back in Rome, as Cy commented on our trip at the end.

One of the Sicilians in our group of ten, the son of a prominent public figure in Palermo, was very intellectually à la mode for the period, revealing at every moment his communist beliefs. At the airport in Moscow, ready for the inspection of our bags we had Marlboro cigarettes already prepared for the guards to grab with smiles of delight. But the Sicilian had some extreme communist newspapers, a book of Foucault in his hands, and no cigarettes in his bag. The guards, who at the time looked to us like peasants, were disappointed; they picked up the *Lotta Continua* newspapers, trying to read them in Italian with comical results, and when they got to the book by Foucault, literally jumped up in the air, trying to impress each other by reading very loudly the descriptions on the back of the book, which mentioned sexuality.

In a split second, tens of unpleasant older officers appeared, repeating with a mix of surprise and irritation the word "Sexualitat". The incident

ended after some hours of anxiety and a meticulous check of all our bags. We had to sit being quizzed in a squalid office whose peeling walls were painted light green. Finally on our arrival at the hotel Russia, we were comforted with great quantities of caviar, smoked fish and wonderful borscht.

On visiting the Shchukin and Morozov collection in the Pushkin Museum, Cy was amazed by the quality of the collection, but at the same time he complained about the security of the rooms and the high risk of fire.

After a couple of days, leaving for Tashkent, Samarkand, and Bukhara, we got stuck at the airport of Moscow for seven hours, due to a plane delay, where we witnessed scenes from Gustave Doré's illustrations of the *Divina Commedia*. In the huge airport, an immense crowd sat, ate, discussed, and waited—it was my first experience of a globalized world: so many races, shapes, behaviors, that I never dreamed of before. All races were there, they seemed like an evacuating crowd from some sort of disaster. I was impressed by a Cuban arguing bossily with the personnel of the airport, by the woman custodian cooking food on a portable kitchenette in the toilettes in full view of men pissing, children next to adults, smells of different sorts, and everything enveloped by beautiful walls coated in white tiles. Now and then the woman would scream something, without raising her eyes.

We were left to ourselves. In answer to our impatient inquiries about the delay, our guide would tell us in an arrogant way to stop asking, because according to him if we had left by train the trip would have lasted days. So, exasperated and bored after the first five or six hours of stupor in the airport hall, Cy and I decided to go outside to look at the sky and the clouds. To our surprise, the guards let us go out with just an annoyed wink. We went through a hole in the metal perimeter grid and found ourselves in the military part of the airport. The biggest airplane ever built was sitting there, unguarded: a Tupolev plane that later collapsed in an air show at Le Bourget in Paris. We became worried at our impertinence and rushed back to the waiting room, but something comical and surreal happened: we saw on the other side of the glass corridor our tour guide, gesticulating in an upset way: we understood that we were missing the plane. Panicked, we started to run to get to the departure lounge but we could not find the door. Out of the blue a person that Cy knew appeared from a group of people that had just disembarked and called Cy, then started running with us in a circle, asking frivolous questions and passing in front of some guards who, surprised at our stupidity, did not know how to react.

After several comic passages in front of the police control, one of the guards literally took us by the arm and dragged us to the departing

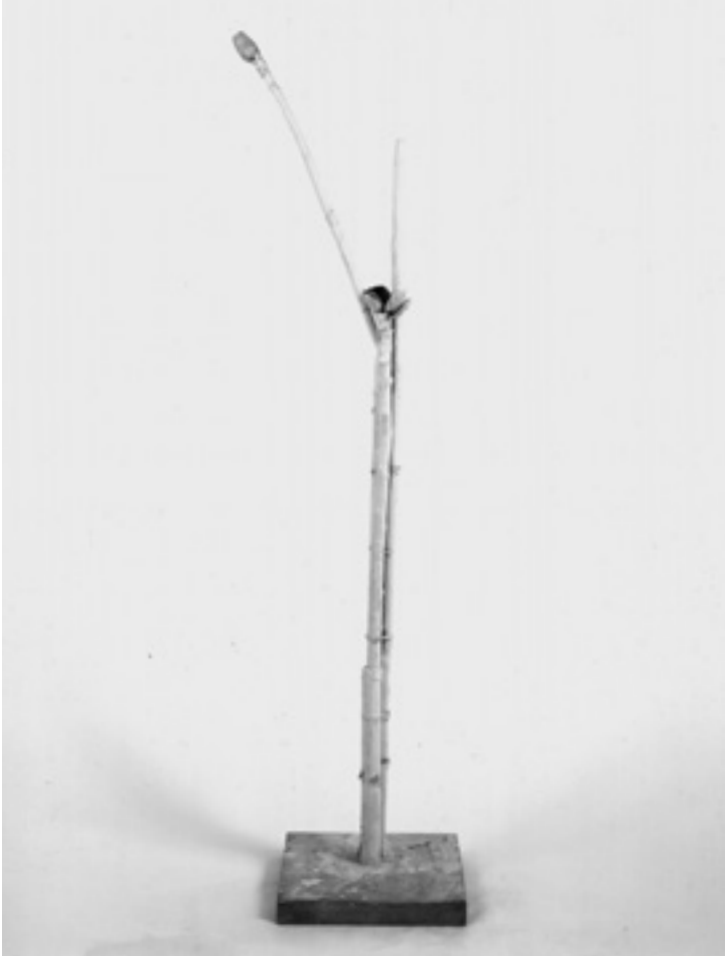


plane. At the stairs of the aircraft we had to face humiliating looks as the guards pushed the Russians crowd aside and made us get inside before them. The plane had no pressurization and we all had pain in the ears for months after. Next to me sat a Central Asian young man who had just finished his military service. He offered me a green banana, so sour that I had to think how to spit it out without offending him; meanwhile he was eating it with delight smiling at me. I thought to be nice to him and stupidly showed him the page of a weekly Italian magazine with a beautiful actress in a bikini. The poor young man was offended and became definitely hostile, turning his face away from me for the rest of the trip.

Tashkent was the door to Muslim Soviet Central Asia, where sovietization had erased all colors (that color of life that later we saw in Afghanistan) by painting a superficial color of sadness on the daily life, and to the great monuments of Samarkand and Bukhara even after they had been perfectly restored. Cy was impressed by the architecture of the necropolis in Bukhara that Russians were restoring very well.

He was upset by an episode that happened in the plane from Tashkent to Bukhara: we had a guide, the kind that during that time in Russia was assigned to foreigner visitors as both guide and policeman. Our Sicilian group, mostly wonderful people, were intolerant of the restrictions and banality imposed by our guide/policeman. The one who had caused us the delay on our arrival in Moscow because of his Foucault book sat in the plane next to a monumental Russian woman, a music performer. Questioned by her, he lamented about our guide/policeman. The next morning our guide came with tears to the breakfast room and asked us how we could be so mean as to report him to the secret police. The poor man, whom before we disliked, became our mascot and Cy wrote a wonderful letter that we all signed, witnessing that we were very happy with his work. The Sicilian reader of Foucault became for the rest of the trip the scapegoat who was blamed for all our bad moments.

We arrived in Kabul: it was a Paradise of life going on simultaneously on different levels at the same moment, like two movies intersecting and going at fast speed: colors, rugs in colors, mad traffic, dust, donkeys and carts, piles of vegetables and fruits sprinkled with water drops like diamonds trembling in the rays of the sun, walking burqa like paper puppets in a Mexican fiesta and, as a cherry on the pie, a monkey on a leash outside a carpenter shop, trying to be naughty with a chicken with a plucked behind. After Russia, Afghanistan was a liberation and we finally had some aesthetic pleasure without guilt or remorse.



1 Cy Twombly: *Untitled*, Gaeta, 1990, wood, cloth and plastic tulip flowers, wire, clay, white paint, 167, 35 × 35 cm, private collection

Suddenly, what first appeared to be mannequins hanging and dangling from trees on the side street, after a while came into view as dangling bodies. Under those trees were Central Asian-looking soldiers, in couples, holding each others' little finger and in the other hand a rifle with a flower stuck in the gun hole. They were the advance-guard of the soviet invasion. The soldiers smiled at us when they saw the bus with westerners stupefied and excited like chickens, and acted coquettishly as if proud of the scene. Thinking back to the scene of the soviet Uzbek



2 Cy Twombly: *Untitled ("In Memory of Babur")*, Lexington, 2000, wood, plaster, white paint, lead pencil, putty, 76 × 54,8 × 35,2 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Museum Brandhorst, München

soldiers with flowers stuck in the guns' holes, Cy must have remembered and used the image for his sculptures as a humorous, sad, sarcastic and cynical episode (Fig. 1). Thank God we did not witness any other such scenes, and slowly it became doubtful in our memory that we really had seen hanged people.

Our first visit was in Kabul, the tomb of Babur. Cy later dedicated a sculpture to him, impressed by the beauty and serenity of his tomb and out of admiration for him and his *Baburama* book of memoirs (Fig. 2). We also went to visit Herat. I had the impression that Cy considered the trip to the remains of the ramparts of the castle of Alexander the Great as a pilgrimage, a homage to the entire story of Alexander. Many years after he dedicated a sculpture to that trip and titled it *Herat*, I suspect,



**3** Cy Twombly: *Herat, Gaeta*, 1998, wood, acrylic, 37 × 36 × 27,5 cm, private collection

among other things, to make up for the loss of the castle of Alexander, destroyed by Russian bombs (Fig. 3).

We settled finally to go to Nuristan. On the way from Kabul to Jalalabad we travelled on mountain roads with deep ravines and many trucks and buses precipitated to the bottom, the sites where the English invading army was annihilated in the 19th Century. Afterwards, we entered a fertile green valley of poppy fields: carpets of little heads of different colors (white, red, pink) waving on thin stems. One can see where Cy got the impression and the emotion, when he later used the poppy symbol in his sculptures (Fig. 4). Passing through the valley of infinite poppies, the donkey road was flanked and infested by very tall plants of marijuana. They were so overpowering that on slamming the doors of the jeep they got caught in the mechanisms of the doors; it was amusing to repel them with feet and hands, among giggles, funny remarks and innuendos.

The poppy fields were attended by young women whose beautiful faces with green eyes appeared to us as a sudden revelation, as we to them, in our unexpected invasion of their intimacy. In fact we surprised them in



4 Cy Twombly: *Untitled*, Rome, 1987, bronze painted with white oil-base paint, 194 × 31 × 79 cm, edition of six, private collection



5 Cy Twombly: *Untitled*, December 1991, wood, plaster, 48,2 × 33,6 × 44,7 cm, Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

the moment they relieved their bodies of the burqa from the sweating of their work. We had the impression that we appeared to them like Acteon to Diana bathing, and they were as irritated and swearing as Diana.

We passed by village castles, built in mud, straw and donkey's manure, with dung splashed on the walls like omelets, to be burned as winter fuel (Fig. 5). A serene creek of clear water, where children threw stones, crossed patches of almond trees, on one side, and opposite a cemetery with tombs typical of Afghanistan, evocative saddle-shapes whose images Cy used in some of his sculptures (*In Memory of Babur* in the Brandhorst Museum, cf. Fig. 2).

We stopped for drinks at villages where even the sheep were drugged out of their mind. Villagers with swollen red eye-balls came to sell us an eagle. We were lounging sipping tea on beds (I should call them ottomans), lined up in the piazza, watching beautiful ridges of blue mountains on the other side of the valley, like the convalescence of people at the

beginning of the century at Davos, in Thomas Mann's *Magic Mountain*. An increasing crowd of drugged young men came to stare at the blond Sicilian girl sprawled on the sofa, with her voluptuous shape in full view, getting closer and closer. Everybody was busy in an amazed conversation, until eagle-eyed Cy made us aware of the dangerousness of the local looks at the sexy appearance of the blond girl, and we hurried back to the Jeep.

Finally we arrived in Nuristan, first a narrow valley and then mountains. It was the last valley of Afghanistan, still pagan a hundred years before, changing the name from Kafirstan but still making wine secretly as in the Greek mythology which placed Dionysus there, bringing wine making with him to the west. People whispered to us of secret festivals, based on wine drinking. In effect the vines were no longer cultivated but grew spontaneously, climbing trees near the loop of a fierce river with tumbling waters from the Pamir Mountains. The grape vines were so old with trunks the diameter of trees that we remembered them for a long time with astonishment. Cy thought he had reached the birthplace of Dionysus; he was really convinced of the truth of the story in mythology.

We climbed a very steep mountain to reach a village without a road called Merdesh, looking for the cousin of the doorman of the hotel in Kabul to whom we had some sort of letter of introduction. The village was full of rivulets of water, with big walnut trees, houses whose roofs were used as roads. We were surrounded by cheerful, blondish children and the cousin of the doorman found us. He too was blond, very tall, and with enormous hands. He took us to visit the local Mosque of which he was very proud. It looked like a little Swiss chalet and Cy was in heaven when, entering the Mosque, we walked on a huge mattress as wide as the mosque floor, filled with chips of sandalwood and ground-up needles of stone pines. The perfume brought us straight to a Muslim Paradise. We squatted down for a long time, checking by now and then each other expression of delight.

In the house of our chaperone we were given the usual mint tea and an unusual dance by a young boy who sinuously made copies of figures of Greek vases, ending up in a semi-trance with trembling body. It was so astonishing that we suspected our civilized connection in Kabul or the tourist office had put it on for us as an intellectually refined scene. Cy commented that he had seen something similar in the 50's, in Egypt: Bardashes dancing the *Bee dance*, the same that Flaubert described in his trip on the Nile, hundred years before. But in our case there was something tragic about the scene, a feeling of embarrassment and far-fetchedness. Many years later, at the time of the Taliban, a war broke

out among them about the possession of a dancing boy. Next day the local cousin came to pick us up in the guest house at the bottom of the valley, and in wild excitement he kept telling us that in the village they were descendants of Alexander the Great; we were so happy to believe it. After all, the historians following Alexander described that when the Greek soldiers arrived there, they could understand the local language, since the Indo-Aryan emigration to the west of few century before.

The same man showed us the site where a sanctuary of grapes grew on trees. He fielded our questions about wine making in such a smart way that we were very enthusiastic to believe that it was true. Then he showed us how to cross the tumbling waters of the river coming down from the Pamir using inflated goatskins. Cy learned from him how to swim the river and we all felt very powerful crossing the waters back and forth diagonally, accompanying the strength of the current and simultaneously going slightly against it. We even started to believe we had big hands like our local swim teacher and imagined feeling the emotions of Alexander the Great's soldiers.

All of a sudden the head of the police arrived and with very excited gesturing and in bad English announced to us that the mujahidin rebels had murdered the region's governor and he could not assure our safety anymore, so we rushed with our bags all the way back to Kabul. It was the first time I heard the word "mujahidin". The Sicilians showed such strength and discipline on this occasion that Cy remarked how they become rational whereas they had been undisciplined until then.

A torrential persistent rain caught us on the way back, floods from the mountains above made us slide every now and then close to the deep ravine, where at the bottom the river looked like a Hollywood staging of hell. At one point Cy, sitting next to me at the back of the Jeep, saw the double back-wheel on the left side rolling in the emptiness of the ravine. Both of us have never stopped thanking the Toyota super-engine and the driver. But since everything has always two sides at the moment of near-tragedy, the rest of the passengers did not notice; as a matter of fact, the angelic young blond Sicilian girl exclaimed: "Oh! Mamma, guarda giù che bello il fiume in piena!" Soon night came and at a certain point we had to rebuild the road which had been washed out under the violent rain. The exhaustion from stress, emotion, and fear made us resigned to anything. At a certain moment Cy screamed out: "I see lights, let's go there and ask for help!" Some villagers were faster than us and came with lanterns to help rebuild the part of the road damaged by the water.



A few hours later we were stopped by a military checkpoint and escorted very bluntly to the barracks. The officers who first questioned us fiercely later treated us with great kindness. We had to stop overnight, while a nasty bombing raid went on. We could see the shelling going on from the two opposite sites of the contenders. The chief of the barracks invited us to eat with him and a few other officers and soldiers served us delicious food.

The chief officer was fascinated by Cy, after I showed him two photographs of his paintings; poor Cy had to slalom the bizarre intellectual questions of an Afghanistan military man. I gave one of the soldiers that attended us for lunch a can of meat as a gift and next day on leaving I asked him if he had liked my gift. He answered me in approximate English: "Oh no! No eat pig! Changed cousin one bottle" (I realized at that moment that everybody in Afghanistan named a friend a cousin).

By that point our spirit of adventure had been consumed by so many episodes that back in Kabul we substituted cultural discovery for spontaneous discovery: we bought whatever pleased us in the fabulous "Chicken Street" market; we bought ancient costumes, books, velvet textiles, rags only for the colors, lapis lazuli; we marveled at the exotic "One Dollar Hotel" owned by Alighiero Boetti, and visited the fantastic Kabul museum. Cy visited again the spiritual place of the tomb of Babur, whose photograph he kept besides his bed until his death. Sometimes, when I look at the work of Cy done after Afghanistan I have the impression of seeing the traces from the psychological and physical events that took place during the trip, and the distress Cy felt about the destruction brought there after our departure by attempts to reduce life to ideology or religious fanaticism, or to impose rationality.

Back in Rome, later, to refresh our memory of Afghanistan and in honor of that country, we participated to a demonstration against the Soviet invasion, and by coincidence among Pashtun hats, chanting Saffron Hare Krishnas, screaming people, and all kind of things, we ran into Francesco Clemente. The confusion was great and anarchic and creative, and at a certain moment Francesco Clemente screamed out, to our surprise: "Viva the Afghan greyhound!"

---

PHOTO CREDITS

All works by Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rome.

**1, 3-5** Archives Fondazione Nicola Del Roscio, Gaeta.

**2** Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Udo und Anette Brandhorst Stiftung, Museum Brandhorst, München.



Cy Twombly, with Nicola Del Roscio on his right in Venice, Piazza San Marco, 1970s

---

## BIBLIOGRAPHIE

Für die zitierte Literatur wurde zwischen der Spezialliteratur eines Beitrags und der wiederholt angegebenen Literatur zu Cy Twombly unterschieden: In den Anmerkungen zu den Beiträgen wird die Spezialliteratur bei der Erstnennung vollständig angeführt und nachfolgend mit dem Vermerk ‚op. cit.‘ (nach Autor plus Jahreszahl) bezeichnet; die restlichen Verweise – Cy Twombly betreffend – sind in den Anmerkungen in der gleichen Kurzform nach Autor bzw. Ort (bei Katalogen) plus Jahreszahl aufgelöst und in der untenstehenden Bibliographie zu Cy Twombly angeführt. Der Leser wird gebeten, beide Bibliographien zu nutzen. – Wenn nicht anders angegeben, wird in den Anmerkungen nach der jeweiligen Œuvrekatalog-Abkürzung nicht die Seitenzahl, sondern die Katalog-Nummer des jeweiligen Werkes angeführt.

---

### BIBLIOGRAPHIE ZU CY TWOMBLY

#### ŒUVREKATALOGE CY TWOMBLY

**Calender 1985** The Shepherdes Calender by Edmund Spenser illustrated by Cy Twombly (Jahreskalender für das Jahr 1986 als Weihnachtsgabe für Freunde von Anne und Anthony d’Offay). London 1985.

**CT Ph 1993** Cy Twombly Photographs, mit einem Essay von William Katz (Gal.-Kat. Matthew Marks Gallery, New York 1993). New York 1993.

**CT Ph I 2002** Cy Twombly. Photographs 1951–1999, hrsg. von Nicola Del Roscio, mit einem Essay von Vincent Katz, München 2002.

**CT Ph II 2008** Cy Twombly. Photographs 1951–2007, mit einem Essay von Laszlo Glozer. München 2008.

**CT Ph III 2011** Cy Twombly. Photographs III 1951–2010 (Ausst.-Kat. Museum Brandhorst München / Museum für Gegenwartskunst Siegen 2011), mit einem Essay von Hubertus von Amelunxen. München 2011.

- CT Ph IV 2013** Cy Twombly. Unpublished Photographs 1951–2011, mit einem Essay von Michael Krüger. München 2013.
- HB I–V** Cy Twombly. Catalogue Raisonné of the Paintings, Vol. I–V, 1948–2007, hrsg. von Heiner Bastian. München 1992–2009.
- HB I** Cy Twombly. Catalogue Raisonné of the Paintings, Vol. I, 1948–1960, hrsg. von Heiner Bastian, München 1992.
- HB II** Cy Twombly. Catalogue Raisonné of the Paintings, Vol. II, 1961–1965, hrsg. von Heiner Bastian. München 1993.
- HB III** Cy Twombly. Catalogue Raisonné of the Paintings, Vol. III, 1966–1971, hrsg. von Heiner Bastian. München 1994.
- HB IV** Cy Twombly. Catalogue Raisonné of the Paintings, Vol. IV, 1972–1995, hrsg. von Heiner Bastian. München 1995.
- HB V** Cy Twombly. Catalogue Raisonné of the Paintings, Vol. V, 1996–2007, hrsg. von Heiner Bastian. München 2009.
- HB B** Bastian, Heiner: Cy Twombly. Bilder/Paintings 1952–1976, Bd. 1. Berlin 1978.
- HB G I** Cy Twombly. Das graphische Werk 1953–1984 / The Printed Graphic Work, hrsg. von Heiner Bastian. München / New York 1984.
- HB Iliam** Cy Twombly: Fifty Days at Iliam. A Painting in Ten Parts (Edition Heiner Bastian im Propyläen Verlag, Bd. V). Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1979.
- HB Letter** Cy Twombly: Letter of Resignation, hrsg. und mit einem Text versehen von Heiner Bastian. Berlin 1991.
- HB Poems** Cy Twombly: Poems to the Sea, hrsg. und mit einem Text versehen von Heiner Bastian. Berlin 1990.
- HB Z** Cy Twombly. Zeichnungen 1953–1973, hrsg. und eingeleitet von Heiner Bastian, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1973.
- NDR S I** Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Sculpture, Vol. I, 1946–1997, hrsg. von Nicola Del Roscio. München 1997.
- NDR Z I** Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Drawings, Vol. I, 1951–1955, hrsg. von Nicola Del Roscio. München 2011.
- NDR Z II** Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Drawings, Vol. II, 1956–1960, hrsg. von Nicola Del Roscio. München 2012.
- NDR Z III** Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Drawings, Vol. III, 1960–1963, hrsg. von Nicola Del Roscio. München 2013.
- YL VI** Catalogue raisonné des œuvres sur papier de Cy Twombly, 1973–1976, Vol. VI, hrsg. von Yvon Lambert, mit einem Text von Roland Barthes. Mailand 1979.
- YL VII** Catalogue raisonné des œuvres sur papier de Cy Twombly, 1977–1982, Vol. VII, hrsg. von Yvon Lambert, mit einem Text von Philippe Sollers. Mailand 1991.

## AUSSTELLUNGS-, GALERIE- UND SAMMLUNGSKATALOGE

**Altenburg 2009** Cy Twombly im Lindenau-Museum Altenburg. Photographien, Druckgraphiken, Zeichnungen. Altenburg 2009.

**Avignon 2007** Cy Twombly: *Blooming. A Scattering of Blossoms and Other Things*. Collection Lambert en Avignon (Gal.-Kat. Musée d'art contemporain d'Avignon 2007). Paris 2007.

**Baden-Baden 1984** Cy Twombly (Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1984 anlässlich der Verleihung des Internationalen Preises für bildende Kunst des Landes Baden-Württemberg), hrsg. von Katharina Schmidt. Baden-Baden 1984.

**Basel 2000** Cy Twombly. *Die Skulptur / The Sculpture* (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel 2000 / *The Menil Collection Houston 2000–2001*), hrsg. von Katharina Schmidt. Ostfildern-Ruit 2000.

**Berlin 1994** Cy Twombly. *Eine Retrospektive* (Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 1995), aus dem Englischen von Jörg Trobitius, mit einem Essay von Kirk Varnedoe. München 1994.

**Bonn 1987** Cy Twombly. *Arbeiten auf Papier 1957–1987* (Ausst.-Kat. Städtisches Kunstmuseum Bonn 1987), mit einem Essay von Gottfried Boehm. Bonn 1987.

**Brandhorst 2010** Museum Brandhorst. *Ausgewählte Werke*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemaldesammlungen. 2. überarb. Aufl., München et al. 2010 (2009).

**Chicago 2009** Cy Twombly. *The Natural World, Selected Works 2000–2007* (Ausst.-Kat. Art Institute of Chicago 2009), hrsg. von James Rondeau. München 2009.

**Dulwich 2011** Twombly and Poussin. *Arcadian Painters* (Ausst.-Kat. Dulwich Picture Gallery 2011), hrsg. von Nicholas Cullinan. London 2011.

**Düsseldorf 1987** Cy Twombly. *Bilder – Arbeiten auf Papier – Skulpturen* (Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1987–1988), hrsg. von Harald Szeemann. München 1987.

**Liverpool 2012** Turner – Monet – Twombly: *Later Paintings* (Ausst.-Kat. Tate Liverpool 2012), hrsg. von Jeremy Lewison. Liverpool 2012.

**London 2008** Cy Twombly. *Cycles and Seasons* (Ausst.-Kat. Tate Modern London 2008), hrsg. von Nicholas Serota. München 2008.

**München 2006** Cy Twombly in der Alten Pinakothek, *Skulpturen 1992–2005* (Ausst.-Kat. Alte Pinakothek München 2006), hrsg. Alte Pinakothek. München 2006.

**New York 1989** Cy Twombly. *Bolsena* (Ausst.-Kat. Gagosian Gallery 1989–1990). New York 1989.

**New York 1994** Cy Twombly. *A Retrospective* (The Museum of Modern Art, New York 1994), with an essay by Kirk Varnedoe. New York 1994.

**New York 2004** Cy Twombly. Fifty years of Works on Paper (Whitney Museum of American Art, New York / The Menil Collection, Houston), kuratiert von Julie Sylvester, mit einem Essay von Simon Schama und Roland Barthes, überarb. und erw. Ausgabe des Ausst.-Kat.: Cy Twombly at the Hermitage: Fifty Years of Work on Paper (Ausst.-Kat. St. Petersburg, Eremitage / Pinakothek der Moderne, München / Centre Georges Pompidou, Paris / The Serpentine Gallery, London). München 2004.

**New York 2007** Cy Twombly. Blooming: A Scattering of Blossoms and Other Things (Gal.-Kat. Gagosian Gallery New York 2007). New York 2007.

**Schloss Gottorf 2011** Cy Twombly. Photographien, Druckgraphiken und Papierarbeiten aus der Sammlung Grosshaus (Ausst.-Kat. Schloss Gottorf 2011). Köln 2011.

**Stuttgart 2011** Turner – Monet – Twombly. Later Paintings (Ausst.-Kat. Moderna Museet Stockholm / Staatsgalerie Stuttgart / Tate Liverpool 2011–2012). Ostfildern 2011.

**Wien 2009** Cy Twombly. States of Mind. Malerei, Skulptur, Fotografie, Zeichnung (Ausst.-Kat. MUMOK Wien 2009), hrsg. von Achim Hochdörfer. München 2009.

**Wien 2011** Museum der Wünsche (Ausst.-Kat. MUMOK Wien 2011/12), hrsg. von Karola Kraus. Berlin 2011.

**Zürich 2002** Audible Silence: Cy Twombly at Daros (Gal.-Kat. Daros Exhibitions, Löwenbräu-Areal 2002), hrsg. von Eva Keller / Regula Malin. Zürich 2002.

## FORSCHUNGSLITERATUR

**Amelunxen 2011** Amelunxen, Hubertus von: „Schenkst der Rose Schweigen ein“. Lichtschriften von Cy Twombly. In: CT Ph III 2011, 9–20.

**Barthes 1983** Barthes, Roland: Cy Twombly. Deutsch von Walter Seitter. Berlin 1983.

**Boehm 1985** Boehm, Gottfried: Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens. In: Gottfried Boehm / Karlheinz Stierle / Gundolf Winter (Hrsg.): Modernität und Tradition (Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag). München 1985, 37–58.

**Boehm 1987** Boehm, Gottfried: Erinnern, Vergessen. Cy Twomblys ‚Arbeiten auf Papier‘. In: Bonn 1987, 1–12, wiederabgedruckt auf Englisch in Del Roscio 2002, 180–190.

**Cullinan 2009** Cullinan, Nicholas: Cy Twombly. In: Guggenheim Museum Bilbao Collection. Bilbao/Madrid 2009, 100–109.

**Dean 2008** Dean, Tacita: A Panegyric. In: London 2008, 33–41.

**Dean 2011** Dean, Tacita: Gaeta, a photo essay. In: Tacita Dean. A Panegyric, Gaeta, Edwin Parker (im Schuber: Tacita Dean: Seven Books Grey). Wien 2011, 13–45.

- Del Roscio 2002** Del Roscio, Nicola (Hrsg.): *Writings on Cy Twombly*. München 2002.
- Delehanty 1976** Delehanty, Suzanne: *The Alchemy of Mind and Hand*. In: *Art International* 20 (1976), 14–22, 75; zuerst abgedruckt in: *Cy Twombly. Paintings, Drawings, Constructions 1951–1974* (Ausst.-Kat. Institute of Contemporary Art, Philadelphia 1975), 10–32; wiederabgedruckt in *Del Roscio 2002*, 61–73.
- Dobbe 1999** Dobbe, Martina: *Querelle des Anciens, des Modernes et des Postmodernes. Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluss an Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly* (Diss. Univ. Bochum, 1997). München 1999.
- Engelbert 1985** Engelbert, Arthur: *Die Linie in der Zeichnung: Klee – Pollock – Twombly*. Essen 1985.
- Fitschen 2011** Fitschen, Jürgen: *Bildverlust – Über die Fotografie Cy Twomblys*. In: *Schloß Gottorf 2011*, 15–17.
- Fried 1998** Fried, Michael: *Art and Objecthood*. Chicago 1998.
- Gass 1999** Gass, William H.: *Reading Rilke: Reflections on the Problems of Translation*. New York 1999.
- Glozer 2008** Glozer, Laszlo: *Twombly*. In: *CT Ph II 2008*, 253–261.
- Göricke 1995** Göricke, Jutta: *Cy Twombly. Spurensuche*. München 1995.
- Graves 1981** Graves, Robert: *The Greek Myths*, 2 Bde. Harmondsworth 1985 (1955).
- Graw 2011** Graw, Isabelle: *Twombly einmal anders* (2009). In: dies.: *Texte zur Kunst: Essays, Rezensionen, Gespräche* (FUNDUS Band 195). Hamburg 2011, 437–441, online unter: <http://www.textezurkunst.de/daily/2009/jun/12/twombly-einmal-anders/> (22.11.2011).
- Greub 2011** Greub, Thierry: *Cy Twomblys photographische Palimpseste*. In: *Kunstchronik* 8, August 2011, 425–430.
- Greub 2012** Greub, Thierry: *Cy Twombly und die Antike* (Vortrag in der Staatsgalerie Stuttgart am 16. Februar 2012), online unter: [http://www.staatsgalerie.de/download/Vortrag\\_Greub.pdf](http://www.staatsgalerie.de/download/Vortrag_Greub.pdf) (23.01.2013).
- Greub 2013a** Greub, Thierry: „Cantos of Mutability“: *Cy Twomblys Jahreszeitengemälde*. In: ders. (Hrsg.): *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten* (Morphomata, Bd. 7). München 2013, 287–346.
- Greub 2013b** Greub, Thierry: *Die „Gegenwartsform der Vergangenheit“ in Cy Twomblys *Thermopylae**. In: Eva Kocziszky / Jörn Lang (Hrsg.): *Tiefenwärts. Archäologische Imaginationen von Dichtern*. Darmstadt/Mainz 2013, 157–160.
- Greub 2014** Greub, Thierry: *Fiebrige Spontaneität. Cy Twombly zeichnet*. In: *Kunstchronik* 67/1 (2014), 15–22.
- Heyden 1986** Heyden, Thomas: *Zu sehen und zu lesen: Anmerkungen zum Verständnis des Geschriebenen bei Cy Twombly* (Magisterarbeit Bonn). Nürnberg 1986.
- Hochdörfer 2001** Hochdörfer, Achim: *Cy Twombly. Das skulpturale Werk*. Klagenfurt 2001.



- Holden 1974** Holden, Anthony: Greek Pastoral Poetry (Theocritus, Bion, Moschus, The Pattern Poems), Penguin Classics L294. Harmondsworth 1974.
- Hoppe-Sailer 1985** Hoppe-Sailer, Richard: Aphrodite Anadyomene. Zur Konstitution von Mythos bei Cy Twombly. In: Gottfried Boehm / Karlheinz Stierle / Gundolf Winter (Hrsg.): Modernität und Tradition (Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag). München 1985, 125–142, wiederabgedruckt auf Englisch in Del Roscio 2002, 125–142.
- Huber 1973** Huber, Carlo: [Einleitung]. In: ders.: Michael Petzet (Hrsg.): Cy Twombly. Bilder 1953–1972 (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern / Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1973). Bern 1973, o. S.
- Jacobus 2008** Jacobus, Mary: Time-Lines: Rilke and Twombly on the Nile. In: Tate Papers. TATE'S ONLINE RESEARCH JOURNAL. 10/2008, online unter: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7313> (29. Juli 2013).
- Kazanjian 1994** Kazanjian, Dodie: From the Archives. Cy Twombly: A Painted Word. In: Vogue [New York], Bd. 184, Nr. 9, Sept. 1994, 546–555, 617, online unter: <http://www.vogue.com/culture/article/from-the-archives-cy-twombly-a-painted-word/> (11. Mai 2013).
- Langenberg 1998** Langenberg, Ruth: Cy Twombly. Eine Chronologie gestalteter Zeit. Hildesheim et al. 1998.
- Leeman 2004** Leeman, Richard: Cy Twombly. Paris 2004 (französische Originalausgabe).
- Leeman 2005** Leeman, Richard: Cy Twombly. Malen, Zeichnen, Schreiben, aus dem Französischen von Matthias Wolf. München 2005.
- Leeman 2005 (engl.)** Leeman, Richard: Cy Twombly, A Monograph. London 2005.
- Mancusi-Ungaro 2011** Cy Twombly. Interview von Carol Mancusi-Ungaro (Transkription; Artists Documentation Program, Video Interview Transcript. The Menil Collection 2011 [Interview mit Cy Twombly vom 17. September 2000 in Houston], online unter: [adp.menil.org/?page\\_id=70](http://adp.menil.org/?page_id=70) (10. Okt. 2013).
- Obrist 2012** Obrist, Hans Ulrich: Tacita Dean (The Conversation Series, 28). Köln 2012.
- Paz 1995** Paz, Octavio: The Cy Twombly Gallery at The Menil Collection: A Conversation. In: RES Anthropology & Aesthetics 28, Herbst 1995, 180–183, wiederabgedruckt in Del Roscio 2002, 260–263.
- Pincus-Witten 1994** Pincus-Witten, Robert: Twombly's Quarantine (Gal.-Kat. Gagosian Gallery New York 1994/1995). New York 1994, 5–21.
- Pincus-Witten 2007** Pincus-Witten, Robert: Peonies/Kusunoki. Thoughts on Cy Twombly's 'A Scattering of Blossoms and Other Things'. In: New York 2007, o. S.
- Seidner 2000** Seidner, David: Im Atelier des Künstlers. München 2000 (engl. 1999).
- Serota 2008** Serota, Nicholas: History Behind the Thought. In: London 2008, 42–53 [Interview mit Cy Twombly vom September und Dezember 2007 in Rom].

- Smith 1987** Roberta Smith: Der große Mittler. In: Düsseldorf 1987, 13–22.
- Stemmrch 2009** Gregor Stemmrch: „Über das Wesen von etwas sprechen“. Geschichte, Diskurs, Mythos im Werk von Cy Twombly. In: Wien 2009, 60–86.
- Sylvester 2001** Sylvester, David: Interviews with American Artists. New Haven / London 2001, 171–181 [Interview mit Cy Twombly vom Juni 2000 in London].
- Twombly 1957** Twombly, Cy: Signs. In: L'Esperienza moderna, Nr. 2, August/September 1957.
- Twombly 1961** Twombly, Cy: Malerei bestimmt das Gebilde. In: blätter und bilder 12 (Jan./Feb. 1961), 62–63.
- White 1994** White, Edmund: Twombly's Rebel Vision. In: Vanity Fair, September 1994, 98–107, 132–134; wiederabgedruckt in: ders.: Arts and Letters. San Francisco 2004, 255–266.

---

## BILDRECHTE

Trotz intensiver Bemühungen ist es nicht in allen Fällen gelungen, die Inhaber der Bildrechte zu ermitteln. Für entsprechende Hinweise ist Morphemata dankbar.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom;  
alle Photographien: © Fondazione Nicola Del Roscio.

---

## ZITATE BEI DEN KAPITELN

Die Zitate von Cy Twombly unter den Kapitelüberschriften sind Sylvester 2001 und Serota 2008 entnommen.

---

## COVERABBILDUNG / ABBILDUNG S. 465

Cy Twombly: *Cnidian Venus*, 1966, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 200 × 170 cm, Collection Cy Twombly Foundation (Umrisszeichnung von Kathrin Roussel, © Sichtvermerk 2013); © Fondazione Nicola Del Roscio.

---

## VERZEICHNIS DER AUTOREN

**GOTTFRIED BOEHM** (Kunstgeschichte), em. Prof. Dr., Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Basel und NFS Bildkritik, *Eikones*. Zum Thema erschienen: *Erinnern, Vergessen*. Cy Twomblys ‚Arbeiten auf Papier‘. In: Cy Twombly. *Arbeiten auf Papier 1957–1987* (Ausst.-Kat. Städtisches Kunstmuseum Bonn 1987), Bonn 1987, 1–12, wiederabgedruckt auf Englisch in: Nicola Del Roscio: *Writings on Cy Twombly*. München 2002, 180–190. Zuletzt erschienen: (Hrsg., zus. mit Emmanuel Alloa et al.) *Imagination*. Suchen und Finden. München 2013; (Hrsg., zus. mit Matteo Burioni) *Der Grund*. Das Feld des Sichtbaren. München 2012.

**ADRIANA BONTEA** (French and Comparative Literature), Dr., Pembroke College, Oxford, UK. Zuletzt erschienen: Guest editor (with Dr Boris Wiseman): *Claude Imbert in Perspective: Creation, Cognition and Modern Experience*, special issue of the journal *Paragraph*, Edinburgh University Press 2011; *Conceptual Invention*. In: *Paragraph*, 34/2. Edinburgh 2011, 217–232; *Des logiques et de leur bon usage*. In: *Création au féminin*, hrsg. von Marianne Camus / Valérie Dupont, Bd. 5: *Les Passeuses*. Dijon 2012, 153–164.

**DIETRICH BOSCHUNG** (Klassische Archäologie), Professor an der Universität zu Köln, Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: *Kairos as a Figuration of Time. A Case Study* (Morphomata Lectures Cologne, Bd. 6). München 2013; (Hrsg., zus. mit Thierry Greub und Jürgen Hammerstaedt) *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen* (Morphomata, Bd. 5). München 2012; (Hrsg., zus. mit Günter Blamberger) *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität* (Morphomata, Bd. 1). München 2011.

**GEORG BRAUNGART** (Neuere deutsche Literatur), Prof. am Deutschen Seminar der Universität Tübingen. Zuletzt erschienen: *Poetik der Natur. Literatur und Geologie*. Plenarvortrag beim deutschen Germanistentag Marburg 2007. In: *Natur – Kultur. Zur Anthropologie von Sprache und*

Literatur, hrsg. von Thomas Anz. Paderborn 2009, 45–67; (Hrsg., zus. mit Bernhard Greiner) Schillers Natur. Leben – Denken – Literarisches Schaffen. Hamburg 2005; (Hrsg., zus. mit Friedman Harzer u. a.) Bespiegelungskunst. Begegnungen auf den Seitenwegen der Literaturgeschichte. Tübingen 2004.

**PETR CHARVÁT** (Assyriologist and Archaeologist), Professor, University of West Bohemia in Plzeň, Charles University Prague. Zuletzt erschienen: *The Birth of the State: Ancient Egypt, Mesopotamia, India and China*. Prag 2013; (Hrsg., zus. mit Petra Maříková Vlčková) *Who was king? Who was not king? The Rulers and the Ruled in the Ancient Near East*. Prag 2010; *Mesopotamia Before History*. London / New York 2002; *On People, Signs and States – Spotlights on Sumerian Society, c. 3500–2500 B.C.* Prague 1997.

**NICOLA DEL ROSCIO** President of the Cy Twombly Foundation (New York / Rome) and of the Fondazione Nicola Del Roscio (Gaeta). Zum Thema erschienen: (Hrsg.) *Cy Twombly. Die Werkübersicht*. München 2014 (im Druck); (Hrsg., zus. mit Julie Sylvester und Paul Winkler) *Cy Twombly Gallery. The Menil Houston*. München 2013; (Hrsg.) *Writings on Cy Twombly*. München 2002. Del Roscio ist Herausgeber der Bände: *Cy Twombly Photographs, 1951–1999* (München 2002), *Cy Twombly Photographs 1951–2007* (München 2008), *Cy Twombly Photographs III 1951–2010* (München 2011) sowie der Werkkataloge zu Twomblys Skulpturen: *Catalogue Raisonné of Sculpture*, Bd. I, 1946–1997 (München 1997) und Zeichnungen: *Cy Twombly Drawings*, bisher erschienen: Bd. 1, 1951–1955 (München 2011), Bd. 2, 1956–1960 (München 2012), Bd. 3, 1961–1963 (München 2013).

**MARTINA DOBBE** (Kunstgeschichte), Prof. Dr., Professur für Kunstgeschichte / Schwerpunkt Kunst ab 1800 an der Universität der Künste Berlin. Zuletzt erschienen: *Einsheit und Vielheit. Zur Bildökonomie des Seriellen*. In: *Bildökonomie. Haushalten mit Sichtbarkeiten*, hrsg. von Emmanuel Alloa et al. München 2013, 29–53. Zum Thema erschienen: *Cy Twombly – Untitled. Was ein Bild ist und was nicht*. In: *10 × Malerei*, hrsg. zus. mit Gundolf Winter. Siegen 2002, 102–117; *Querelle des Anciens, des Modernes et des Postmodernes. Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluß an Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly*. München 1999.

**THIERRY GREUB** (Kunstgeschichte), Dr., Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: (Hrsg.) *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten* (Morphomata, Bd. 7). München 2013. Zum Thema erschienen: Die „Gegenwartsform der Vergangenheit“ in Cy Twomblys *Thermopylae*. In: Eva Kocziszky und Jörn Lang (Hrsg.): *Tiefenwärts – Archäologische Imaginationen von Dichtern*. Darmstadt 2013, 150–153; „Cantos of Mutability“: Cy Twomblys Jahreszeitengemälde. In: ders. (Hrsg.): *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten* (Morphomata, Bd. 7). München 2013, 287–346.

**YOSHINOBU HAKUTANI** (American Literature), Prof. Dr., Professor of English and University Distinguished Scholar at Kent State University, Kent, Ohio, U.S.A. Zum Thema erschienen: *Haiku and Modernist Poetics*. Palgrave Macmillan, New York 2009 (Recipient of the Haiku Society of America's Mildred Kanteman Memorial Book Award, 2010); *Richard Wright and Haiku*. University of Missouri Press, Columbia, Missouri 2013.

**JÜRGEN HAMMERSTAEDT** (Klassische Philologie), Prof. Dr., Professor am Lehrstuhl für Klassische Philologie und Papyrologie am Institut für Altertumskunde der Universität zu Köln; freigestellt am Internationalen Kolleg Morphomata von Oktober 2009 bis Juli 2010. Zuletzt erschienen: *Geographische Raumerfassung und Weltdarstellung im Artemidorpapyrus*. In: *Morphome des Wissens. Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen* (Morphomata, Bd. 5). München 2012, 137–168.

**LISA HOPKINS** (English Literature), Professor of English, Sheffield Hallam University. Zuletzt zum Thema erschienen: *Marlowe's Literary Influence*. In: *Christopher Marlowe in Context*, hrsg. von Emma Smith / Emily Bartels. Cambridge University Press 2013, 306–315; *Playing with Matches: Christopher Marlowe's Incendiary Imagination*. In: *Marlowe Studies* 1 (2011), 125–140; *Christopher Marlowe, Dramatist*. Edinburgh University Press 2008.

**RICHARD HOPPE-SAILER** (Kunstgeschichte) Professor für Kunstgeschichte der Moderne und der zeitgenössischen Kunst an der Ruhr-Universität Bochum. Zum Thema erschienen: *Aphrodite Anadyomene. Zur Konstitution von Mythos bei Cy Twombly*. In: Gottfried Boehm / Karlheinz Stierle / Gundolf Winter (Hrsg.): *Modernität und Tradition* (Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag). München 1985, 125–142, wiederab-

gedruckt auf Englisch in: Nicola Del Roscio: *Writings on Cy Twombly*. München 2002, 125–142; *Bilderfahrung und Naturvorstellung bei Cy Twombly*. In: *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* Hrsg. von Max Imdahl. Köln 1986, 103–129.

**MARY JACOBUS** (English Literature), F. B. A, C. B. E., Professor Emerita, Faculty of English, University of Cambridge, und Professor Emerita, Department of English, Cornell University; former Director, Centre for Research in the Arts, Social Sciences, and Humanities [CRASSH], University of Cambridge. Zuletzt erschienen: *The Poetics of Psychoanalysis: In the Wake of Klein* (Oxford, Oxford University Press, 2006); *Romantic Things: A Tree, A Rock, A Cloud* (Chicago, University of Chicago Press, 2012). Derzeit Arbeit an einem Buch über Cy Twombly und Dichtung: *Reading Cy Twombly* (erscheint 2014).

**HENRY KEAZOR** (Kunstgeschichte), Prof. Dr., Professur für Neuere und Neueste Kunstgeschichte am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg. Zuletzt erschienen: *quella miracolosa mano: Zu zwei Madrigalen Marinos auf Ludovico Carracci*. In: *Bildkulturen des Barock. Dialog der Künste in G. B. Marinos La Galleria* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung), hrsg. von Christiane Kruse und Rainer Stillers. Wiesbaden 2013, 273–305. Zum Thema erschienen: *Poussin*. Köln 2007; *Kreis und Pfeil: Zur Struktur von Nicolas Poussins Vier Jahreszeiten*. In: *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Jahreszeiten* (Morphomata, Bd. 7), hrsg. von Thierry Greub. München 2013, 249–268.

**JOACHIM LATACZ** (Klassische Philologie/Gräzistik), em. o. Prof. Dr. an der Universität Basel, Co-Herausgeber des ‚Basler Ilias-Kommentars (BK)‘. Zuletzt erschienen: *Troia und Homer*. Leipzig 2010; *Zu Homers Person*. In: *Homer-Handbuch*, hrsg. von A. Rengakos / B. Zimmermann. Stuttgart/Weimar 2011, 1–25; *Homer und Europa. Höhepunkte Homerischen Einflusses auf Europas Kulturentwicklung*. In: *Homer, gedeutet durch ein großes Lexikon*, hrsg. von M. Meier-Brügger (AbhAkadWissGöttingen, Bd. 21), Berlin/Boston 2012, 89–118.

**STEFAN PRIWITZER** (Alte Geschichte), Dr., akademischer Mitarbeiter am Seminar für Alte Geschichte an der Eberhard Karls Universität Tübingen. Zum Thema erschienen: *Faustina minor – Ehefrau eines Idealkaisers und Mutter eines Tyrannen. Quellenkritische Untersuchungen zum dynastischen Potential, zur Darstellung und zu Handlungsspielräumen von*

Kaiserfrauen im Prinzipat (Tübinger Althistorische Studien 6). Bonn 2009; Commodus, der Tyrann? Arbeitstechniken und topische Darstellungen bei antiken Autoren. Aus: Arbeiten mit Quellen, in: *historicum.net*, 2007 ([http://www.historicum.net/no\\_cache/persistent/artikel/4829/](http://www.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/4829/)).

**ARTUR ROSENAUER** (Kunstgeschichte), em. Prof. Dr., Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien; Obmann der Kommission für Kunstgeschichte an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Zum Thema erschienen: An Unknown Early Work by Titian. In: *Burlington Magazine* CLV, Oktober 2013, 660–664; Gedanken zum Altersstil. In: Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat, 1934–1980, hrsg. von Antonia Hoerschelmann (Ausst.-Kat. Albertina Wien 2008). Wien 2008, 13–19; Rez. Thomas Puttfarcken: Titian and Tragic Painting: Aristotele's Poetics and the Rise of the modern Artist. New Haven / London 2004. In: *Journal für Kunstgeschichte* 12 (2008), 217–226; Karl V. und Tizian. In: Karl V. Neue Perspektiven seiner Herrschaft in Europa und Übersee, Wien 2002, 57–66.

**MARTIN ROUSSEL** (Neuere deutsche Literaturwissenschaft), Dr., Wissenschaftlicher Geschäftsführer des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: Geheimnis Deutschland. Der Erzähler Karl May und die Heimkehr der Literatur. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 87 (2013), H. 1, 62–92; (Hrsg., zus. mit Wilhelm Voßkamp und Günter Blamberger:) *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart* (Morphomata, Bd. 9). München 2013.

**STEFFEN SIEGEL** (Kunst- und Bildgeschichte), Juniorprofessor für Ästhetik des Wissens an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und 2011/2012 Fellow am Internationalen Kolleg Morphomata. Zuletzt erschienen: Der Name der Fotografien. Zur Entstehung einer Konvention. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 7.1 (2013), 56–64; Ich ist zwei andere. Jeff Walls Diptychon aus Bildern und Texten. München 2014; (Hrsg.) *Die selbstbewusste Fotografie. Bildgeschichte der Fototheorie seit den 1960er Jahren*, Themenheft von *Fotogeschichte*, 33. Jg. (2013).

**REINER SPECK** (Arzt), Professor Dr., Publizist und Sammler. Begründer und Präsident der Marcel Proust Gesellschaft, lebt in Köln. Herausgeber der *Proustiana* (Mitteilungen der Marcel Proust Gesellschaft) im Insel Verlag, Berlin (zus. mit Rainer Moritz und Michael Magner). Zuletzt erschienen: (zus. mit Florian Neumann) *Francesco Petrarca 1304–1374*

– Werk und Wirkung im Spiegel der Biblioteca Petrarcesca Reiner Speck. Köln 2003; (zus. mit Jürgen Ritte) Marcel Proust im Spiegel seiner Korrespondenz. Köln 2009.

**DIETRICH WILDUNG** (Ägyptologie), Prof. Dr., Direktor emer. Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Honorarprofessor Freie Universität Berlin. Zum Thema erschienen: Sesostri und Amenemhet. Ägypten im Mittleren Reich. München 1984. Zuletzt erschienen: (zus. mit Sylvia Schoske) Das Münchner Buch der ägyptischen Kunst. München 2013; Persönlichkeiten – Porträtskulptur der Nachamarnazeit. Wien 2013; (zus. mit Christian Klemm) Giacometti, der Ägypter. Berlin 2009.

**ARMIN ZWEITE** (Kunstgeschichte), Prof. Dr., ehemaliger Direktor der Sammlung Udo und Anette Brandhorst, Museum Brandhorst (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München). Zuletzt erschienen: Ed Ruscha. Wort und Bild, Bild und Buch, Buch als Bild. In: (Hrsg.) Ed Ruscha, Bücher und Bilder. Books and Paintings. München/Düsseldorf 2013, 10–57. Zum Thema erschienen: „... I am a matter of light ...“ Zu Cy Twomblys Gemälde *Ohne Titel* von 1993. In: Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag, hrsg. von Sebastian Egenhofer et al. München 2012, 349–351.



Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corina Wessels-Mevissen (Hrsg.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Hrsg.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013, ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryosuke Ohashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.
- 16 Larissa Förster (Hrsg.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.

# TAFELN

---



**1a** Cy Twombly: *Bay of Naples*, 1961, Öl, Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 241,8 × 298,6 cm, Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston



**1b** Johann Christian Clausen Dahl: *Zwei Männer auf einer Terrasse am Golf von Neapel*, 1820, Öl auf Leinwand, 14,7 × 28,6 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



**2a** Cy Twombly: *Untitled (Roma)*, 1969, Gouache, Kreide auf Strathmore-Karton, 76 × 101 cm, Sammlung Speck, Köln



**2b** Cy Twombly: *Untitled, Bolsena*, 1969, Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 198 × 241,3 cm, Lothar Schirmer, München, Dauerleihgabe an die Pinakothek der Moderne, München



**3a-d** Photographien von Cy Twombly: *Untitled*, Gaeta, 2008; *Bay of Gaeta*, Gaeta, 2005; *Nuts*, Gaeta, 2004; *Brushes*, Gaeta, 2009, je Dryprint auf Karton, 43,1 × 27,9 cm (mitsamt Karton)

– – NOT FOR ONLINE-PUBLICATION – © RESERVED – –

**3e** Robert Walser: Mikrogramm Nr. 12, 1927, Auszug in ca. fünffacher Vergrößerung; rechts erkennbar: „Die Worte“, Robert Walser-Archiv, Bern



**4a-b** Installationsansichten von Cy Twomblys *Coronation of Sesostris*, 2000, 10 Teile, Acryl, Wachskreide, Bleistift, teilweise Malstift auf Leinwand, versch. Dimensionen, Pinault Collection, Punta della Dogana, Venedig, anlässlich der Ausstellung *Mapping the Studio* (2009/2010)



**5a-c** Installationsansichten von Cy Twomblys *Fifty Days at Iliam*, 1978, 10 Teile, Öl, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, versch. Dimensionen, Philadelphia Museum of Art (Taf. 5a: Parts II-V, 15b: IV-VIII und 15c: VII-X)



**6** Installationsansicht von Cy Twomblys *Thyrsis*, Bassano in Teverina, 1977, 3 Teile, verschiedene Materialien, 300 × 198 (Seitenteile) bzw. 300 × 412 cm (Mittelteil), Sammlung Marx, Hamburger Bahnhof, Berlin, Gesamtaufnahme des Triptychons





7 Installationsansicht von Cy Twomblys *Nine Discourses on Commodus*, Rom, 1963, 9 Teile, Öl, Wachskreide, Bleistift auf industriell grau grundierter Leinwand, je 204 × 134 cm, Guggenheim Bilbao Museoa



**8** Cy Twombly: *Hero and Leandro (To Christopher Marlowe)*, Rome, 1985, oil paint, oil based house paint on canvas, 202 × 254 cm, private collection, Courtesy Thomas Ammann Fine Art AG, Zurich



**9a** Cy Twombly: *Bacchanalia: Fall (5 days in November)*, 1977, Collage, Öl, Kreide, Bleistift, Gouache auf Fabriano Papier, Millimeterpapier, transparentes Klebeband, 101 × 150 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Museum Brandhorst, München



**9b** Nicolas Poussin: Vorzeichnung zu *Triumph des Pan*, Windsor Castle, Royal Library, ca. 1635/36



**10** Cy Twombly: *Untitled*, 2007; acrylic, wax crayon, lead pencil on wooden panel, 252 × 552 cm, Mr. Donald B. and Mrs. Catherine C. Marron Collection New York

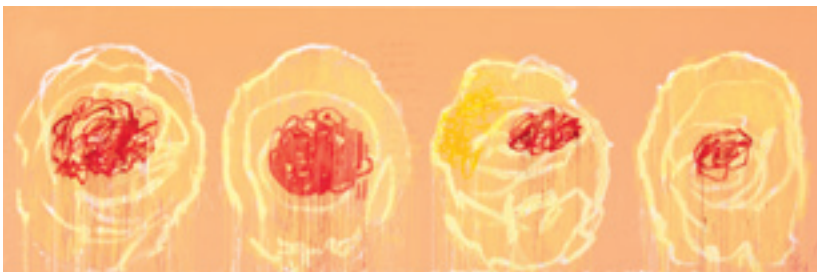
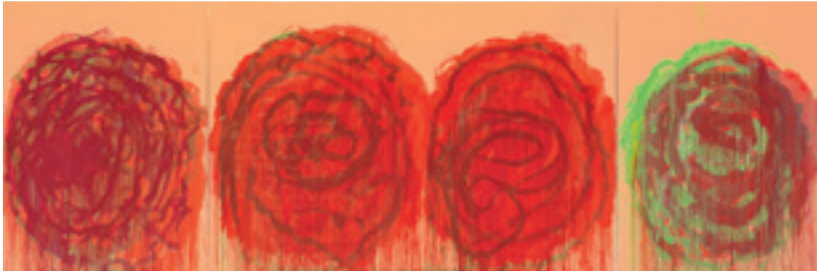


**11a** Cy Twombly: *Untitled*, 2007, Acryl, Wachskreide auf Holz, 252 × 552 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Museum Brandhorst, München



**11b** Cy Twombly: *Untitled (Roses)*, 2008, Öl, Acryl, Wachskreide auf Sperrholz, 4 Teile, insgesamt 252 × 741,9 cm

**11c** Cy Twombly: *Untitled (Roses)*, 2008, Acryl, Wachskreide auf Sperrholz, 4 Teile, insgesamt 252,5 × 733,3 cm, beide: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Museum Brandhorst, München



**12a** Cy Twombly: *Untitled (Roses)*, 2008, Acryl, Wachskreide auf Sperrholz, 4 Teile, insgesamt 252,5 × 740,9 cm

**12b** Cy Twombly: *Untitled (Roses)*, 2008, Acryl, Wachskreide auf Leinwand, 3 Teile, insgesamt 330 × 990,3 cm

**12c** Cy Twombly: *Untitled (Roses)*, 2008, Acryl, Wachskreide auf Sperrholz, 4 Teile, insgesamt 252,5 × 744,9 cm

**12d** Cy Twombly: *Untitled (Roses)*, 2008, Acryl, Wachskreide auf Leinwand, 324 × 986 cm, alle: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Museum Brandhorst, München



**13a** Atelieraufnahme von Cy Twomblys *Untitled (Roses)*, 2008 (Taf. 11c)  
(Photo: Udo Brandhorst, April 2008)

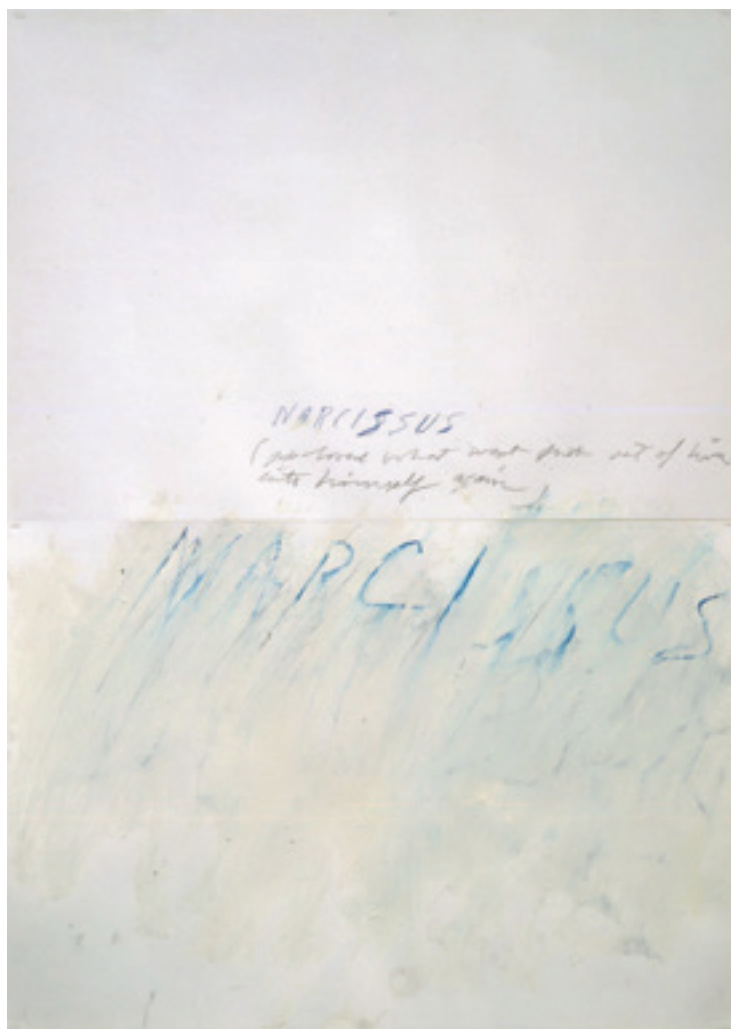


**13b** ‚Inspirations-Collage‘ von Cy Twombly (im oberen Photo ganz links außen)  
(Photo: Udo Brandhorst, April 2008)



14 Cy Twombly: *Petals of Fire*, 1989, Acryl, Tempera, Ölfarbe (Farbroller), Bleistift, Farbstift auf Papier, 145 × 129,5 cm, Collection Cy Twombly Foundation





**15** Cy Twombly: *Narcissus*, 1975, oil, oil stick, crayon on paper, 140 × 100 cm, private collection



**16** Cy Twombly: *Untitled (Portrait: Herr Dr. Reiner Speck)*, 1979, Bleistift, Farbstift, Kreide, Öl, Tesafilm, Papier auf Zeichenkarton, 120 x 149 cm, Sammlung Speck, Köln

---

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

[www.ik-morphomata.uni-koeln.de](http://www.ik-morphomata.uni-koeln.de)

**Thierry Greub** Kunsthistoriker und Ausstellungskurator. – Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik an der Universität Basel. 1997–2000 Wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel bei Prof. Dr. Gottfried Boehm. Promotion zum Thema „Vermeer oder die Inszenierung der Imagination“ (Imhof 2004). – Als Stellvertretender Direktor des Art Centre Basel von 2002–2008 Kurator folgender Ausstellungen: „Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst“, Hirmer 2008; „Museen im 21. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Bauten“, Prestel 2006; „Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum in Warschau“, Prestel 2006. – Seit 2009 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln.



---

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-5610-6



9 783705 556106