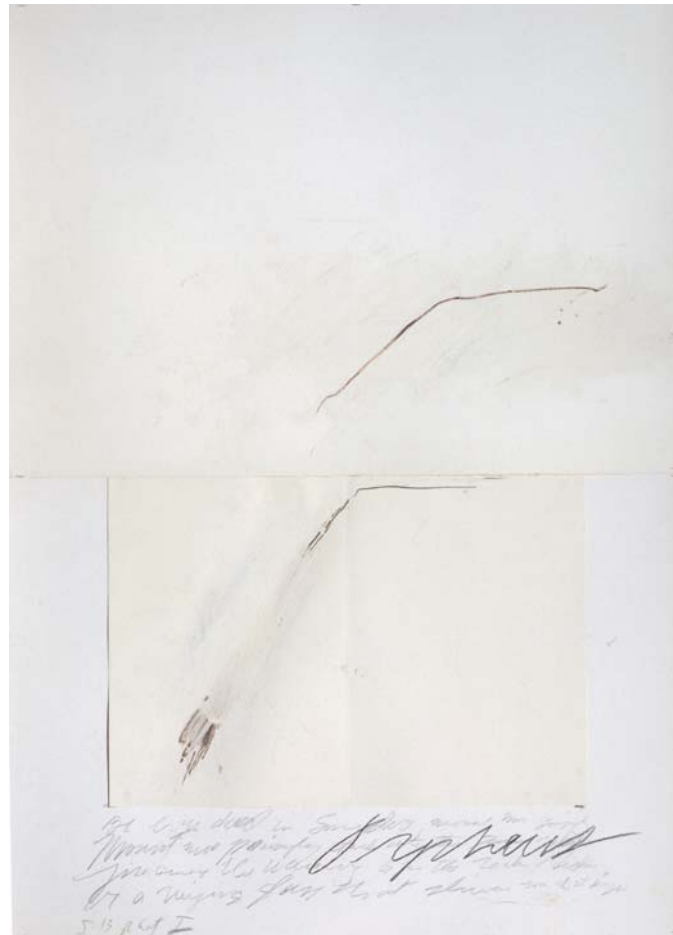


“The Line is the Feeling“.
Dimensionen des Performativen in Cy Twomblys
Arbeiten auf Papier von 1955-1979



Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Freien-Universität Berlin

Fachbereich Geschichts – und Kulturwissenschaften

vorgelegt von
Sherin Najjar
Berlin 2009

TAG DER MÜNDLICHEN PRÜFUNG: 6. JULI 2009

REFERENT: PROF. DR. KLAUS KRÜGER

KOREFERENT: PROF. DR. GREGOR STEMMRICH

DANKSAGUNG	6
EINLEITUNG	7
<u>TEIL I: DIE ÖFFNUNG DES BILDES I</u>	15
1 DIE LINIE	21
1.1 UNTITLED, 1954	21
1.1.1 <i>Die Materialität der Linie</i>	21
1.1.2 <i>Die Linie-Grund-Relation</i>	28
1.2 UNTITLED, 1957	36
1.2.1 <i>Zur Bedeutung der Farbe Weiß</i>	36
1.2.2 <i>Schichten, Tilgen, Überschreiben</i>	39
1.3 RESÜMEE	43
2 VON DER LINIE ZUR SCHRIFT	45
2.1 POEMS TO THE SEA, 1959	45
2.1.1 <i>Zahlen</i>	45
2.1.2 <i>Schrift über Schrift – Phänomen Palimpsest</i>	51
2.2 SEE NAPLES AND DIE, 1960	54
2.2.1 <i>Die Poetik des Fragments</i>	54
2.2.2 <i>Sous Rature - Schrift unter Ausstreichung</i>	60
2.3 RESÜMEE	69
3 VON DER SCHRIFT ZUM SCHREIBEN	72
3.1 UNTITLED (SAPHO), 1965	72
3.1.1 <i>Das geschriebene Bild</i>	73
3.1.2 <i>Schreiben als (Körper-)Notation</i>	76
3.2 LETTER OF RESIGNATION, 1959-1967	78
3.2.1 <i>Scriptions: Materialität, Körperlichkeit und Produktion</i>	80
3.2.2 <i>Zerkritzelte Schrift</i>	84
3.3 RESÜMEE	90
4 ZWISCHEN RAUM UND LINIE	92
4.1 APOLLO AND THE ARTIST, 1975	92
4.1.1 <i>Rahmen, Schnitt, Zwischenraum</i>	92
4.1.2 <i>Illusion contra Faktur: Der Status der Bildfläche</i>	95
4.2 ORPHEUS, 1975	100

4.2.1	<i>Text und Textur als Schleier des Bildes</i>	102
4.2.2	<i>Exkurs: The Veil of Orpheus, 1968</i>	105
4.3	RESÜMEE.....	111
<u>TEIL II: PERFORMING DRAWING</u>		113
5	FIGUREN DER (EIN-)SCHREIBUNG	117
5.1	ADONAI, 1975	117
5.1.1	<i>Zur Funktion des auktorialen Textzitates</i>	118
5.1.2	<i>Die Semantik der Signatur</i>	120
5.2	<i>IDILLI (I AM THYRSIS OF ETNA BLESSED WITH A TUNEFUL VOICE), 1976</i>	121
5.2.1	<i>Das Doppelgängermotiv</i>	121
5.2.2	<i>Die Zeichnung als Bühne</i>	123
5.3	RESÜMEE.....	125
6	DIE HANDLUNGSDIMENSION DES ZEICHNENS	127
6.1	LEDA AND THE SWAN, 1976	127
6.1.1	<i>“It’s more like I’m having an experience than making a picture“</i>	127
6.1.2	<i>Erinnerung als Erfahrungsform</i>	130
6.2	<i>BACCANALIA – WINTER (5 DAYS IN JANUARY), 1977</i>	132
6.2.1	<i>Zeichnen, Malen und Kleben als plastischer Prozess</i>	132
6.2.2	<i>Zeichenträger und Schriftkörper: Medium Papier</i>	133
6.3	DIE ZEICHNUNG ALS WERKZEUG?.....	135
6.4	EXKURS: CY TWOMBLY UND JOSEPH BEUYS.....	137
6.5	RESÜMEE.....	142
<u>TEIL III: DIE ÖFFNUNG DES BILDES II</u>		144
7.1	DEATH OF HOLOFERNES, 1979	146
7.1.1	<i>Bild(ge)schichten als Mittel ereignishafter Teilhabe</i>	147
7.1.2	<i>Die Performance des Betrachters</i>	149
7.2	(ZEIT)SCHICHTEN UND GESCHICHTLICHKEIT DES BILDES	152
7.3	EXKURS: EIN VERGLEICH MIT ANSELM KIEFERS PARSIFAL I, 1973	159
7.4	RESÜMEE.....	163
<u>TEIL IV: ZUSAMMENFASSUNG</u>		164
8	LITERATURVERZEICHNIS	167

9	ABBILDUNGEN	191
10	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	239

DANKSAGUNG

Mein Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Klaus Krüger, der meinem Thema mit großer Offenheit begegnet ist. Sowohl aus unseren spannenden fachlichen Diskussionen wie auch aus seinen kunsthistorischen Ansätzen habe ich immer wieder wichtige und konstruktive Anregungen für meine wissenschaftliche Untersuchung zu Cy Twomblys Arbeiten auf Papier geschöpft. Prof. Dr. Gregor Stemmrich möchte ich für seine Bereitschaft danken, dass er die vorliegende Dissertation als Zweitgutachter betreut hat.

Armin Hochdörfer und Nicolas Cullinan haben mich ebenfalls mit Anregungen und hilfreichen Hinweisen unterstützt. Ebenso standen mir die Sammlung Brandhorst, die Bayerische Staatsgemäldesammlung und die Bibliothek der Tate Britain immer mit Rat und Tat zur Seite und ermöglichten mir eine Untersuchung von Twomblys originalen Werken auf Papier aus ihren Beständen.

Ganz besonders möchte ich meinen Eltern Moustafa und Ulrike Hamed danken, die mich mit Begeisterung und elterlicher Souveränität unermüdlich unterstützt und ermutigt haben. Zuletzt gilt mein Dank und meine Verbundenheit meinem Mann Michael Najjar, der mir immer wieder die nötige Abwechslung und Inspiration geschenkt hat.

EINLEITUNG

Zu Beginn von Cy Twomblys Künstlerkarriere Anfang der 1950er ist der Abstrakte Expressionismus für die Ausprägung einer spezifischen künstlerischen Praxis in den USA konstitutiv. Von der ersten Generation der Maler der *New York School*¹ wie Willem de Kooning, Robert Motherwell, Franz Kline und Jackson Pollock wird der Malprozess als unmittelbarer Ausdruck spontaner Empfindung in der Kunst etabliert. Zeitgleich mit dem Höhepunkt der ersten Garde der *New York School* verschiebt sich auch die Aufmerksamkeit einer jungen amerikanischen Künstlergeneration verstärkt auf das Kunstmachen selbst. Die jungen Künstler setzen statt auf ein Ergebnis auf den Entstehungsprozess des Werkes. Es beginnt die Neuformierung einer künstlerischen Entwicklung, die „das Bilden dem Bild, den Vollzug dem Produkt und die Performativität der Objektivität vorzieht“². In dieser Erneuerung und Umwertung gehen die Künstler auf die Grundlagen des Bildes zurück - und das auf zweierlei Wegen: Sie erforschen sich und den Betrachter, indem sie die Selbst- und Weltwahrnehmung prüfen, und sie versuchen, sich über ihr Gestaltungsmedium Rechenschaft zu geben. Künstler, Werk und Rezipient werden zu den neuen Fundamenten künstlerischer Praxis, die in der Werkentstehung in eine dynamische Austauschbeziehung treten. Der Akzent - und das ist zugleich die These der vorliegenden Arbeit - liegt auch in den Werken auf Papier des amerikanischen Künstlers Cy Twombly statt auf einem visuellen Ergebnis auf ihrer spezifischen Werkgenese. Im Gegensatz zu seinen Leinwandarbeiten und Skulpturen beschreibt, beschmutzt, übermalt, schichtet, faltet und verklebt Twombly seine Blätter. Dabei bildet stets Zeichnen und Schreiben, Schichten und Löschen das Fundament seiner künstlerischen Praxis. Diese Techniken, die zugleich auf die Ambivalenz von körperlicher Einschreibung und Tilgung, Präsenz

¹ Der Terminus „*New York School*“ bezieht auf Künstler, die nach dem zweiten Weltkrieg in New York zu arbeiten begannen und mit einem neuen Selbstverständnis eine abstrakte Malerei etablierten. Es wird zwischen zwei Generationen der *New York School* unterschieden. Der ersten gehören neben Wilhelm de Kooning, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Hans Hoffmann, Clyfford Still auch Franz Kline und Jackson Pollock an. Dagegen werden Künstler wie Jim Dine, Helen Frankenthaler, Allan Kaprow, Alex Katz, Jasper Johns und Robert Rauschenberg zur zweiten Generation gezählt, zu der - obwohl in der Literatur unerwähnt - auch Cy Twombly gehört. Vgl. *New York School. The First Generation. Paintings of the 1940s and 1950s*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum, Los Angeles 1965; Irving Sandler, *The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties*, London 1981.

² Gerhard Gamm, *Kunst und Subjektivität*, in: Michael Lüthy / Christoph Menke (Hg.), *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, Berlin 2006, 49-69, 61.

und Absenz, Setzung und Entzug verweisen, markieren einen bedeutsamen künstlerischen Akt. Die Linien und Spuren, die Streichungen und scheinbaren Korrekturen sowie die palimpsestartigen, semi-transparenten Oberflächen rücken das Prozessuale seiner Werkstrukturen in den Vordergrund. Was Twombly an seinen Papierarbeiten zu interessieren scheint, ist weniger das fertige Bild als die erregten Augenblicke, es zu schaffen³. Diese These konturiert die Annäherung an einen Twombly'schen Werkbegriff, der das „Machen als eigentlichen Inhalt der Kunst“⁴ exponiert. Indem Verschleierung, Temporalität, Einschreibung, Flüchtigkeit und Entzug Twombly's (Schrift-)Linien und seine geschichteten Bildfläche charakterisieren, gewinnt der – von der Twombly's Forschung gänzlich vernachlässigte - performative Moment in seinen Arbeiten auf Papier an Bedeutung. Für diesen handlungsorientierten Ansatz soll in den folgenden Kapiteln der Nachweis erbracht werden, inwieweit diese Leseart in Twombly's Papierarbeiten selbst angelegt ist.

Um Twombly's künstlerische Strategien und die Kernfragen seines Programms aufzuspüren, konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf ein *close reading* ausgewählter Arbeiten auf Papier von 1955-1979. Twombly's Papierarbeiten als Werkform einer eigenen Untersuchung zu unterziehen ist von der Kunstwissenschaft bis heute nicht geleistet worden. Die Fokussierung auf die Zeitspanne von 1955 bis 1979 ist zudem erkenntnisreich, weil sich in ihr Anfang der 1950er Jahre nicht nur die, von der Forschungsliteratur bis heute nahezu vernachlässigte aber für Twombly's Entwicklung existentielle Einflussnahme von Robert Rauschenberg und Jasper Johns nachzeichnen lässt, sondern sich 1957 auch Twombly's bedeutsamer Umzug von Amerika nach Europa vollzieht.

AUFBAU

In den ersten vier Kapiteln der vorliegenden Studie steht die Materialität von Twombly's Werken auf Papier im Mittelpunkt. Generell ist Material und Materialität seit einiger Zeit wieder zum Reflexionsgegenstand avanciert. Besonders die Kunstgeschichte hat dem Aspekt der Materialität von Bildern wiederholt Achtung gezollt und daran

³ Twombly's künstlerische Ausrichtung zielt auf das „akut Momentane, physisch Unmittelbare des realen Erlebens“. Franz Meyer, Cy Twombly. Zeichnungen 1953-1973, in: Heiner Bastian / Franz Meyer (Hg.), Cy Twombly. Zeichnungen 1953-1973, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Basel 1973, 3-16, 6.

⁴ Michael Lüthy / Christoph Menke, Einleitung, in: Lüthy / Menke 2006, 7-13, 7.

medienreflexive Potentiale der Kunst ausgewiesen⁵. Vor diesem Hintergrund wird in Kapitel I anhand von frühen Zeichnungen *Untitled, 1954* und *Untitled, 1957* Twomblys reflexiver Umgang mit der Materialität seiner Linie und sein spezifisches Figur-Grund-Verhältnis untersucht, bei dem auch die Farbe Weiß eine bedeutende Rolle spielt. In seiner 1959 entstandenen Zeichnungsserie *Poems to the Sea* markiert in Kapitel II nicht nur die pastos aufgetragene Farbe und die eingeschriebenen Namen, sondern besonders die mit Zahlen beschrifteten Linien eine neue Zeitrechnung. Twomblys kontinuierlicher Vorgang des Einschreibens und Löschens, des Setzens und Tilgens wird in Kapitel III anhand seiner Papierarbeit *See Naples and DIE* von 1960 mit dem Begriff des *Palimpsest* in Verbindung gebracht. Dabei handelt es sich um einen Begriff, der sich dank seines metaphorischen Potentials sowohl produktions- wie auch rezeptionsästhetisch „als operatives Denkmodell“⁶ anbietet. Gleichzeitig rückt die Bildlichkeit der Schrift bzw. Sprache und die Sprachlichkeit des Bildes in den Fokus, wenn Twombly ganz offensichtlich in seiner Arbeit *Untitled (Sapho)* von 1965 auf dieses kongruente Verhältnis verweist. Zugleich avanciert die Betonung des körperlichen Akts des (Ein-)Schreibens für Twombly ab 1967 zur Fragestellung. Der Status der Papierfläche wird in Kapitel IV eine besondere Beachtung erfahren. Ab 1973 schichtet, schneidet, faltet und überklebt Twombly in seiner errungenen Technik der Collage sein Trägermedium und hinterfragt mit seinen eingezeichneten Rahmen und Fenstern sowie seinen Schleiern aus Transparentpapier den Status der Bildfläche. Mit dieser Entwicklungen wird das Bild als Körper betont, das beschriftet, gefaltet und geklebt verstärkt ihren Erzeuger in den Vordergrund rückt. Um diese Erkenntnis konkret werden zu lassen, wird in Kapitel V Twomblys medialen Verkörperungsstrategien nachgespürt. Dazu werden zwei weitere seiner Werke auf Papier diskutiert. Anhand seiner Arbeiten *Adonais* von 1975 und *Idilli (I am Thyrsis of Etna blessed with a tuneful voice)* von 1976 soll verdeutlicht werden, dass Twomblys spezifische Textzitate, seine Signatur und die geschichteten Papierflächen unterschiedliche Prozesse von Verkörperung initiieren. So schafft er schriftartige Zeichen, die er verdeckt und als Spur hinterlässt, verwebt seine Signatur semantisch in

⁵ Siehe u.a. Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, 11-38; Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

⁶ Klaus Krüger, Bild-Schleier-Palimpsest. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik, in: Ernst Müller (Hg.), Begriffsgeschichte im Umbruch?, Hamburg 2005, 81-112, 91. Wieder abgedruckt: Klaus Krüger, Das Bild als Palimpsest, in: Hans Belting (Hg.), Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, 133-165, 137. Im folgenden wird nach Krüger 2007 zitiert.

die Darstellung des Bildes und schlüpft in die Rolle von Dichtern und mythologischen Figuren, deren Dialoge er einschreibt, um damit scheinbar verbundene Botschaften direkt an den Betrachter zu richten. In diesem Zusammenhang wird das Bild – im metaphorischen Sinn – als Bühne verstanden, auf der sich Twomblys künstlerische Vorgänge in Form von Einschreibungen, Tilgungen und Schichtungen zutragen. Wie zu zeigen sein wird, sind diese körperbetonten Praktiken nicht nur auf die materielle Beschaffenheit des Bildes beschränkt. Die Prozesse der Hervorbringung sind auch auf den künstlerischen Akt der Setzung selbst zu beziehen – ein Vorgehen mit ereignishaftem Charakter. Wie in Kapitel VI gezeigt wird, fungiert Twombly im Kurationsprozess selbst als eine Art Medium, indem er betont, sein Werk durch und mit seinem Körper hervorzubringen. Dieses Phänomen des ‚leiblichen Zeigens‘ wird in *Die Handlungsdimension des Zeichnens* an Twomblys Papierarbeit *Leda and the Swan* von 1976 herausgearbeitet, in der besonders die Geste als ein Medium ästhetischer Erfahrung in den Blick rückt. In dieser „Sprache des Körpers“⁷ geht es Twombly nicht um ein Abbild des menschlichen Körpers, vielmehr werden von ihm spezifische Körperhandlungen bildnerisch erprobt und auf der Bildfläche fixiert. Damit verbunden stellt sich die Frage ob sich Twomblys körperliche Einschreibungen als transitorisches Ereignis mit dem Begriff der Performativität in Verbindung bringen. Gelingt es Twombly durch-das-Bild-zu-handeln und es als eine Art Werkzeug zu nutzen? Aus dieser Perspektive betrachtet, wird die Sinnkonstitution seiner Papierarbeiten nicht nur von seinen eingeschriebenen Zahlen, Zitaten und Titeln abgeleitet. Vielmehr stellt der Akt des Einzeichens, die Art und Weise, *wie* er die Worte handhabt und einschreibt, *wie* er seine Papierflächen faltet und überklebt, eine besondere Mitteilung dar. Diese ist nicht mit semiotischen Rezeptionstheorien zu fassen, sondern bedarf eines phänomenologischen, genauer gesagt eines *asthetischen* Wahrnehmungskonzepts. Vor diesem Hintergrund wird anhand von Twomblys Papierarbeit *Death of Holofernes* von 1979 in Kapitel VII abschließend deutlich gemacht, dass die ikonische Unbestimmtheit, die in Twomblys Papierarbeiten aus dem Verhältnis von Wahrnehmung und Lesbarkeit resultiert, entscheidend in Twomblys künstlerische Auseinandersetzung mit der Materialität des Bildes und seinen medialen

⁷ Marc Wellmann, Geste, in: Nina Gülicher / Ingo Kottkamp / Constanze von Marlin / Philipp Mehne / Martin Peschken / Anne Söll / Friedrich Weltzien (Hg.), *Poesis. Essays zum künstlerischen Schaffensprozess*, Online-Publikation UdK Berlin. www.udkberlin.de/sites/content/themen/forschung/graduierntenkolleg/veroeffentlichungen/poesis/autoren/geste_marc_wellmann. Zugriff am 21.2.2008.

Verkörperungsstrategien hineinspielt. Was in diesem Punkt unter dem Aspekt einer betrachterorientierten Performativität erörtert wird, vervollständigt meiner Meinung nach die These einer ästhetischen Bildphänomenologie. Der Grund dafür ist in dem Umstand zu erkennen, dass diese der Prämisse folgt, dass Bilder in der Wahrnehmung des Betrachters realisiert werden und in ihr gleichsam zur Aufführung kommen. Welche Erzeugungsstrategien in Twomblys Papierarbeiten zu dieser Aktivierung führen und welche Schlüsselfunktion die Imagination des Betrachters einnimmt, wird in dem abschließenden Kapitel *Bild(ge)schichten als Mittel ereignishafter Teilhabe* herausgearbeitet.

FORSCHUNGS-LAGE

Die kunstwissenschaftliche Forschung zum Werk von Cy Twombly konzentriert sich vornehmlich auf die Würdigung durch Katalogtexte und Aufsätze⁸. Ausnahmen bilden die drei Dissertationen von Jutta Görlicke, Martina Dobbe und Ruth Langenberg sowie die Magisterarbeit von Thomas Heyden, die von unterschiedlicher Qualität sind⁹. Die Bedeutung und Erfahrung von Zeit wird in der Dissertation *Cy Twombly. Eine Chronologie gestalteter Zeit* von Ruth Langenberg eingehend und fundiert untersucht. Diese Studie geht mit philosophischen und kunstwissenschaftlichen Theorien der Frage nach, wie Zeit in den unterschiedlichen Werkphasen des Twombly'schen Oeuvres gestaltet wird und um welche spezifischen Formen des Zeiterlebens es sich handelt. Die Thematik der Zeit wird in weiteren Veröffentlichungen allerdings nur selten, wie bei Gottfried Boehm ausführlich erörtert¹⁰. Bevorzugt stehen in der Forschungsliteratur grundlegende Fragen im Vordergrund, die sich auf Twomblys künstlerische Gestaltungsvielfalt und Referenzialität im Hinblick auf Twomblys

⁸ Eine ausgewählte Bibliographie der wichtigsten Aufsätze zu Twombly vgl. Nicola Del Roscio, *Writings on Cy Twombly*, München 2002; Richard Leeman, *Cy Twombly - Malen, Zeichnen, Schreiben*, München 2005 sowie neuerdings die ausführliche Bibliographie in: Nicholas Serota (Hg.), *Cy Twombly. Cycles and Seasons*, Ausst.-Kat. Tate Modern London, London 2008, 252-256.

⁹ Ruth Langenberg, *Cy Twombly. Eine Chronologie gestalteter Zeit*, Zugl. Univ. Diss. (1997), Hildesheim 1998; Jutta Görlicke, *Cy Twombly. Spurensuche*, Zugl. Univ. Diss. (1994), München 1995; Martina Dobbe, *Querelle des Anciens, des Modernes et des Postmodernes: exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluß an Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly*, Zugl. Univ. Diss. (1997), München 1999.

¹⁰ Vgl. Gottfried Boehm, *Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens*, in: ders. (Hg.), *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*, München 1985, 37-59, bes. 52-56.

vielfältigen Einsatz von Schrift und Skriptur konzentrieren¹¹. Thomas Heyden wählt in seiner veröffentlichten Magisterarbeit von 1987 den methodischen Ansatz des *Offenen Kunstwerks* um die Unabschließbarkeit der Werke Twomblys im semiotischen Diskurs zu verorten. Diese sprachwissenschaftliche Methode aufgreifend, analysiert Jutta Göricke in ihrer Dissertation *Cy Twombly. Spurensuche* Twomblys Schrifteinsatz mit poststrukturalistischen Literaturtheorien. Jedoch reduziert sie den Vergleich von Spur und Schrift bei Twombly und Derrida auf einen oberflächlich bleibenden Begriff abendländischer Schriftkritik¹². Die Schrift als Stifterin mentaler Bilder zu analysieren und das sich erinnernde Subjekt als nötigen Ausgangspunkt der mythologischen Bildgenese zu verstehen bleibt aus. So einhellig die Kritik die Rolle von Buchstaben und Wörtern betont und positiviert, so umstritten ist im Einzelnen die Funktion der Schrift im Bild¹³. Auffällig ist die unterschiedliche Skizzierung eines europäischen und eines amerikanischen Verständnisses. Während die einen die Ambivalenz der gemalten Schrift zwischen Bild und Bedeutung auf ihre Zeichenhaftigkeit untersuchen, unterscheiden sie sich deutlich von der amerikanischen Sichtweise. Hier wird die Skriptur zum Graffiti und der Einsatz ein Vermittler zwischen der „High & Low – Culture“¹⁴. Zum Herstellungsprozess und zur Verfahrensweise der materiellen Schichtung im Werk Cy Twomblys ist die Arbeit *Das Ende der Malerei oder die Malerei nach dem Ende der Malerei*¹⁵ sowie die Dissertation *Einschreibung und Differentielle Oberfläche. Die Konstitution von Sichtbarkeit in der Malerei*¹⁶ von Johannes Meinhardt hervorzuheben. Meinhardt ergründet den Akt der Reinigung des Bildes bei Ad

¹¹ Vgl. u.a. Roland Barthes, *Cy Twombly*, Berlin 1983; Thomas Heyden, *Zu sehen und zu lesen: Anmerkungen zum Verständnis des Geschriebenen bei Cy Twombly*, Veröffentl. Magisterarbeit Nürnberg 1986; Hans-Dieter Huber, *System und Wirkung. Rauschenberg–Twombly–Barucello. Fragen der Bedeutung und Interpretation zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz*, Zugl. Univ. Diss (1989), München 1989 sowie Dobbe, besonders der Abschnitt „Linie und Graphem“, Dobbe 1999, 204-270.

¹² Vgl. Göricke 1995, 92f.

¹³ Beispielsweise zieht Langenberg den Schluss, dass die fragmentarische Darstellung des Mythos im Rezeptionsprozess nicht entschlüsselbar ist, sondern die Schrift und Zeichen als „Spur“ oder „Fragment“ erscheinen und einen flüchtigen Erinnerungsprozess markieren. Vgl. Langenberg 1998, 88f. Manfred de la Motte hingegen will im Sinne Roland Barthes die Schrift als Thema des Malers, „als Partitur, d.h. als Anleitung zu einem Leseprozeß“ verstanden wissen. Vgl. Manfred de la Motte, *Cy Twombly*, in: *Quadrum* n° 16, Brüssel 1964, 35-46, 43. Roland Barthes, *Non multa sed multum* (1976), in: ders., *Cy Twombly*, Berlin 1983, 7-37.

¹⁴ Vgl. Kirk Varnedeo, *Graffiti*, in: *High & Low. Modern Art and Popular Culture*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art New York, New York 1991, 69-101; Donald Kuspit, *Cy Twombly*, in: *Artforum*, 25. Oktober 1986, 129; Arthur Danto, *American Graffiti, Cy Twombly: 50 Years of Works on Paper*, in: *The Nation* 21.3.2005.

¹⁵ Johannes Meinhardt, *Das Ende der Malerei oder die Malerei nach dem Ende der Malerei*, Stuttgart 1997.

¹⁶ Johannes Meinhardt, *Einschreibung und Differentielle Oberfläche. Die Konstitution von Sichtbarkeit in der Malerei*. Zugl. Univ. Diss. 1991), Tübingen 1992.

Reinhardt, Frank Stella, Robert Rauschenberg und konzentriert sich auf die Werkstruktur der Werke Cy Twomblys. In diesen Untersuchungen greift er die Begriffe *Palimpsest* und *Spur* auf und bringt die Vorgänge der Sedimentierung und Freilegung, der Ablagerung und des Abtragens mit der psychoanalytischen Metaphorik des Gedächtnisses in Zusammenhang, der auch im Kontext dieser Studie interessiert¹⁷. An diese Forschungsarbeiten lässt sich eine Reihe von Aufsätzen anknüpfen, in denen die Aufarbeitung zentraler intermedialer Referenzbezüge bereits geleistet wurde. Gerade die Untersuchung mythologischer Themen in den Werken Twomblys hat immer wieder Beachtung gefunden¹⁸. Besonders Gottfried Boehm erörtert die Beschäftigung moderner Künstler mit mythologischen Themen und erkennt bei Twombly die Besonderheit in der geschichteten bildnerischen Struktur¹⁹. Seines Erachtens wird mittels der prozessualen Durchdringung der Schichten der Mythos in einer individuellen Neuschaffung möglich, die er als *Mythopoiesis*²⁰ bezeichnet. Dieser Ansatz ist auch für das hier zu untersuchende Thema von Bedeutung, wohingegen die formalen Merkmale der Schichtung und Auslöschung nicht nur mit der ästhetischen Erfahrung von Mythos sondern mit dem Begriff der Geschichtlichkeit in engem Zusammenhang stehen. Zusammenfassend charakterisiert sich der Forschungsstand dadurch, dass die Mehrzahl der Arbeiten zum Werk Cy Twomblys Schrift als Träger von Bedeutung untersuchen und bemüht sind, literaturwissenschaftliche und semiotische Methodik als Erklärung für die semantische Offenheit der Twombly'schen Werke zu funktionalisieren. Die Ikonizität der Schrift, d.h. die wissenschaftliche Debatte über die Schrift als Icon, die sich nicht nur als Bedeutungsschicht sondern auch als textile Schicht auf die

¹⁷ Johannes Meinhardt, Cy Twombly: Schichtung und Vielschichtigkeit, in: ders. 1997, 212-229. Vgl. dazu auch Julia Gelshorn, Schichtarbeit. Malerei über Malerei - Working in Layers. Painting about painting, in: Peter Willen - Ohne Titel 2002 (Report-Künstlerhefte), 2002. Langenberg, Boehm u. Meinhardt deuten die palimpsestartige Struktur als eine Metapher des Gedächtnisses, das durch die Auslöschung und Verdrängung zwischen der Produktion von Erinnern und Vergessen konvergiert vgl. Langenberg 1998, bes. 91-94; Gottfried Boehm, Erinnern und Vergessen. Cy Twomblys Arbeiten auf Papier, in: ders. / Katharina Schmidt (Hg.), Cy Twombly. Serien auf Papier 1957-1987. Ausst.-Kat. Städtisches Kunstmuseum Bonn, Bonn 1987, 1-12 (im folgenden als Boehm 1987a bezeichnet); Roland Barthes 1990, 165f.

¹⁸ Vgl. Richard Hoppe-Sailer, Aphrodite Anadyomene. Zur Konstitution des Mythos bei Cy Twombly, in: Karheinz Stierle u.a. (Hg.), Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag, München 1985, 125-142; Katharina Schmidt, Weg nach Arkadien. Gedanken zu Mythos und Bild in der Malerei von Cy Twombly, in: dies. (Hg.), Cy Twombly, Ausst.-Kat. Kunsthalle Baden-Baden 1984, 60-87.

¹⁹ Gottfried Boehm, Mythos als bildnerischer Prozeß, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt a. M. 1983, 528-544.

²⁰ Boehm 1983, 540.

Bildfläche legt, wurde bislang nur unzureichend Gegenstand von Untersuchungen²¹. Die Koexistenz unterschiedlicher Schichten und referenzieller Bezüge als Auslöser des Verstehens und geschichtlichen Erfahrens zu charakterisieren ist ein weiteres Forschungsdesiderat, das es gilt in dieser Studie zu begleichen. Die in der Literaturtheorie bereits etablierten Figuren *Spur*, *Palimpsest* und *Schleier* sind Schlüsselbegriffe, die auch in der Twombly Literatur immer wieder Erwähnung finden. Bisher ist es jedoch versäumt worden auf die Metaphorik und Anschließbarkeit dieser Begriffe für den künstlerischen Produktionsprozess und das Erfahren seiner Bilder hinzuweisen. An diesem Punkt möchte die vorliegende Dissertation einhaken und die bisherigen Forschungsarbeiten weiterführen, um das strukturelle Potential dieser metaphorischen Begriffe anhand der künstlerischen Vorgehensweise Twomblys zu überprüfen und fruchtbar für die Bildwissenschaft zu machen. Das *Palimpsest*, das sich im Besonderen auf der Materialseite der Twombly'schen Papierarbeiten assoziiert, wird an dieser Stelle als charakteristische Figur der bildlichen Repräsentation herausgearbeitet. Dank seiner symbolischen Bezugsnahme zum ästhetischen Erfahrungsprozess²² soll es damit nicht nur möglich sein, der künstlerischen Ausführung zu folgen, sondern versucht werden als operative Klammer ein Analogon zwischen Bildstruktur und rezeptiven Sehprozess herauszubilden.

²¹ Die Ausnahme ist Richard Leemann, der in seiner Twombly-Monographie die Schrift Twomblys als „Intransitive Wörter“ bezeichnet und sich bei der graphischen und nicht-linguistischen Dimension von Schrift an Paul Klee erinnert fühlt vgl. Leeman 1999, 85f; Zur Schriftbildlichkeit vgl. Sybille Krämer, *Schrift, Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, Paderborn 2005 sowie Sonja Neef, *Kalligramme. Zur Medialität einer Schrift*, Amsterdam 2000.

²² Vgl. dazu Krüger 2007; Hans-Jürgen Gawoll, *Spur. Gedächtnis und Andersheit. Teil I: Geschichte des Aufbewahrens*. *Archiv für Begriffsgeschichte* 30 (1986/87), 44-69; Richard Galpin, *Erasure in Art: Destruction, Deconstruction, Palimpsest*. www.users.zetnet.co.uk/richard/texts/erasure.htm. Zugriff am 10.3.2007.

TEIL I: DIE ÖFFNUNG DES BILDES I

ALS DER MODERNISMUS DEM BILD DIE TIEFE AUSTRIEB

Als Twombly Anfang der 50er Jahre von seiner Heimatstadt Lexington nach New York zieht, stellt für Clement Greenberg, der in den 50er Jahren zum führenden Kunstkritiker und wichtigsten Unterstützer der *New York School* avanciert, der Abstrakte Expressionismus den vorläufigen Höhepunkt des ‚Modernismus‘ dar. Der Modernismus, so Greenberg, zeigt eine fortdauernde Selbstkritik der Kunst, deren Sinn darin liegt, die ‚Natur‘ des künstlerischen Mediums zu immer größerer Reinheit zu führen, indem die Bildfläche von allem Überflüssigem befreit wird. In diesem Befreiungsvorgang soll „das Gemälde (...) vom Illusionismus“²³, „von der Farbe“²⁴ und „von der Spur der Hand gereinigt werden“²⁵, um das Bild zum Ort einer ‚ausschließlich optischen Erfahrung‘²⁶ zu machen. Besonders die Perspektive und die räumliche Darstellung soll in der Greenbergschen Theorie der ‚Modernistischen Malerei‘ negiert werden: „Was sie [die ‚*Modernistische Malerei*‘, Anm.d.Verf.] prinzipiell vermeidet, ist die Darstellung jener Art von Raum, in dem erkennbare Gegenstände vorkommen können“²⁷. Hat das Staffeleibild, das „seit der Renaissance mehr oder weniger einen Naturausschnitt durch einen Rahmen gesehen“²⁸ darstellt, „die gegebene Zweidimensionalität (...) möglichst negiert“²⁹ und einen Illusionismus des Bildes befördert, führt das künstlerische Vorgehen der *New York School* zu einem immer flacheren und oberflächlicheren Bildraum: „Eine neue Art Flachheit, eine die atmet und pulsiert“³⁰. Und obwohl, wie Greenberg weiter ausführt, „die Flächigkeit, welche die

²³ Meinhardt 1997, 212.

²⁴ Meinhardt 1997, 212.

²⁵ Meinhardt 1997, 212.

²⁶ Ausschnitt orig. Zitat: „purely optical experience“, Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in: *The Collected Essays and Criticism*. Bd. 4: *Modernism with a Veneer* 1957-1969, hg. v. John O’Brian, Chicago / London 1993, 85-93, 89.

²⁷ Orig. Zitat: „What it (the Modernist painting Anm.d.Verf.) has abandoned in principle is the representation of the kind of space that recognizable objects can inhabit“, Greenberg (1960) 1993, 87.

²⁸ Wolfgang Drechsler / Peter Weibel, *Malerei zwischen Präsenz und Absenz*, in: *Bildlicht – Malerei zwischen Material und Immaterialität*. Ausst.-Kat. Museum des 20. Jahrhunderts Wien, Wien 1991, 45-235, 85.

²⁹ Drechsler / Weibel 1991, 85.

³⁰ Orig. Zitat: „A concomitant of the fact that Still, Newman, and Rothko suppress value contrasts and favour warm hues is the more emphatic flatness of their paintings.“ Clement Greenberg, *American Type Painting* (1958), in: *Art and Culture, Critical Essays*, Boston 1961, 226. Überstetzt. v. Meinhardt 1997, 135.

modernistische Malerei anstrebt (...) niemals absolut sein *kann*³¹, da bereits „der erste Pinselstrich auf einer Leinwand (...) deren faktische vollständige Flächigkeit *zerstört*“³², handelt es sich „um eine strikt bildliche, strikt optische dritte Dimension“³³. Im Gegensatz zur erzeugten räumlichen Tiefe der illusionistischen Raummalerei der Alten Meister, die zum Betreten des Bildraumes einladen, kann man „in die entsprechende Illusion der modernistischen Malerei allenfalls hineinsehen“³⁴.

PARADIGMENWECHSEL IN DER AMERIKANISCHEN KUNST DER 50ER JAHRE

Zu dieser Zeit, als der Abstrakte Expressionismus dem Bild die Tiefe austreibt und es mit seiner Oberfläche gleichsetzt, steckt sich eine Gegenbewegung das Ziel, diese Oberfläche anzugreifen, um im Inneren derselben die verlorene Tiefe wiederzugewinnen. Mit diesem „Schwinden des Raumes“³⁵ und der Entstehung einer „modernistischen ‚flatness‘“³⁶ wird Anfang der 1950er Jahre von der zweiten Generation der *New York School*, zu der sowohl Twombly als auch seine Künstlerfreunde Robert Rauschenberg und Jasper Johns gehören, eine neue künstlerische Vorgehensweise abseits des Abstrakten Expressionismus praktiziert:

“something happened in painting around 1950 – most conspicuously (at least in my experience) in the work of Robert Rauschenberg and Dubuffet. We can still hang their pictures – just as we tack up maps and architectural plans, or nail a horseshoe to the wall

³¹ Orig. Zitat: “The flatness towards which Modernist painting orients itself can never be an absolute flatness“, Greenberg (1960) 1993, 90.

³² Orig. Zitat: “The first mark made on a canvas destroys its literal and utter flatness“, Greenberg (1960) 1993, 90.

³³ Orig. Zitat: “Only now it is a strictly pictorial, strictly optical third dimension“, Greenberg (1960) 1993, 90.

³⁴ Orig. Zitat: The old Masters created an illusion of space in depth that one could imagine oneself walking into, but the analogous illusion created by Modernist painter can only be seen into“, Greenberg (1960) 1993, 90.

³⁵ Michael Lüthy, Vom Raum in der Fläche des Modernismus, in: Anke Henning / Brigitte Obermayr / Georg Witte (Hg.), fRaktur. Gestörte Ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 63, Wien / München 2006, 149-178, 152.

³⁶ Lüthy 2006, 152.

for good luck. Yes these pictures no longer simulate vertical fields, but opaque flatbed horizontals³⁷.

Mit den sogenannten "flatbed horizontals"³⁸, die sich als Parallelentwicklung zum Abstrakten Expressionismus etablieren, wird von der jungen Generation ein Weg jenseits ihres künstlerischen Erbes gesucht. Dieser besteht darin „den zunehmenden Druck auf die Oberfläche des Bildes aufzufangen und zu brechen, um die verlorenen ‚Bühne‘ wiederzugewinnen, auf der sich der Akt des Bildermachens wie auch die Vorstellungskraft des Betrachters neu entfalten konnten“³⁹. Vor allem geht es den Künstlern um die Rekreation eines körperlichen Handlungsraumes, eines *working space*⁴⁰, wie Frank Stella es bezeichnete, den der Kritiker Greenberg in seiner These der ‚reinen Optikalität‘ so vehement ablehnt. Um allerdings nicht „einen Schritt hinter die Verflächigung und Materialisierung des Bildes des Abstrakten Expressionismus zurückzutreten“⁴¹, suchen die drei jungen Künstler diesen Raum nicht wie in der klassischen-illusionistischen Malerei hinter, sondern sozusagen „im Inneren der Bildoberfläche“⁴². Mit der Verdoppelung der Fläche mittels Schnitten, dreidimensionalen, in den Raum drängenden Collagen sowie eingeritzten Linien und geschichteten Oberflächen soll ein Art „Binnenraum des Bildes“⁴³ entfaltet werden, der sowohl imaginäre Tiefe als auch buchstäblichen Raum erzeugt. Entdeckt wird dabei nicht nur „der Raum in der Leinwand, sondern vielmehr derjenige davor“⁴⁴. Der Meinung des amerikanischen Kunsthistorikers Leo Steinberg zufolge, ist es besonders Twomblys enger Freund Robert Rauschenberg, der diese große Veränderung Anfang der 1950er Jahre künstlerisch initiiert: "the great shift came in Rauschenberg's work of the early 1950s. (...) he proposed the flatbed of work-surface picture plane as the foundation of an artistic language that would deal with a different order of experience"⁴⁵. Nach Steinberg besteht Rauschenbergs erklärtes Ziel darin, seine Auffassung der

³⁷ Leo Steinberg, The Flatbed Picture Plane, in: ders., Other Criteria (1972), abgedruckt in: Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, hg. v. Charles Harrison, Paul Wood, Oxford 2001, 948-953, 949.

³⁸ Steinberg (1972) 2001, 949.

³⁹ Lüthy 2006, 152.

⁴⁰ Vgl. Frank Stella, Working Space. The Charles Eliot Norton Lectures at Harvard University, in: Franz-Joachim Verspohl u.a (Hg.), The Writings of Frank Stella / Die Schriften von Frank Stella, Jena / Köln 2001, 11-145, 15.

⁴¹ Lüthy 2006, 153.

⁴² Lüthy 2006, 153.

⁴³ Lüthy 2006, 153.

⁴⁴ Lüthy 2006, 167.

⁴⁵ Steinberg (1972) 2001, 950.

Bildfläche der transzendenten ‚reinen Optikalität‘ entgegensetzen, die Greenberg für das modernistische Bild proklamierte. In diesem Vorgehen wird „Rauschenberg’s picture plane“⁴⁶ nach Steinberg, zu einer Oberfläche

“to which anything reachable-thinkable would adhere. It had to be whatever a billboard or dashboard is, and everything a projection screen is, with further affinities for anything that is flat and worked over – palimpsest, (...) any flat documentary surface that tabulates information is a relevant analogue of his picture plane“⁴⁷.

Genauer formuliert, so lässt sich Steinbergs Argument zusammenfassen, hängt man diese Werke zwar an die Wand als seien es herkömmliche Bilder. Doch sie simulierten keinen Durchblick mehr wie es Greenberg noch für die modernistische Malerei einfordert. Vielmehr evozieren diese neuen Bildflächen „a symbolic allusion to hard surface such as tabletops, studio floors, charts, bulletin boards – any receptor surface on which objects are scattered, on which data is entered, on which information may be received, printed, impressed“⁴⁸. Auch der Kritiker Jonathan Katz beschreibt diese Entwicklung Anfang der 50er Jahre als eines von der Tradition des Abstrakten Expressionismus abweichendes Verfahren, das mittels der sichtbaren Bewegungsspuren des Künstlers die Sinnlichkeit des Lebens betont: „Anstelle der Bestätigung des autonomen künstlerischen Subjekts in der Malerei der Moderne werde das Bild (...) zum Äquivalent einer anderen Identität, einer Nicht-Identität in ständiger Bewegung und Veränderung“⁴⁹. Von diesem Paradigmenwechsel bleibt auch Twomblys künstlerische Entwicklung nicht unberührt. Neben Rauschenberg wird für Twombly die „Realität der Materialität und die Körperlichkeit“⁵⁰ seiner Kunstwerke zu einem „nicht mehr hintergehbaren Faktum“⁵¹ seiner Kunst. Twombly und Rauschenberg treffen das erste Mal 1951 in ihrer damaligen Ausbildungsstätte, dem *Arts Students League* in New York aufeinander. Twombly erinnert sich an die Wichtigkeit dieses Treffens: “Bob Rauschenberg was the first painter I really knew. (...) and through him I met de

⁴⁶ Steinberg (1972) 2001, 951.

⁴⁷ Steinberg (1972) 2001, 951.

⁴⁸ Steinberg (1972) 2001, 949 f.

⁴⁹ Hans, Dickel, Cy Twomblys Konzeption von >Sinnlichkeit< im Spannungsfeld zwischen New Yorker School und Arte Povera. Eine kunsthistorische Sicht der Berliner Bilder, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Berlin 2003, 235-254, 240. Vgl. a. Jonathan Katz, The Art of Code. Jasper Johns & Robert Rauschenberg, in: Whitney Chadwick / Isabelle de Courtivron (Hg.), Significant Others. Creativity and Intimate Partnership, London 1993, 189-206.

⁵⁰ Meinhardt 1997, 218.

⁵¹ Meinhardt 1997, 218.

Kooning and Franz Kline (...). (...) and I met John Cage⁵². Rauschenberg war auch derjenige, der Twombly dazu überredet sich im Sommer 1951 im interdisziplinär ausgerichteten *Black Mountain College* in North Carolina einzuschreiben, das nur wenige Jahre später als „Urszene der Performance-Art“⁵³ in die Kunstgeschichte eingehen sollte. Während seines Aufenthalts am *Black Mountain College*⁵⁴ lernt Twombly neben dem Komponisten John Cage auch die Maler Robert Motherwell und Aaron Siskind⁵⁵ kennen und kommt zum ersten Mal mit dem innovativen Ansatz einer „Umwertung der Form“⁵⁶ in Berührung, die „nicht mehr als Ergebnis vorgegeben, sondern im künstlerischen Prozess des Umgangs mit Material – und Medieneigenschaften entsteht“⁵⁷. Diese ‚Umwertung der Form‘ ergibt sich besonders durch den Distanzierungsprozess zum Abstrakten Expressionismus, den die jungen Künstler Twombly und Rauschenberg bereits während ihrer Zeit in New York vollziehen, indem sie sich intensiv mit den Werken der Vertreter des Abstrakten Expressionismus auseinandersetzten: “While in New York, they were both exposed to Abstract Expressionism, including exhibitions by, among others, Arshile Gorky, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko und Clyfford Still“⁵⁸. Besonders angetan war Twombly von den Zeichnungen Arshile Gorkys. Der größte Schatten der Abstrakten Expressionisten gehörte aber zweifelsohne dem Übervater Jackson Pollock, den Twombly in New York 1955 mehrmals traf⁵⁹ und in seiner Position respektvoll bestätigt: “Pollock is the height of

⁵² Twombly zit. n. Nicholas Serota, *History Behind the Thought*. Ein Interview mit Cy Twombly und Nicholas Serota, in: *Ausst.-Kat. Tate Modern London 2008*, 43-53, 44.

⁵³ Petra Maria Meyer, *Performance im medialen Wandel*. Einleitender Problemaufriss, in: dies. (Hg.), *Performance im medialen Wandel*, München 2006, 35-77, 47. „Dieses ‚andere College‘ war zu dieser Zeit ein Treffpunkt für all diejenigen, die jenseits vorgegebener Bahnen (...) einen intellektuellen und künstlerischen Austausch und schöpferischen Prozess als Lehr – und Lernprozess suchten“. Meyer 2006, 70, Fß. 45. Vgl. a. Mary Emma Harris, *Black Mountain College: Europäische Moderne, experimentieller Geist und die amerikanische Avantgarde*, in: Christos Joachimides / Norman Rosenthal (Hg.), *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, *Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 1993*, Berlin 1993 117-123.

⁵⁴ Twombly studierte das Sommersemester 1951 am *Black Mountain College* und kehrte im Sommer 1952 für einen weiteren Besuch nach North Carolina zurück.

⁵⁵ Vgl. Varnedeo 1994, Fß. 42.

⁵⁶ Meyer 2006, 51.

⁵⁷ Meyer 2006, 51. Das *Black Mountain College* wurde während Twomblys Aufenthalt von dem Dichter Charles Olson geleitet.

⁵⁸ Nicholas Cullinan, *Double exposure: Robert Rauschenberg's and Cy Twombly's Roman holiday*, in: *The Burlington Magazine*, Juli 2008, Nr. 1264, 460-470, 461. (Im Folgenden als Cullinan 2008a zitiert).

⁵⁹ Vgl. Nicholas Cullinan, *American-Type Painting?*, in: *Ausst.-Kat. Tate Modern London 2008*, 55-59, 55. (im Folgenden als Cullinan 2008b zitiert).

American painting“⁶⁰. Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen war es dennoch “the younger artist’s challenge (...) to find a way to get beyond his predecessor“⁶¹, der sich auch Twombly auf radikale Weise stellte. Um Twomblys Absage an die anerkannten Prinzipien des Abstrakten Expressionismus und das Novum in seiner Arbeitsweise auszuweisen, sollen im ersten Schritt eine repräsentative Auswahl seiner frühen Werke auf Papier seinen Vorgängern Arshile Gorky und Jackson Pollock gegenübergestellt werden.

⁶⁰ Twombly zit. n. David Sylvester, Cy Twombly (2000), in: ders. (Hg.), Interviews with American Artist, London 2001, 173-181, 179.

⁶¹ Cullinan 2008b, 55.

1 DIE LINIE

1.1 UNTITLED, 1954

1.1.1 Die Materialität der Linie

Twomblys Linie gibt sich von Anfang an „als Graphismus, als Ein-Zeichnung zu erkennen“⁶². Anders als bei Franz Kline, an dessen mächtigen Farbbalken Twomblys Arbeiten aus der Zeit am *Black Mountain College* orientiert gewesen waren⁶³, transformiert Twombly die massive Gestik des Abstrakten Expressionismus zu Beginn seiner Karriere radikal durch den Gebrauch des zeichnerischen Mediums. Ab 1954 treten an die Stelle des Pinsels und der flüssigen Farbe, feine Linien des Bleistifts, der Wachskreide und des Pastellkreidestifts⁶⁴. In seiner Zeichnung *Untitled, 1954*⁶⁵ (Abb. 1) sind es fein gezogene und hin – und herbewegte Bleistiftlinien, welche die Materialität der Linie und ihre Erscheinungsform in den Vordergrund seiner künstlerischen Praxis rückt. Im November 1953 bis August 1954 absolviert Twombly seinen Militärdienst in der Nähe von Augusta, Georgia⁶⁶, wo er dem Chiffredienst zugeordnet ist und Nachrichten entschlüsselt. Genau in dieser Zeit entsteht eine Serie von Zeichnungen, „deren Bedeutung der Künstler vierzig Jahre später unterstreichen sollte, als er sagte, sie zeigten bereits die Richtung seiner ganzen zukünftigen Arbeit auf“⁶⁷. Die mit weichem Graphitstift auf einem beigefarbenen Papierbogen ausgeführte Zeichnung *Untitled, 1954* (Abb.1) zeigt eine aufwärts und abwärts strebende Linie, die in ihrem Verlauf längliche Formen entstehen lässt. Über dem netzartigen Liniengeflecht haben sich „eruptive Kritzeleien und Motive“⁶⁸ gebildet, wie beispielsweise die Andeutung eines Schmetterlings oder die Körperlinien einer weiblichen Figur links oben im Bild. Wie Twombly selbst berichtet, fertigt er diese Zeichnungsserie, aus der *Untitled, 1954*

⁶² Dobbe 1999, 222.

⁶³ Twombly schuf in dieser Zeit Werke wie die Papierarbeit *Landscape* 1951, Abb. in: Leeman 2005, 14, in denen Vertikalität und Symmetrie im Vordergrund stehen. Wie Twombly selbst erläutert, hat er sich zu dieser Zeit für „Elemente des Primitiven, des Rituals und des Fetisch“ interessiert, an denen er die ‚schlichte, expressive Unmittelbarkeit‘ schätzte“. Twombly zit. n. Leeman 2005, 14.

⁶⁴ Auch Roberta Smith interpretiert Twomblys Einsatz von Wachskreide und Bleistift anstelle eines Pinsels als Zeichen des Umschwungs. Vgl. Roberta Smith, Der große Mittler, in: Harald Szeemann (Hg.), Cy Twombly. Bilder, Arbeiten auf Papier, Skulpturen. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, München 1987 13-22, 16.

⁶⁵ Cy Twombly, *Untitled, 1954*. Bleistift auf Papier. 27,9 x 21,6 cm. Sammlung Cy Twombly. Abb. in: Leeman 2005, 33.

⁶⁶ Vgl. Kirk Varnedeo, Inschriften in Arcadia, in: ders. (Hg.), Cy Twombly – Eine Retrospektive. Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, München / Paris / London 1994, 7-59, 19.

⁶⁷ Leeman 2005, 27.

⁶⁸ Leeman 2005, 27.

exemplarisch herangezogen werden kann, nachts im Dunkeln ohne Beleuchtung an: "While still in the army, Twombly recalls that he often drew at night, with lights out, perfecting a kind of meandering and imprecise graphology for which he would shortly be esteemed"⁶⁹. In der durch die Dunkelheit negierte Möglichkeit einer Kontrolle der Gestik durch das Auge gibt Twombly „die Verantwortung für die Linienführung ausschließlich der Hand“⁷⁰.

DIE ‚UNBEWUßTE LINIE‘

Unter diesen künstlerischen Bestrebungen kommt eine Analogie zur surrealistischen Technik der *écriture automatique* ins Spiel, die das Unbewusste und Ungelenkte zum künstlerischen Prinzip erhebt. Twombly folgt in seiner künstlerischen Vorgehensweise scheinbar, dem von André Breton in seinem Surrealistischen Manifestiert propagierten ‚reinen, psychischen Automatismus‘, der als Denk-Diktat ohne jede Vernunftkontrolle ausgeführt werden sollte:

„Die Hand des Malers wird hier tatsächlich beflügelt. Sie ist nicht mehr dieselbe, die die Form der Gegenstände sklavisch nachzeichnet, sie ist vielmehr in ihre eigene Bewegung verliebt und nur in sie (...). Die wesentliche Entdeckung ist in der Tat die, daß die Schreibfeder beim Schreiben oder der Bleistift beim Zeichnen ohne jede Absicht dahinläuft und so eine äußerst kostbare Substanz spinnt (...), die mit dem Beladen ist, was der Dichter oder der Maler an Emotionen in sich bergen“⁷¹.

In den 40er Jahren wird in den USA diese automatische Technik des Surrealismus, zu der das Zeichnen im Dunkeln zählt, von Künstlern wie Arshile Gorky und Robert Motherwell weitergeführt. Beide Künstler wirkten „1942 an der Konstituierung einer von Bretons Bevormundung unabhängigen surrealistischen Gruppe“⁷² mit, um dort „den ‚plastischen Automatismus‘ und die Kritzelei als Mittel zur Erfindung neuer Formen, als

⁶⁹ Robert Pincus-Witten, Learning to Write, in: Cy Twombly. Paintings and Drawings, Ausst.-Kat. Milwaukee Art Center, Milwaukee 1968. Wiederabgedruckt in: Roscio, Nicola Del, Writings on Cy Twombly, München 2002, 56-61, 58.

⁷⁰ Leeman 2005, 27.

⁷¹ André Breton, Genesis und künstlerische Perspektiven des Surrealismus (1941), in: ders., Der Surrealismus und die Malerei, Berlin 1967, 71f.

⁷² Leeman 2005, 28.

einen anderen Weg des Zeichnens⁷³ neu zu definieren. Neben Motherwell, den Twombly 1951 während seines Aufenthalts am *Black Mountain College* als seinen Lehrer kennenlernt und der ihn mit großem Einsatz fördert, war es besonders Arshile Gorky, der den jungen Künstler zu dieser Zeit fasziniert: "I was very fond of Gorky. (...) I knew them quite well the drawings"⁷⁴. Vergleicht man Twomblys Einzeichnungen in seiner eben erwähnten Bleistiftarbeit von 1954 mit Gorkys Linienführung, wie beispielsweise in seinem Blatt *Studie für ‚Sanfte Nacht‘*⁷⁵ (Abb. 2) von 1946, dann können sowohl Parallelen als auch Unterschiede ausgemacht werden, die Twomblys Linie und seine Bezugnahme zum amerikanischen psychischen Automatismus charakterisieren. Auch Gorkys zeichnerische Linie bildet amorphe Formen und Anwandlungen von Figuren aus, die sich über die ganze Papierfläche erstrecken. Bei beiden Künstlern knüpfen die figurativen Andeutungen eine Analogie zu dem ‚latenten Bild‘, „von dem André Masson in Zusammenhang mit seinen eigenen automatischen Zeichnungen sprach, dieses Bild, das aus dem netzartigen Gewebe der Linien auftaucht“⁷⁶. Gorkys zeichnerische Aktion ist unter der Bedingung der psychischen Aktion anzusprechen, wie sie von den Surrealisten ausgeführt wurden. Es handelt sich dabei um ein Verfahren, das die Ströme des Unbewussten als Zufall akzeptiert. Dies jedoch nur, um das Ergebnis des Zufalls sogleich zu intentionalisieren und um die (Kontur)linien als Prozess einer „sich soeben vollziehende(n) Metamorphose“⁷⁷ zu verstehen. Genau in dieser Art der Festlegung findet sich ein Merkmal, das Gorky deutlich von Twombly unterscheidet, wie dieser selbst feststellt: "It's very lyrical. Gorky,

⁷³ Leeman 2005, 28. Auch Hubert Damisch verweist auf den Einfluss des surrealistischen Automatismus in Twomblys Werk, den er besonders in der Twomblys künstlerischen Umfeld dieser Zeit begründet sieht. „Es stimmt, daß Twombly von Pollock, ebenso wie von Motherwell, die von André Breton und dem ersten Manifest des Surrealismus geerbte Idee einer auf den Automatismus gegründeten ‚neuen Form reinen Ausdrucks‘ hat übernehmen können, und daß ihm die (...) Verkoppelung von Abstraktion und Surrealismus nicht unbekannt sein konnte“, denn es wurde – wie Damisch weiter ausführt „die Emigration zahlreicher abstrakter wie surrealistischer Künstler in die Vereinigten Staaten fortgesetzt“. Hubert Damisch, Den Titel betreffend: Die Malerei unter Ausstreichung, in: Galerie Karsten Greve (Hg.), Cy Twombly. Bilder – Zeichnungen und Skulpturen. Galerie Karsten Greve, Köln 1997, 102-119, 108f.

⁷⁴ Twombly zit. n. Serota 2008, 43.

⁷⁵ Arshile Gorky, Studie für ‚Sanfte Nacht‘, 1946. Bleistift und Wachskreide auf Papier. 49,6 x 62, 5 cm. Standort unbekannt. Abb. in: Arshile Gorky. Zeichnungen, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe, Bonn 1964, Abb. 40.

⁷⁶ Leeman 2005, 29.

⁷⁷ Es gibt auch hier, Unterschiede, die für das amerikanische bzw. das europäische Interesse am Surrealismus insgesamt kennzeichnend ist. „Für die Europäer bestand die Suche darin, mittels des Automatismus das Auftauchen des Bildes zu provozieren (...); für die Angloamerikaner war das, was zählte, der Akt des Malens selbst: dieser Akt war bereits das gesuchte Bild“. Vgl. Octavio Paz, Preis und Bedeutung, in: Jürgen Harten (Hg.), Siqueiros/Pollock – Pollock/Siqueiros, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Bd. 2, Köln 1995, 17-26, 24.

who is very passionate, can copy a drawing or take a drawing and copy it exactly as a painting (...). I don't have that. The line is illustrated or the colour. I'm sure it has a great feeling (...), but it's more towards defining something"⁷⁸. Obwohl der Zufall in Twomblys Werk keine übergeordnete Rolle spielt, ist es auch nicht richtig wie Martina Dobbe vorschnell anzunehmen, dass sich Twomblys zeichnerische Praxis dem Experiment der surrealistischen *écriture automatique* vollständig entzieht: „Entgegengesetzt zum Experiment der surrealistischen *écriture automatique*, die ‚darauf abzielt, einen gleichmäßigen, ununterbrochenen Fluß unmotivierter Linien hervorzubringen, scheint Twomblys Übung in zurückgenommener Kontrolle darauf gerichtet zu sein, die zeichnerische Fähigkeiten des Künstlers zu behindern und zu verlangsamen‘, erneut (...), der Virtuosität der Zeichnung – un gelenk, linkisch – entgegenzustehen“⁷⁹. Ist Dobbe in dem Punkt der Störung des ‚ununterbrochenen Fluss‘ und Twomblys ‚linkischer Linie‘ zuzustimmen, wird doch von ihr übersehen, dass es zwischen Twomblys zeichnerischer Praxis und der surrealistischen Theorie deutliche Berührungspunkte gibt, die weniger in der Erscheinung der ‚linkischen Linie‘ als im Akt ihrer Hervorbringung bestehen. Twomblys Analogien zur surrealistischen Theorie manifestieren sich darin, dass er in *Untitled, 1954* – wie Roland Barthes es formuliert – das „Band zwischen der Hand und dem Auge löst“⁸⁰. Das klassische *desegno*-Prinzip der Zeichnung – die ideale schöpferische Einheit von Auge, Geist und Hand – wird in Twomblys Blindzeichnung der kontrollierenden Instanz des Sehsinns entzogen. Dieser Entzug der Sehkraft bindet den Zeichner in eigentümlicher Weise an „die Erinnerung - und damit an eine mentale Funktion“⁸¹. Pragmatisch ist besonders, dass „diese Funktion (...) nicht mehr im Dienst eines vorgefassten Konzepts, eines Plans, einer visuellen Idee *steht*“⁸², sondern das Gedächtnis aktiviert, um Erlebtes und Gewusstes im Akt des Zeichnens spontan aus dem Dunkeln heraufzubeschwören. Im Gegensatz zur klassischen *Disegno*-Theorie zielt Twomblys „psychischer Automatismus explizit auf die endgültige Lösung vom objektiven, natürlichen Gegenstand“⁸³ ab. Für ihn wird „was ein Strich beziehungsweise eine Linie sein könnte, die sich vom Ausdruck und von der Intentionalität befreit hat, (...) zu einer Leitfrage seiner Arbeiten und

⁷⁸ Twombly zit. n. David Sylvester (Hg.), *Cy Twombly* (2000), in: ders., *Interviews with American Artist*, London 2001, 173-181, 178.

⁷⁹ Dobbe 1999, 224.

⁸⁰ Barthes (1976) 1983, 16.

⁸¹ Barbara Wittmann, *Zeichnen, im Dunkeln. Psychophysiologie einer Kulturtechnik um 1900*, in: Werner Busch u.a. (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, 165-187, 167.

⁸² Wittmann 2007, 167.

⁸³ Göricke 1995, 24.

Untersuchungen⁸⁴. In dieser Kontrolllosigkeit, mit der Twombly zu dieser Zeit experimentiert, geht es nach Richard Leemans Ansicht um „eine Destruktion etablierten Wissens und von Techniken des Zeichnens“⁸⁵, das sich in seinem folgenden Schaffensweg manifestiert.

DIE ‚GEKRITZELTE LINIE‘ – DAS GRAFFITI

Das Verständnis von Twomblys Markierungen und Linien in seinen Zeichnungen ist durchaus umstritten. Von den überwiegend amerikanischen Kritikern, wie Kirk Varnedoe, Rosalind Krauss oder Artur Danto wird das „systematisch Schäßige“⁸⁶ seiner Einzeichnungen und Markierungen als „violating mark“⁸⁷, „erotic notation“⁸⁸ und damit als Charakteristika von *Graffiti* gedeutet⁸⁹. Zweifelsohne besitzen Twomblys eingeritzte Linien und Zeichen - wie in einer weiteren Zeichnung von 1954 - *Untitled, 1954*⁹⁰ (Abb. 3) sichtbar - Analogien zu *Graffiti*. Bereits der Begriff *Graffiti* leitet sich etymologisch vom griechischen Wort *graphein* (ritzen, schreiben)⁹¹ ab. Im italienischen Sprachraum entwickelte sich aus *sgraffiare* (kratzen, das Gekratzte) *Sgraffiti* bzw. *Graffiti*. Beide Bezeichnungen stehen synonym für eine Technik der Fassadengestaltung, einer Kratzputztechnik, bei welcher verschiedenfarbige Putzschichten aufgetragen und durch Wegkratzen der oberen Schicht reliefartig Motive gestaltet werden⁹². Das Einritzen der Oberflächen mit spitzem Instrument ist auch für Twomblys Papierarbeit *Untitled, 1954* nachvollziehbar: „When Twombly first established his signature manner (...), he began with a smothering coat of white housepaint, into which his marks were scratched like

⁸⁴ Meinhardt 1997, 218.

⁸⁵ Leeman 2005, 29.

⁸⁶ Varnedoe 1994, 17.

⁸⁷ Rosalind Krauss, *Cy's Up*, in: *Artforum*, September 1994, 70-75 u. 118, 118.

⁸⁸ Danto 2005, o. S.

⁸⁹ Zur Entwicklungsgeschichte des *Graffiti* vgl. Varnedoe 1991, 69-101.

⁹⁰ Cy Twombly, *Untitled, 1954*. Bleistift und Wandfarbe auf Papier. 110 x 138 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leeman 2005, 32.

⁹¹ Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache: Durchgesehene und Erweiterte* von Elmar Seebold, Berlin / New York 2002, 369.

⁹² In der neueren *Graffiti*-Forschung wird eine vielschichtiger Begriffsdefinition vorgenommen, die sich vorallem auch mit den gesellschaftlichen Phänomenen der Subkultur auseinandersetzt: „*Graffiti* sind zuerst Liniengebilde, danach Sprachzeichen, Symbole und Buchstabenversuche in der Form, daß sie von Hand eingekratzt, aufgemalt, geschrieben oder gesprüht werden“. Renate Neumann, *Das wilde Schreiben, Graffiti, Sprüche und Zeichen am Rand der Straßen*, Zugl. Univ. Diss. (1991), Essen 1986, 13. Vgl. ebenfalls: Thomas Northoff, *Graffiti. Die Sprache an den Wänden*, Wien 2005 sowie Julis Reinecke, *Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*, Bielefeld 2007.

the 'blind drawing' of Renaissance fresco artists adjusting their lines in the plaster ground before the final colored layer was applied⁹³. Im Bezug auf seine geritzten Linien und seine wandähnlichen, bekritzelten Oberflächen wird in der Twombly-Forschung desöfteren eine Analogie zu dem französischen *Art Brut*-Künstler Jean Dubuffet gesehen: „Der Einfluß Dubuffets Arbeiten auf die Twomblys ist (...) deutlich erkennbar“⁹⁴, so Langenberg. Die „in die feuchte Farbe eingegrabenen Linien, die den Untergrund sichtbar machen und an Graffiti-Spuren erinnern, ist die auffälligste Gemeinsamkeit zwischen beiden Malern“⁹⁵. Wie auch Leeman betont „vermochten Twomblys Zeichnungen einen Zusammenhang herzustellen zwischen (...) der formalen Frage der ‚Graffiti‘ und verfallener Flächen, spürbar bereits vorhanden bei Dubuffet (...), bei Siskind oder Brassai, dessen Graffiti-Photographien 1956/57 im MoMA gezeigt wurden“⁹⁶. Betrachtet man die Materialität der Linie Twomblys genauer, dann wird deutlich, dass sie sich in einem Punkt deutlich von Dubuffets Einzeichnungen unterscheidet. Im Gegensatz zu Dubuffets einheitlich gekratzten und deutlich sichtbaren ‚Graffitis‘ wie beispielsweise in seinem Werk *Lettre á M. Royer (désorder sur la table)*⁹⁷ von 1953 (Abb. 4) ist Twomblys Linie dadurch charakterisiert, dass sie vage auftaucht und oftmals durch tilgende Übermalung verschwindet⁹⁸. In diesem Vorgang wird von Twombly der Entstehungsprozess des Bildes sichtbar gemacht. Hingegen sind „die Spuren des Gemalten bei Dubuffet fast ausgeschlossen“⁹⁹ und der „zeitliche Entstehungsprozeß in seinen Arbeiten kaum erkennbar“¹⁰⁰. Wie bereits Varnedoe argumentiert, gleicht die Twomblysche Linie nicht der herkömmlichen Form der Wandkritzeleien, sondern kann höchstens als eine Anspielung auf

⁹³ Thomas Crow, *Southern Boys go to Europe. Rauschenberg, Twombly, and Johns in the 1950s*, in: Stephanie Barron / Lynn Zelevansky (Hg.), *Jasper Johns to Jeff Koons: Four decades of art from the Broad Collection*. Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, New York 2001, 44-61, 55.

⁹⁴ Langenberg 1998, 66.

⁹⁵ Langenberg 1998, 67.

⁹⁶ Leeman 2005, 45.

⁹⁷ Jean Dubuffet, *Lettre á M. Royer (désorder sur la table)*, 1953. Öl auf Leinwand. 81 x 100 cm. Privatsammlung New York. Abb. in: Larry Frankel, *Dubuffet*, New York 1981, Abb. 82.

⁹⁸ Zudem ist die Auseinandersetzung mit Dubuffet nicht auf ein künstlerisches Interesse zurückzuführen, das alleine Twombly betrifft. Vielmehr muss „diese ‚Einflußnahme‘ Dubuffets auf Twombly, (...) der sich tatsächlich auch in den Effekten der Oberflächenstruktur erkennen läßt (...) in Zusammenhang mit der allgemeinen Wirkung gesehen werden, die der französische Maler seinerzeit ausübte (...). Die *Smoky Black (Lili)*, die *Life* in der Ausgabe vom 20. Dezember 1948 reproduzierte, hing sowohl bei Pollock als auch bei Twombly im Atelier“, Leeman 2005, 39.

⁹⁹ Langenberg 1998, 68.

¹⁰⁰ Langenberg 1998, 68.

Ausdrucksformen des „bildnerische(n) Straßenslang“¹⁰¹ verstanden werden. Vielmehr ist deutlich, dass es Twombly scheinbar darauf ankommt in seinem Werk mit geritzten und übertünchten Linien ephemere Spuren zu hinterlassen.

DIE LINIE ALS SPUR

Besonders die europäischen Interpreten möchten Twomblys signifikante Linien als „mythologische Spur“¹⁰² verstehen, die sich als „Erfahrungsform der Erinnerung“¹⁰³ in einem offenen Prozess des „Sich-Zeigen und Verschwinden“¹⁰⁴ präsentieren. Nach Jaques Derrida wird Spur genannt, „was sich nicht in der Einfältigkeit einer Gegenwart fassen lässt“¹⁰⁵. Die Spur ist immer nur als etwas bereits Vergangenes sichtbar, ihr Charakteristikum ist ihre ‚ursprüngliche Verspätung‘¹⁰⁶. Genau in dieser ‚Verspätung‘ erscheinen Twomblys Linien, denn sie sind „von Anfang an unscheinbar, flüchtig, ephemere. Sie tauchen auf und verschwinden“¹⁰⁷. Wie es in dieser Qualität der ephemeren Linie in *Untitled, 1954* sichtbar ist, handelt es sich bei Twomblys Linie um das Paradox einer „anschaulichen Präsenz, deren Heraufkunft sich erst ankündigt und deren Verschwinden schon vonstatten geht“¹⁰⁸. Von daher betont Twombly den Charakter seiner Linie als Spur, indem seine Linie „das stets gleichzeitige Ziehen und Sich-Entziehen eine(r) anschauliche(n) Präsenz impliziert“¹⁰⁹. Festzuhalten gilt, dass die Materialität von Twomblys eingeritzten Linien durchaus der eines *Graffiti* gleichen. Wichtiger ist jedoch, dass Twomblys ‚*Graffiti*‘ dem Charakter einer Spur entspricht. Twombly äußert sich schließlich auch selbst zu der doppeldeutigen Eigentümlichkeit und dem ephemeren Charakter seiner Linie: „Graffiti is linear and it’s done with a pencil, and its like writing on walls. But (...) it’s more lyrical. In those beautiful early paintings like *Academy*, it’s graffiti but it’s something else, too“¹¹⁰.

¹⁰¹ Varnedeo 1994, 25.

¹⁰² Dobbe 1999, 206.

¹⁰³ Boehm 1987a, 9.

¹⁰⁴ Boehm 1987a, 11.

¹⁰⁵ Jaques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a. M. 1974, 116.

¹⁰⁶ „Die Verspätung“, so stellt Derrida fest, „ist ursprünglich“. Jaques Derrida, *Freud und der Schauplatz der Schrift*, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1976, 302-350, 311.

¹⁰⁷ Dobbe 1999, 221.

¹⁰⁸ Engelbert, Arthur, *Die Linie in der Zeichnung. Klee – Pollock – Twombly*, Zugl. Univ. Diss. (1985), Essen 1985, 237.

¹⁰⁹ Dobbe 1999, 237.

¹¹⁰ Twombly zit. n. Serota 2008, 53.

1.1.2 Die Linie-Grund-Relation

Twomblys frühe Papierarbeiten können aber nicht nur als Beispiel für den Spurcharakter der Twombly'schen Linie herangezogen werden. Zwei weitere Zeichnung von 1956 bzw. von 1957 eignen sich besonders gut Twomblys neu errungene Praxis zu erklären, die sich insbesondere auf sein spezifisches Figur-Grund-Verhältnis bezieht, das er wegweisend für die Grundlegung der Bildfläche als 'flatbed of information' und seinen Abgrenzungstendenzen zum Abstrakten Expressionismus in dieser Zeit entwickelt. In seiner 1956 entstandenen Zeichnung *Untitled, 1956*¹¹¹ (Abb. 5) überdecken hellgraue Bleistiftstriche flächendeckend das Blatt. Im Umfeld seiner ein Jahr früher fertiggestellten Leinwandarbeiten *Panorama, Academy, Free Wheeler* und *The Geeks*¹¹², weist die Linienstruktur von *Untitled, 1956* formale Ähnlichkeit zu Jackson Pollocks Werk *Number 17*¹¹³ von 1949 (Abb. 6) auf, das der Künstler ebenfalls auf Papier anfertigte.

EIN VERGLEICH MIT JACKSON POLLOCKS NUMBER 17, 1949

In Pollocks Papierarbeit *Number 17* überziehen konzentrisch geschwungene Farbspuren gleichmäßig das Blatt. In Kurven und Linienbündel werden in dünnen und dickeren Linien anschwellende und abschwelende Verläufe sichtbar. Daneben tauchen Spritzer und Kleckse auf, deren Farbe Pollock von Pinselstielen, Stöcken oder aus durchlöchernten Farbdosen auf die Bildoberfläche tropfen oder fließen lässt. Die Verteilung der Farbspuren auf dem Papiergrund ergibt Pollocks signifikante Struktur, die sich durch eine deutliche rhythmische Akzentuierung charakterisiert¹¹⁴. Wie von der Twombly-Forschung in Zusammenhang mit seiner Leinwandarbeit *Panorama*¹¹⁵ von 1955 betont, stellt das Liniennetz in Twomblys Werken dieser Zeit „eine Anspielung auf

¹¹¹ Cy Twombly, *Untitled, 1956*, Bleistift auf Papier, 55,8 x 76 cm. Privatsammlung. Abb. in: Ausst.-Kat. Basel 1987, Abb. 48.

¹¹² Alle Abb. in: Heiner Bastian, Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings Vol. I: 1948-1960, München 1992, Abb. 50, 57, 55, 58.

¹¹³ Jackson Pollock, *Number 17*, 1949. Lack und Aluminiumfarbe auf Papier. 57,2 x 72, 4 cm. Privatsammlung. Abb. in: Susan Davidson, No Limits, Just Edges Jackson Pollocks Malerei auf Papier, Ausst.-Kat. Deutsches Guggenheim Berlin, Ostfildern 2005, Abb. 60.

¹¹⁴ Die Drip-Techniken waren nicht Pollocks eigene Erfindung, doch führte er sie in ein neues Extrem. Die Tradition der Renaissance-Persepektive löste sich auf, das sich der Bildraum in eine Ebene verwandelte, die zur Aufnahme der abstrakten All-over-Muster bestimmt war.

¹¹⁵ Cy Twombly, *Panorama*, 1955. Wandfarbe, Wachskreide und Kohle auf Leinwand. 254 x 340,4 cm. Sammlung Daros, Schweiz. Abb. in: Bastian, Cat. Rais. Vol I, Abb. 50.

die ebenfalls aus Linien gebildete *all-over*-Struktur der Bilder Pollocks dar¹¹⁶. Auch findet sich „bei beiden der Gegensatz von mikrokosmischer Kleinteiligkeit der Linien zum größeren Format der Papierfläche“¹¹⁷. Jedoch gibt es auch deutliche Unterschiede, die Twomblys Lösungsprozess vom Abstrakten Expressionismus unterstreichen. Während bei Pollock die Linien gleichmäßig in kreisenden Bewegungen das Bildfeld überziehen, ist dies im Werk Twomblys nicht der Fall. In seinem Werk *Untitled, 1956* findet eine Komprimierung der Linien im mittleren Teil des Bildes statt, die sich zur linken oberen Ecke hin weiter verdichtet. Eine Bewegung in Schreibrichtung von links nach rechts deutet sich an, die über die Bildränder hinauszutreten scheint. Pollocks Wiederholungen verschlungener Schleifen in *Number 17* bilden ein Dickicht, das den Bildgrund fast völlig verbirgt. Getropfte Farbe und aufgespritzte Tropfen aus heller und dunkler Lackfarbe sind an den Rändern des Bildträgers abgeschnitten. Das Streben der Kompositionselemente über ihren äußeren Rahmen hinaus illustriert Pollocks Arbeitsmethode, von der er selbst summarisch sagt sie habe „keine Grenzen, nur Ränder“¹¹⁸. Die Linien drängen über die Ränder des Papiers hinaus. Auch Twomblys Bild *Untitled, 1956* besitzt durch die Überschreitung des Bildrandes keinen zu bestimmenden Anfang und kein Ende, jedoch durch die ungleichmäßige Dichte der Formen an den Rändern und der Entwicklung der Dichte innerhalb des Bildes eine gerichtete Bewegung. Dadurch, dass bei Twombly die Überschreitung des Bildrandes eine Entwicklung von links nach rechts besitzt, wird der Eindruck erweckt, als würde ein sich entwickelnder Strom, der zeitliches Nebeneinander impliziert, das Bild durchziehen. Pollocks Bild hingegen ist richtungslos. Konzipiert ist ein rhythmisch-malerischer Prozess, der links und rechts, oben und unten nur bedingt wahrnimmt. Es zeigt sich, dass Pollocks fließende Linie auf die Verselbstständigung bildnerischer Bewegungsstrukturen zielt. Nahezu unabhängig vom Motiv werden die Konturen als bildstrukturierende Faktoren geltend gemacht, der Vordergrund mittels geschwungener Konturen vor den Hintergrund gesetzt und ein Bildrhythmus initiiert, der das gesamte Bild erfasst und dynamisiert. Doch auch Twombly sagt: „I show things in a flux“¹¹⁹. Nicht zuletzt bezeichnet Pierre Restany den Ausdruck Flux als eine Art Rhythmus: „Nur sich selbst auszudrücken, und zwar total: Das ist dieser fluktuierende, widersprüchliche,

¹¹⁶ Langenberg 1998, 59. Auch Varnedeo bemerkt die Ähnlichkeit Twomblys Werk *Panorama* und Pollock. Vgl. Varnedeo 1994, 22 ebenso wie Krauss. Vgl. Krauss 1994, 118.

¹¹⁷ Langenberg 1998, 59.

¹¹⁸ Jeffrey Potter, Jackson Pollock: *Fragments of Conversation and Statements*, in: Harrison 2000, 93. Vgl. dazu auch den Ausstellungskatalog zu Pollocks Arbeiten auf Papier, mit dem prägnanten Titel *No Limits, Just Edges*.

¹¹⁹ Twombly (1994) zit. n. Leeman 2005, 35.

geheime, esoterische Rhythmus des schöpferischen Akts¹²⁰. Für Leeman entspricht Twomblys Kritzeleien des „sich bewegenden Fließens“¹²¹, denn „Rhythmus definiert sich (...) als Formgebung eines Fließens“¹²². Roland Barthes bemerkt ebenfalls den Rhythmus in Twomblys Werken, wobei er diesen in der eigentümlichen Oszillation zwischen Malerei und Schrift verortet sieht, die besonders Twomblys spätere Werke charakterisiert: „begonnen haben dürften Malerei und Schrift in einem einzigen Bereich körperlicher Praxis durch ein und dieselbe Geste, die weder figurativ noch semantisch, sondern einfach nur rhythmisch war“¹²³. Sind es für Pollock die kontinuierlich gegossenen Schlaufen und geschütteten Flecken, so ist für Twombly „die Kritzelei (...) der Grundrhythmus des Künstler“¹²⁴. Genau dieser gekritzelte „sense of flux“¹²⁵ schwingt in Twomblys Werk immer mit und „distancing it from the more purposeful and willfully heroic strokes of the Abstract Expressionist“¹²⁶.

DAS BILD ALS FLATBED OF INFORMATION

Gegenwärtigkeit zu erzeugen und die Distanz zwischen Künstler und Bild aufzulösen ist das Ziel der Malerei Jackson Pollocks. Pollock versucht sich mit dem Realisieren eins zu fühlen, indem er das Bild als distanzierendes ‚Gegenüber‘ aufgibt und stattdessen im Bild ist, indem er es auf den Boden legt und sich in ihm bewegt: „Am Boden fühle ich mich zwangloser. Ich fühle mich näher und mehr als Teil des Gemäldes, denn ich kann darum herumgehen, von allen vier Seiten arbeiten und buchstäblich *im* Bild sein“¹²⁷. Wo bei Pollock das Bildzeichen in seiner dynamischen Expansion die Rahmenbegrenzung des Bildes durchbricht und damit sich selbst wie dem Bildfeld

¹²⁰ Pierre Restany, La révolution du sign, in: Cy Twombly, hg. v. Galerie J, Paris 1961, o. S.

¹²¹ Leeman 2005, 35.

¹²² Leeman 2005, 35.

¹²³ Roland Barthes / Jean-Claude Bonne / Hubert Damisch, La peinture et l'écriture des signes, Symposium, moderiert von Roland Barthes, in: La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire (Kollogium Pierre Francastel, organisiert von der Fondation C. Gulbenkian). Obwohl Barthes dieses Zitat nicht explizit auf Twombly anwendete, dachte er – nach Leeman – „höchstwahrscheinlich an Twombly, den er durch die Vermittlung von Yvon Lambert kennengelernt hatte und mit dem er sich noch im selben Jahr in seinem Text *Non multa sed multum* auseinandersetzte“, Leeman 2005, 307, Fß. 12.

¹²⁴ Leeman 2005, 35.

¹²⁵ Brooks Adams, Expatriate Dreams (Cy Twombly, Museum of Modern Art, New York), in: Art in America, Februar, New York 1995, 60-69, 62.

¹²⁶ Adams 1995, 62.

¹²⁷ Jackson Pollock, My Painting, Possibilities, I, Winter 1947-1948, 78-83, in: Pepe Karmel (Hg.), Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews, New York 1999, 17.

„besondere Autorität und Bedeutsamkeit“¹²⁸ verleiht, nimmt Twombly die expressive Bedeutsamkeit seiner Bildzeichen oftmals durch neutralisierende Maßnahmen im Augenblick der Setzung zurück. In seiner Papierarbeit *Untitled, 1957*¹²⁹ (Abb. 7) treten seine Bleistiftlinien - und Schlingen nicht klar und unverstellt zu Tage, sondern sind stellenweise mit einer gebrochen-weißen Wandfarbe überzogen. In diese sind erneut in mehreren Schichten Kritzeleien übereinander eingearbeitet. Die Linien sind teilweise in den feuchten Grund eingeritzt, teilweise mit weißer Farbe dick mit den Fingern übermalt. Damit deutet sich ein Distanzierungsprozess an, der durch Twomblys geritzte Linien und Übermalung entsteht. Dieser Distanzierungsprozess wird in zweierlei Hinsicht deutlich: einerseits durch die künstlerische Strategie der Schichtung, andererseits durch den besonderen Gebrauch der Linie, die mit den Schichten korrespondiert¹³⁰. Vergleicht man Twomblys Linie in *Untitled, 1957* mit der Linie Pollocks in *Number 17*, fällt besonders der Unterschied auf materieller Ebene auf. Pollocks gedripte Linie ist mechanisch und kontinuierlich. Twomblys Linie hingegen ist immer wieder unterbrochen, bildet Zeichen und schriftartige Formationen aus und interagiert mit der gemalten Grundierung, indem der freie Verlauf bei Einritzungen gebremst oder von weißen semitransparenten Flächen überdeckt wird¹³¹. In aufrechter Haltung und aus einer gewissen Distanz tropft oder spritzt Pollock Lackfarbe auf die unter ihm liegende Fläche. Zunächst – und das hat bereits Martina Dobbe in ihrer Ausführung angemerkt, ist die Linie Pollocks „in technischer Hinsicht absolut, losgelöst von der ausführenden Hand“¹³², denn anders als bei Twomblys Zeichnung, bei der die Führung des Zeichengeräts, der Druck auf Stift und Papier, direkte Auswirkungen auf die Linie nimmt, „kennt Pollocks Technik eine solche taktile Einflußnahme nicht“¹³³. Mit dem „Fließenlassen der Linie“¹³⁴ ist ein Moment der „Eigenbeweglichkeit des

¹²⁸ Meyer 1973, 3-16, 5.

¹²⁹ Cy Twombly, *Untitled*, 1954. Wandfarbe und Bleistift auf Papier. 110 x 138 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leeman 2005, 32.

¹³⁰ Nur in wenigen Arbeiten Pollocks ist erkennbar, welche Farbschicht zuerst und zuletzt aufgetragen wurde. Z. B. im Bild „Silver over Black, White, Yellow and Red“, 1948. Email auf geleimten Papier auf Leinwand, 61x 68 cm, Abb. in Ausst.-Kat. Jackson Pollock Centre Georges Pompidou / Musée National d'Art Moderne Paris, Paris 1982, 152. Selbst in diesen Bildern findet nicht das bewußte Überdecken der Linien durch gemalte Schichten wie bei Twombly statt.

¹³¹ „Während Pollock drippt, zeichnet Twombly. Durch die Bewegung aus dem Handgelenk formt sich die Linie zwischen unbedachtem Gestus und bedachter Schrift, auch wenn letztere noch nicht lesbar ist“. Göricke 1995, 41.

¹³² Dobbe 1999, 211.

¹³³ Dobbe 1999, 211.

¹³⁴ Engelbert 1985, 95.

Materials“¹³⁵ zugelassen. Pollock zeichnet die Linie nicht mit einem Zeichengerät auf die Leinwand, sondern vollzieht eine schwebende Bewegung über ihr. Die kontinuierlich, unabgesetzte Linie gibt ihm die Möglichkeit den „charakteristisch anfangs – oder endbetonten Strich zu vermeiden, und stattdessen potentiell unendlich zu zeichnen“¹³⁶. Im Gegensatz zu Pollocks kontinuierlicher Bewegung „(...) reißt bei Twombly die Linie der zeichnenden Bewegung immer wieder ab“¹³⁷. Und zwar dergestalt, dass die Twombly'sche Linie sich gegen die Materialität des Grundes behauptet, indem sie nachhaltig und beharrlich „in und gegen die Zähflüssigkeit der cremefarbenen Fläche gearbeitet“¹³⁸ ist. Twombly sagt selbst von der Führung seiner Linie: „I can carry through the impetus till it stops“¹³⁹. Im Gegensatz zu Pollocks fließender Linie zeichnet Twombly mit einem stumpfen Zeichengerät „auf und unter der Oberfläche“¹⁴⁰. In Pollocks *Number 17* scheint von vorderhand klar zu sein, dass Figur und Grund in ein eigentümliches lockeres, gelöstes Verhältnis treten. Durch die vielfältigen, unentwirrbaren Überlagerungen der Farbspuren und durch die Unmöglichkeit, die Schichten des Farbauftrags klar zu differenzieren, wird auch die Bestimmung von Figur und Grund tangiert. Die Linien lösen sich optisch deutlich von der Bildfläche ab, so dass das Liniengewirr vor der neutralen Papier - bzw. Leinwandfläche liegt: „Even when the splattered paint seeps into the canvas fibers, penetrating the otherwise reflective off-white, these stained areas serve to underscore the flat ground instead of creating patches of recessional depth“¹⁴¹. Pollocks Linien bilden durch die Überlagerung von Farbspuren nach vorne dringende, räumliche Strukturen aus und durchdringen nicht - wie bei Twombly - die Bildoberfläche. Die Figur – Grund - Beziehung wird bei Pollocks *Number 17* durch das optische Abheben seiner geschlungenen Linien und die deutliche Differenz zwischen Malgrund und Farbauftrag unterlaufen. Durch das Einritzen der Linie in die Farbunterlage sucht Twombly in *Untitled, 1957* den direkten Kontakt zur Bildoberfläche, indem er die Oberfläche und den Untergrund miteinander verbindet: „I had the background painted,

¹³⁵ Engelbert 1985, 95.

¹³⁶ Dobbe 1999, 211.

¹³⁷ Dickel 2003, 237.

¹³⁸ Varnedoe 1994, 24.

¹³⁹ Twombly zit. n. Sylvester 2001, 178.

¹⁴⁰ Frank O'Hara, Cy Twombly, Art News, Bd. 53, Nr. 8, Dezember 1954, 46. Dt. zit. n. Varnedoe 1994, 20.

¹⁴¹ Lisa Norden, Not Necessarily Pop, in: Russell Ferguson (Hg.), Hand-Painted Pop. American Art in Transition 1955-62, Ausst.-Kat. Los Angeles Museum of Contemporary Art, Whitney Museum of American Art, New York 1992, 147-161, 148.

worked into it and then merged the background and surface“¹⁴². Durch das Eindringen in die Bildoberfläche und die Schichtung entsteht ein flächenverbundener Stil, bei dem Figur und Grund wie Ober – und Unterfaden zum Gewebe gefügt bzw. zur Textur ineinander verwoben sind. Durch dieses Vorgehen verleiht „die Linie (...) ihrem Grund Identität“¹⁴³, da er nicht nur als Träger der Gestaltung wirksam wird, sondern durch die Interaktion von Figur und Grund Gleichwertigkeit erlangt. Zudem ist das von Twombly aufgetragene Weiß farblich nur geringfügig von der Grundierung verschieden, so dass die übermalten Stellen teilweise in den Grund hineinzusinken scheinen¹⁴⁴.

MODERNES *DISEGNO* – EIN VERGLEICH MIT ROBERT RAUSCHENBERGS *WHITE PAINTING WITH NUMBERS (LILY WHITE)*, 1950

Twomblys „kultivierte Unentschiedenheit zwischen Malgrund und Figuren“¹⁴⁵ und das „Formlose, Ungleichmäßige, Willkürliche“¹⁴⁶ seiner Linie wurde bereits seinerzeit von den Kritikern James Fitzsimmons¹⁴⁷ und Hubert Crehan¹⁴⁸ als ein Affront gegen den Formwillen einer modernen *Disegno*-Theorie gewertet, die Greenberg für die Moderne Malerei propagierte. Greenberg, der ihrer Argumentation Vorbild stand, entwickelt anhand von Pollocks Linie einen „modernistisch revidierten bzw. forcierten *disegno*-Begriff“¹⁴⁹, indem er Pollocks fließender Linie einen „idea-ähnlichen Status“¹⁵⁰ zuwies:

„Die Linie wird, so wie dies das traditionelle *disegno*-Konzept in der Gleichsetzung von Zeichnung und Idee, von *concretum* und *principum* der Linie intendierte, prinzipalisiert, ja die absolute Linie Pollocks wird gerade dort, wo sie sich jeder bezeichnenden Funktion

¹⁴² Twombly zit. n. Serota 2008, 48.

¹⁴³ Walter Benjamin, Über die Malerei oder Zeichen und Mal (1917), in: ders., Medienästhetische Schriften, Frankfurt a. M. 2002, 271–275, 271.

¹⁴⁴ Die Frage nach der Materialität der Linie wird auch für „andere Künstler des Abstrakten Expressionismus wie Gorky, Tomlin oder Tobey zum neu entdeckten Ausdrucksmittel“, wie Langenberg mit dem Verweis auf David Anfam vermerkt. Langenberg 1998, 63. Vgl. David Anfam, Abstract Expressionism, London 1990, 87, ff. Hingegen betont Pincus-Witten in seinem Aufsatz die Ähnlichkeit der ‚kalligraphischen‘ Linie Twomblys mit der Qualität der Linie Tobey, Tomlins und Ben Shans. Robert Pincus-Witten, Cy Twombly, in: Artforum. Jg. 12, Nr. 8, April 1974, 60-64, 61. Wie Engelbert argumentiert mag auch die Linie Paul Klees Einfluß auf Twombly gehabt haben. Vgl. Engelbert 1985, 21ff; Langenberg 1998, 121ff., 129, 143.

¹⁴⁵ Leeman 2005, 44.

¹⁴⁶ Leeman 2005, 44.

¹⁴⁷ Vgl. James Fitzsimmons, Art, in: Art & Architecture, Bd. 70, Nr. 10, Oktober 1953, 34.

¹⁴⁸ Vgl. Hubert Crehan, Cy Twombly, in: Art Digest, Bd. 29, Januar 1955, 26.

¹⁴⁹ Dobbe 1999, 267.

¹⁵⁰ Dobbe 1999, 267.

entzieht, als Zeichnung, wenn auch nicht zum ‚Vater aller Künste‘, so doch medienästhetisch zur Bedingung der Möglichkeit modernistischer Malerei überhaupt erklärt“¹⁵¹.

Wie in der traditionellen Theorie der Zeichnung, so sieht Greenberg die fließende Linie Pollocks mit dessen besonderer Form der ‚optischen Illusion‘ zusammengehen. Diese fließende Linie, die nichts als sich selbst bezeichnet und deren Bedeutung ausschließlich in ihrer optischen Dimension liegt, avanciert für Greenberg, und später für Fried¹⁵², zum expliziten Kennzeichen des malerischen Modernismus: “there is only a pictorial field so homogeneous, overall and devoid both of recognizable objects and of abstract shapes that I want to call it ‚optical‘ (...). Pollock’s field is optical because it addresses itself to eyesight alone. The materiality of his pigment is rendered sheerly visual, and the result is a new kind of space“¹⁵³. Twomblys Papierfläche hingegen definiert keinen rein optischen Raum mehr wie es Greenberg noch für Pollocks Werk konstatierte¹⁵⁴. Twomblys Bild ist vielmehr zu einer Art Arbeitsfläche geworden, auf der er Vorgänge quasi zeichnerisch ausbreitet, überarbeitet und mittels seiner eingrabenden Linien und seiner Übermalungen *in* der Bildfläche fixiert. In dieser Speicherfunktion von Arbeitsprozessen evoziert Twomblys harte Bildoberfläche im Sinne eines ‚flatbed of information‘ Analogien zu Tischen, Fußböden oder Pinnwänden. Diese neue Grundlegung der Bildfläche Anfang der 50er Jahre wird von Steinberg erstmals an Rauschenbergs frühem Gemälde *White Painting with Numbers (Lily White)*¹⁵⁵ von 1950 (Abb. 8) erläutert: “Rauschenberg’s picture, with its cryptic meander of lines and numbers, is a work surface. (...) Scratched into wet paint, the picture ends up as a verification of its own opaque surface“¹⁵⁶. In Rauschenbergs Werk beginnt nach Steinberg die Entwicklung einer „Öffnung des Bildes“¹⁵⁷, welche nun „als Bildträger Spuren der Außenwelt aufnimmt“¹⁵⁸ und nicht mehr als “upright surface“¹⁵⁹ und

¹⁵¹ Dobbe 1999, 267.

¹⁵² Vgl. Michael Fried, Shape as Form. Frank Stella’s New Paintings. Artforum. November 1966, 18-27.

¹⁵³ Michael Fried, Jackson Pollock. Artforum. 4/ September 1965, 14-17, 15.

¹⁵⁴ Vgl. Greenberg (1960) 1993, 90.

¹⁵⁵ Robert Rauschenberg, *White Painting with Numbers (Lily White)*, 1950. Öl und Bleistift auf Leinwand. 100,3 x 58,5 cm. Sammlung Nancy Ganz Wright. Abb. in: Steinberg 2000, Abb. 26.

¹⁵⁶ Steinberg (1972) 2001, 950.

¹⁵⁷ Dickel 2003, 240.

¹⁵⁸ Dickel 2003, 240.

¹⁵⁹ Steinberg (1972) 2001, 949.

“simulate vertical fields“¹⁶⁰ den Betrachter in vertikaler Ausrichtung “head to foot“¹⁶¹ fungiert. Die von Twomblys Freund Rauschenberg mit Bleistift in das feuchte Impasto eingeritzten Linien evozieren Analogien zu einer “documentary surface that tabulates information“¹⁶². Auch Twomblys zerfurchte Bildfläche in *Untitled, 1957* “appears to have a history“¹⁶³. Die eingeritzten Linien und Spuren “give(s) the surface an object quality – a notepad by the phone, a public wall, a piece of unexposed film“¹⁶⁴. Obwohl in *Untitled, 1957* keine gealterte Oberfläche evoziert wird, besteht durch die eingeschriebenen Liniengeflechte und die übertünchten Farbflächen die Anspielung auf eine Wand. Bereits während der gemeinsamen Reise von Twombly und Rauschenberg nach Marokko und Italien 1952/53¹⁶⁵ setzt sich Twombly mit der Thematik der Oberfläche auseinander, indem er die „plastischen Möglichkeiten des Kalks“¹⁶⁶ zu nutzen begann, die in der Architektur Marokkos besonders für die „Mauern des ‚weißen‘ Tétouan“¹⁶⁷ eingesetzt wurden. Im Gegensatz zu Pollock wird die Bildfläche für Twombly zu einer Art Binnenraum, auf und in der er mittels seiner spezifischen Linie künstlerische Prozesse und Handlungen vollführt. Obwohl Twomblys Linie anfänglich „die existentielle Auffassung der Linie als gestischer Ausdruck eines physischen Geschehens“¹⁶⁸ des Abstrakten Expressionismus zugrunde liegt, konzentriert sich Twomblys Aufmerksamkeit nicht nur „auf die einem psychischen Automatismus folgende motorische Umsetzung und Freisetzung psychischer Energien in der Linie als unmittelbaren Ausdrucksträger“¹⁶⁹. In Twomblys Linie ist „von Anfang an die Materialhaftigkeit des Geschehens, die Vermitteltheit des Ausdrucks, in der konkreten Verkörperung der Geste als Linie mit berücksichtigt“¹⁷⁰. In Abgrenzung zur vorherrschenden Kunstströmung des Abstrakten Expressionismus, aber mit Nähe zu den künstlerischen Praktiken seines Freundes Rauschenbergs, ermöglichen Twomblys

¹⁶⁰ Steinberg (1972) 2001, 949.

¹⁶¹ Das vollständige Zitat lautet: “Pictures by Rothko, Still, Newman, de Kooning, and Kline are still addressed to us head to foot (...). They are revelations to which we relate visually as from the top of columnar body“, Steinberg (1972) 2001, 949.

¹⁶² Steinberg (1972) 2001, 951.

¹⁶³ Norden 1992, 149.

¹⁶⁴ Norden 1992, 149.

¹⁶⁵ Genauere Angaben zu den gemeinsamen Reisen von Twombly und Rauschenberg vgl. Varnedeo 1994, 16f.

¹⁶⁶ Leeman 2005, 40.

¹⁶⁷ Leeman 2005, 40.

¹⁶⁸ Karin Stempel, *Erinnern und Vergessen. Entdecken und Verbergen*, in: Lothar Romain / Detlef Blumer (Hg.), *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Bd. 3, München 1990, 3.

¹⁶⁹ Stempel 1990, 3.

¹⁷⁰ Stempel 1990, 3.

frühe Arbeiten auf Papier eine radikale Neuorientierung, genauer gesagt: Eine ‚Öffnung des Bildes‘. Twomblys Bildfläche “no longer the analogue of a visual experience of nature but of operational processes“¹⁷¹.

1.2 UNTITLED, 1957

1.2.1 Zur Bedeutung der Farbe Weiß

Doch nicht nur die Materialität der Linie und das spezifische Figur-Grund-Verhältnis, sondern besonders die Farbe Weiß spielt in der Beschreibung neuer künstlerischer Wege und der Grundlegung der Bildfläche als ein Ort ‚operationaler Prozesse‘ eine übergeordnete Rolle. Wie Hans Dickel in seinem Aufsatz *Cy Twomblys Konzeption von ‚Sinnlichkeit‘ im Spannungsfeld zwischen New Yorker School und Arte Povera* feststellt, setzen die „Maler der Generation nach Pollock (...) neu an mit der Farbe Weiß, um sich von dem Abstrakten Expressionismus abzugrenzen und das Bild als ‚flatbed of information‘ neu zu begründen“¹⁷². Wiederum war es neben Twombly Rauschenberg, der am Entschiedensten mit der Tradition der ersten Generation der *New York School* brach und bereits 1951 mit seinem vierteiligen *White Painting*¹⁷³ einen Reinigungsprozess vollzog, indem er vier Leinwände frei von jeglicher Struktur und Textur anfertigte, deren Farbe er mit einer gewöhnlichen Malerrolle gleichmäßig auftrug. Dazu schreibt Rauschenberg im Oktober 1951 an die Galeristin Betty Parsons: „es sind große weiße (...) Leinwände (...), die von der Spannung, der Erregung und dem Körper einer organischen Stille handeln, der Einschränkung und Freiheit der Abwesenheit, der plastischen Fülle des Nichts“¹⁷⁴. Folgt Rauschenberg mit diesen Bildern auf den ersten Blick noch einer Theorie des Modernismus, wie sie der Kunstkritiker Greenberg formuliert¹⁷⁵, so versteht er seine Kunstwerke vor allem „als

¹⁷¹ Steinberg (1972) 2001, 949 f.

¹⁷² Dickel 2003, 240.

¹⁷³ Robert Rauschenberg, *White Painting (four panel)*, 1951. Öl auf Leinwand. 182,2 x 182,2 cm. Sammlung Robert Rauschenberg. Abb. in: Leo Steinberg, *Encounters with Rauschenberg*, Ausst.-Kat. The Menil Collection Houston, Chicago 2000, Abb. 6.

¹⁷⁴ Rauschenberg zit. n. Mary Lynn Kotz, *Rauschenberg: Art and Life*, New York 1990, 78. dt. Übers. die Verfasserin.

¹⁷⁵ Demnach solle sich die Malerei von allem, was nicht im strengsten Sinne zur Malerei als Malerei gehörte, befreien: Raumillusion, Abbildlichkeit, Figuration usw. Aus seinen Bildern ist ausgeschlossen, was nicht zu ihrem Bildsein in der elementaren Weise gehört. Vgl. Clement Greenberg, *The Recentness of Sculpture* (1967), in: ders., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 4, 1993, 250-256.

Orte, an denen etwas geschieht, das sie selbst nicht bestimmen¹⁷⁶. Ihr Weiß suggeriert nicht länger eine Absenz, sondern etwas „in offener, nicht hierarchischer, indifferenter Weise Anwesendes, ein Ort, durch den die Welt frei hindurchgehen, sich anwesend und abwesend machen kann“¹⁷⁷. Zwei Jahre später treibt Rauschenberg den künstlerischen Reinigungsakt auf die Spitze, als er mit seinem *Erased de Kooning Drawing*¹⁷⁸ von 1953 (Abb. 9) eine Zeichnung von Willem de Kooning in ihren weißen Urzustand überführt, indem er sie nahezu vollständig ausradiert. Zurück sind lediglich die Spuren seines Radierwerkzeuges geblieben, die den Entstehungsprozess des neuformulierten Bildes sichtbar machen. Auch Twombly – der sich nach ihrer gemeinsamen Italien- und Afrikareise ab 1953 mit Rauschenberg ein Atelier in der New Yorker Fulton Street teilt¹⁷⁹ – verfolgt durch den Akt der Tilgung und den Auftrag halbtransparenter Schichten weißer Farbe eine „Materialisierung des Bildes“¹⁸⁰. Besonders die (Nicht-)Farbe Weiß spielt in diesem Zusammenhang für Twombly eine tragende Rolle. Wie Roland Barthes ausführt scheint es, „daß TW (*Twombly*, Anm.d.Verf.) eine ‚Antikolorist ist‘“¹⁸¹. Gerade in seinen frühen Werken auf Papier, wie *Untitled, 1954* (Abb. 3) und *Untitled, 1957* (Abb. 7) ist es nur ein „bisschen Farbe“¹⁸², das stellenweise – und hier eher als „Verunreinigung, als verborgene und überlagerte Qualität“¹⁸³ – durch die weißen Farbschleier hindurchscheint. Generell kommt der Farbe in Twomblys Werk der fünfziger Jahre „eher eine neutrale Funktion zu“¹⁸⁴ und bunte

¹⁷⁶ Hartwig Fischer, Im weiten weissen Raum, in: Weiss. Skulpturen und Bilder des 20. Jahrhunderts aus der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und der Emanuel Hoffmann-Stiftung. Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und der Emanuel Hoffmann-Stiftung 2001, Allschwill 2001, 7-49, 24.

¹⁷⁷ Fischer 2001, 24. Diese Auffassung erinnert nicht zufällig an John Cage und seine Auseinandersetzung mit dem Konzept der Stille. In einer Performance - der Komposition 4'33 - die er in Reaktion auf Rauschenbergs *White Paintings* schrieb, verharrt ein Musiker vier Minuten und dreiunddreissig Sekunden in Stille. Werk ist, was sich in dieser Zeit an Geräuschen und Stille ereignet. 1952 veranstalteten die beiden Künstler mit dem Tänzer Merce Cunningham eine gemeinsame Aufführung, die als Vorläufer des Happening gehandelt wird. Vgl. dazu Joachim Fiebach, Performance, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Bd.4, Stuttgart / Weimar 2002, 740-758, 741.

¹⁷⁸ Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*. Spuren von Tusche und Kreide auf Papier in Passpartout, mit Hand beschriftetes Etikett, Blattgoldrahmen 63,5 x 53,3 cm. Sammlung Robert Rauschenberg. Abb. in: Steinberg 2000, Abb. 13.

¹⁷⁹ Crow 2001, 55.

¹⁸⁰ Dickel 2003, 240.

¹⁸¹ Barthes (1976) 1983, 20. Vgl. dazu auch den Abschnitt „Twombly as Anticolorist“ bei Pincus-Witten 1974, 63.

¹⁸² Barthes (1976) 1983, 21.

¹⁸³ Dobbe 1999, 270.

¹⁸⁴ Smith 1987, 17.

„Farbigkeit fehlte nahezu völlig“¹⁸⁵. Auch der Künstler bemerkt sein eigentümliches Verhältnis zum Werkstoff Farbe: „I’m not too sensitive to colour, not really. (...) The form of the thing is more interesting for me than the colour“¹⁸⁶. Ein Grund dafür, dass in Twomblys Werken besonders die Nichtfarbe „Weiß dominiert(e)“¹⁸⁷. Wie bereits in den Untersuchungen seiner Werke *Untitled, 1954* und *Untitled, 1957* deutlich geworden ist, dient Twombly sein Weiß vor allem „als Untergrund für zeichnerische Vorgänge oder – wenn auf diese aufgetragen – als eine Art „Mittel zur Tilgung“¹⁸⁸, das soweit geht das gelegentlich „der Übergang von der Farbe Weiß zur Leinwand kaum noch zu erkennen“¹⁸⁹ ist. Die Überlagerung mittels der „dichten, stumpfen, weißen Wandfarbe“¹⁹⁰, macht Twomblys Weiß „nicht als Farbe (color)“¹⁹¹, sondern haptisch als „Farbmaterial (paint)“¹⁹² sichtbar. Der materialbetonende Umgang macht Twomblys Konzentration auf die Plastizität des Werkstoffes deutlich, wenn der Künstler äußert: „White paint is my marble“¹⁹³. Für Twombly ist das Material Farbe „in besonderer Weise ‚da‘“¹⁹⁴, weil sie „physisch präsent ist“¹⁹⁵ und er sie als „materia prima“¹⁹⁶ einsetzt. Damit spielt in Twomblys Weiß stets „die Körperhaftigkeit des Farbauftrags, ja mehr noch: die Physis der Farbe selbst in entscheidender Weise mit“¹⁹⁷. Der „Substanzcharakter der Farbe (...), ihre Pastosität, ihr unterschiedliches Fließverhalten, ihre Fähigkeit, Volumina zu bilden, als Schichten und Schleier zu wirken – in seinen Bildern wird er buchstäblich auseinandergefaltet und dem Betrachter vor Augen geführt“¹⁹⁸. Diese pastose und reliefartige Qualität des Farbauftrages lässt sich darauf zurückführen, dass Twombly dickflüssige Wandfarbe auf Ölbasis verwendet¹⁹⁹. Es ist anzunehmen, dass die italienischen Künstler Twombly auf seinen ersten Italienreisen zu diesem

¹⁸⁵ Smith 1987, 17. Die zarte, helle Farbigkeit seiner frühen Werke weicht in seinen späteren Werke auf Leinwand einem „Farbenexzeß“, Heiner Bastian, Einführung, in: Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings Vol. II, 1961-1965, 10-20, 19. Seine Papierarbeiten bleiben bis Anfang der 80er Jahre von einer zurückhaltenden Farbigkeit geprägt.

¹⁸⁶ Twombly zit. n. Serota 2008, 52.

¹⁸⁷ Smith 1987, 17.

¹⁸⁸ Smith 1987, 17.

¹⁸⁹ Smith 1987, 17.

¹⁹⁰ Dobbe 1999, 270.

¹⁹¹ Dobbe 1999, 270.

¹⁹² Dobbe 1999, 270.

¹⁹³ Katharina Schmidt, Cy Twombly: Die Skulptur, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel / The Menil Collection, Houston, National Gallery of Modern Art, Washington D. C. 2000, 49.

¹⁹⁴ Dobbe 1999, 271.

¹⁹⁵ Barthes (1979) 1983, 21.

¹⁹⁶ Barthes (1979) 1983, 21.

¹⁹⁷ Dobbe 1999, 271f.

¹⁹⁸ Heinz Knobloch, Mikrologie des Materials: Beckett – Feldman – Twombly, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. XLII/2, Bonn 1997, 251-269, 260.

¹⁹⁹ Vgl. Varnedeo, 31.

speziellen Umgang mit der Farbe Weiß verholpen haben, die sich weniger durch ihre Reinheit als durch eine gewisse Verschmutzung auszeichnet²⁰⁰. Zugleich argumentiert Leeman, dass Twomblys „Textur des Weiß (...) hier diejenige einer ‚von der Zeit abgenutzten‘ Oberfläche (etwa die Mauern) insofern ‚repräsentiert‘, als sie das Licht reflektiert und das Bild in eine neue Lichtquelle verwandelt“²⁰¹. Seines Erachtens, steht für Twombly das Weiß „als ein atmosphärisch mediterranes Licht – ein emotionaler Bezug“²⁰², das zugleich den hellen, pastosen Farbauftrag in seiner Repräsentationsfunktion verankert, denn wie Twombly selbst äußert: „The Mediterranean....is always just white, white, white“²⁰³.

1.2.2 Schichten, Tilgen, Überschreiben

Neben Rauschenberg steht auch Jasper Johns in dieser Zeit mit Twombly in engem Austausch: „Yes Bob (Rauschenberg) and Jap (Jasper Johns) (...) came in – particularly Jap, he did very great paintings here for a while“²⁰⁴. Wie in anderen Quellen erwähnt wird, waren es besonders die Titel der 1955 entstandenen Leinwandarbeiten *The Geeks*, *Free Wheeler* und *Academy*, die Twombly von einer Liste auswählte, „die in Zusammenarbeit mit Rauschenberg und Johns entstand“²⁰⁵ und den Werken „mehr oder weniger willkürlich zugewiesen“²⁰⁶ wurde. Aus diesem Grund sind Analogien zwischen Twombly und Johns nicht verwunderlich, wenn deren Untersuchung auch von der Forschung bis heute vernachlässigt wurde: „The strong affective bond that took over between Rauschenberg and Johns has become one of the most celebrated and scrutinized (if inconclusively) in modern art history, but Twombly’s imprint on their dialogue, particularly as it affected Johns, has barely been recognised“²⁰⁷. Thomas Crow spielt in seinem Essay besonders auf einen Zusammenhang der Skulpturen der beiden Künstler, insbesondere auf Johns aus weißen Pappmasche gefertigte Skulptur *Star*²⁰⁸, an: „As Twombly’s sculptures from the same moment have become better

²⁰⁰ Das Weiß der Italiener ist nicht einfach weiße Farbe, sondern eine *Cementito* genannte Wandfarbe, die aus Farbe mit beigemischtem Gips oder Kaolin besteht.

²⁰¹ Leeman 2005, 104.

²⁰² Leeman 2005, 104.

²⁰³ Twombly (2000) zit. n. Sylvester 2001, 175.

²⁰⁴ Twombly zit. n. Serota 2008, 78.

²⁰⁵ Varnedeo 1994, 24.

²⁰⁶ Varnedeo 1994, 24.

²⁰⁷ Crow 2001, 58.

²⁰⁸ Jasper Johns, *Star*, 1954. Öl, Bienenwachs, Anstreicherfarbe, Zeitung, Holz, Leinwand, Klebeband. 57,2 x 49,5 x 4,8 cm. The Menil Collection, Houston. Abb. in Crow 2001, Abb. 17.

known, the family resemblance of the Johns piece, with its homely materials and rough application of pigment, becomes increasingly apparent²⁰⁹. Doch auch aus der von Crow vernachlässigten Gegenüberstellung ihrer Papierarbeiten lassen sich vielversprechende Schlüsse ziehen, die sich besonders auf die Technik des Übermalens der beiden Künstler beziehen.

EIN VERGLEICH MIT JASPER JOHNS *TANGO*, 1956

Die Begriffe ‚Übermalung‘ und ‚übermalen‘²¹⁰ sind als *termini technici* der seit dem Mittelalter ausgeübten Schichtenmalerei bekannt. Im Gegensatz zur Primamalerei, bei der die Pigmente direkt auf der Palette gemischt werden, steht bei einem aus Malschichten aufgebauten Staffeleibild die Übermalung in einem reziproken Abhängigkeitsverhältnis zu ihrer jeweiligen Untermalung. Jasper Johns findet 1956 aus einem destruktiven Impuls heraus zu seinen ‚Übermalungen‘. Seine Papierarbeit *Tango*²¹¹ (Abb. 10) erinnert durch die ungelenten Linien und die geschichteten Schraffuren an Twomblys Vorgehensweise in seiner Zeichnung *Untitled*, 1957 (Abb. 7), die ein Jahr später entsteht. In *Tango* zeichnet Johns über einer kräftigen Schwarzschrift schnelle und lockere gestische Striche mit schwarzem Graphit und Weißstift ein. Feine, markante, zum Teil leicht geschwungene Linien bedecken in mehrfachen Überlagerungen und Überkreuzungen das Blatt. Am unteren Rand seiner Überdeckungen divergiert die flächenhafte Verdichtung zur linearen Auflösung. Nach Angaben des Künstlers hat er diese Zone unbemalt belassen, weil es „zu mühsam war, das untere Ende zu erreichen“²¹². Unter den Ausfransungen am unteren Bildrand scheint das Darunterliegende noch hervor: „ein schmaler, heller Bereich am unteren Rand ist nichts anderes als ein Stück des weißen Bildträgers“²¹³. Es wirkt wie ein stehengelassener Rest. Diese Spannung zwischen der schwarzen Zumalung und dem

²⁰⁹ Crow 2001, 58.

²¹⁰ Zum Begriffsverständnis von „Übermalung“ und „übermalen“ vgl. die Ausführungen in: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, hg.v. von der Deutschen Akademie der Wissenschaft zu Berlin, Bd. 11, Leipzig 1956, Sp. 405-406.

²¹¹ Jasper Johns, *Tango*, 1956. Graphitstift und weißer Farbstift auf Papier. 21,6 x 28,3 cm. Abb. in: Nan Rosenthal, *The drawings of Jasper Johns*, Ausst.-Kat. National Gallery Washington, Hayward Gallery London, Kunstmuseum Basel, New York 1990, Abb. 30.

²¹² Johns zit. n. Michael Crichton, *Jasper Johns*, New York 1975, 30.

²¹³ Rosenthal 1990, 89.

hellen Bereich macht eine vollständige Schließung der Bildfläche spürbar²¹⁴. Dennoch unterscheiden sich diese beiden Papierarbeiten wesentlich in der Art zu übermalen. Twomblys zarte, lasierende Farbigkeit, die stellenweise den Papiergrund durchschimmern lässt, wird mit von Hand aufgetragener cremfarbener Wandfarbe überdeckt. Seine Linien sind „unscheinbar, flüchtig, ephemer. Sie tauchen auf und verschwinden“²¹⁵. Anders als Twombly geht Johns nicht von einer hell grundierten Bildfläche aus. Sein Bildgrund ist keine weiß grundierte Fläche, die Dinge umfängt, hervortreten lässt und birgt. Es ist ein simples Blatt Papier. Im Gegensatz zu Twombly sind seine Linien und Buchstaben nicht in die Grundierung ein - sondern auf sie aufgetragen. In Twomblys Werk ist es charakteristisch, dass alle Zeichen latent bleiben, Ergebnisse von Überdeckungen und Löschungen sind. Johns hingegen legt seine Schwarzschrift weitgehend deckend über die Zeichnung. Der Grund scheint nicht durch die Überlagerung hindurch, sondern ist nur an den Rändern sichtbar. Somit bleiben bei Johns Figur und Grund unterschiedliche Kategorien und er vermeidet, dass sich die Überzeichnung so mit dem Bildträger deckt, dass sie als Färbung missverstanden werden kann. Im Gegensatz zu Twombly entstehen bei Johns aus Übermalungen Zumalungen. Insgesamt bleiben Twomblys Zeichen andeutend, Linienzüge „*alla prima*“²¹⁶ und „*ohne telos*“²¹⁷. Johns Strich hingegen ist aggressiv und auslöschend. Twomblys Linie prangt nicht auf der glatten, weißen Fläche, sondern ist vielmehr in ihr geborgen und sinkt immer wieder in ihr ab. Sie wird von Farbe überdeckt, bleibt oft nur schattenhaft und tritt anderorts wieder präzise zutage. Twomblys semitransparente Farbigkeit kontrastiert mit Johns kräftigen schwarzen Strichen. Trotz dieser Differenzen in der Technik des Übermalens, haben die beiden Künstler eines gemeinsam, das sie von der Vorgängergeneration des Abstraktion Expressionismus unterscheidet. Auf den ersten Blick scheinen Twomblys überlagernder Materialauftrag und Johns auslöschender Strich das Ausgangsmaterial liquidieren zu wollen. Doch der künstlerische Tilgungsakt der beiden Künstler hat das genaue Gegenteil bewirkt. Jene Stellen, an denen die Linie und der Papiergrund

²¹⁴ Diese Prinzip der unbemalten Zone, dass der Künstler ironisch seiner eigenen Faulheit zuschreibt, wird zu einem festen Bestandteil in Johns bildlichen Kompositionen. Beispielsweise zeigt sich in seiner Papierarbeit *Tennyson* (1959) eine schwarze Übermalung, die an der Bildunterkante ebenfalls eine Randleiste, sozusagen eine ‚unartikulierte Freizonen‘ hinterlässt. Jasper Johns, *Tennyson* 1959. Abb. in: Michael Crichton (Hg.), *Jasper Johns. Ausst.-Kat.* Whitney Museum of American Art New York, London 1977, Abb. 48.

²¹⁵ Dobbe 1999, 221.

²¹⁶ Barthes (1976) 1983, 32.

²¹⁷ Barthes (1976) 1983, 33.

ausgelöscht wurden, sind auf der Oberfläche sichtbar geblieben – und zwar als ostensive Spuren der Zerstörung.

EIN VERGLEICH MIT AD REINHARDTS *UNTITLED*, 1954

Diese von Twombly und Johns betont prozessorientierte künstlerische Praxis kann dem Werk eines Vertreters der ersten Generation der *New York School* gegenübergestellt werden, der ebenfalls eine ‚Materialisierung des Bildes‘ anstrebt, aber in seiner Haltung einem gänzlich anderen Kunstverständnis verhaftet bleibt. Ebenfalls 1957 formuliert der amerikanische Künstler Ad Reinhardt sein Ziel in seinen *Twelve Rules for a New Academy*: „A picture is finished when all traces of the means used to bring about the end have disappeared“²¹⁸. Was Reinhardt als Regel für seine künftige Malerei übernahm, und mit der Absage an jede Textur („texture is a (...) vulgar quality“, 17) wie an jede Aktionsspur des Künstlers („palette knifing, canvasstibbing, paint scumbling and other action techniques are unintelligent and to be avoided“, 17) verbindet kontrastiert mit dem Twomblyschen Bildbegriff. In Reinhardts Werk *Untitled, 1954*²¹⁹ (Abb. 11) erscheint in seinen monochrom gearbeiteten und weiß abgetönten Rechtecken nicht der sichtbare Werkprozess und die Grundlegung der Bildfläche als ein Ort operationaler Prozesse von Interesse, sondern das Ergebnis: die Präsenz eines sich gewissermaßen selbst generierenden und daher überwältigenden Artefakts²²⁰. Mit dieser Art der Materialsублиmierung sollen nach Reinhardt nicht allein die Ausgangsmaterialien verschwinden, sondern gleichermaßen sämtliche sichtbare Spuren der Arbeit und des persönlichen Ausdrucks²²¹. Im Gegensatz zu Reinhardts Werken weisen Twomblys geritzte und übermalte Bildträger keine einheitlich monochrom gemalte Oberfläche auf. Die Oberflächenstruktur der Twomblyschen Übermalung zeigt - im Kontrast zu Reinhardts gleichmäßigen Anstrich - dass sie das

²¹⁸ Ad Reinhardt, *Twelve Rules for a New Academy* (1957), in: Ausst.-Kat. Ad Reinhardt, The Museum of Contemporary Art Los Angeles / The Museum of Contemporary Art New York, New York 1991, 116-117.

²¹⁹ Ad Reinhardt, *Untitled, 1954*. Öl auf Leinwand. 61 x 50,8 cm. Privatsammlung. Abb. in: Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art Los Angeles 1991, 85.

²²⁰ Die weiß abgetönten Nuancen des Ad Reinhardt Gemäldes lassen erst nach längerer Betrachtung eine dynamische Farbstruktur erkennen, die einen durch Rechtecke verschränkten Bildstil erkennen lassen, der eine meditative Haltung und eine Sensibilisierung der Wahrnehmung bewirken soll.

²²¹ Was Reinhardt in Bezug auf die Materialsублиmierung formuliert, war schon im Paragone von Bedeutung und gehörte seit der Renaissance zu den Standartargumenten um die Emanzipation des bildenden Künstlers von den Handwerkern.

Resultat eines unnachahmlichen, individuellen Malprozesses ist, der sich in einem fortlaufenden Akt des Einschreibens und Tilgens vollzieht. Eben dieser Vorgang der kontinuierlichen Einschreibung und Übermalung, dem Wechselspiel zwischen Eindringen und Verdecken markiert Twomblys signifikante künstlerische Vorgehensweise.

1.3 RESÜMEE

Es ist deutlich geworden, dass Twomblys Einschreibungen über die herkömmliche Konnotation in Form von Graffiti hinausreichen. Twombly ritzt und kratzt seiner Linie in die Papierfläche, doch sein Akt der Einschreibung geht nicht vollkommen in der Gegenwart des Produktionsprozesses auf, sondern erscheint in diesem als Vergangenes und damit als Spur. Die Linie im Bild Pollocks ist Resultat eines Bewegungsablaufs mit eigener Körperrhythmik, der Ausdruck einer körperlichen Aktivität ist. Die auf die Leinwand geschleuderte Linie ermöglicht es Pollock, mit seinem ganzen Körper im Bild zu sein. Durch die zeichnerische Linie Twomblys hingegen wird das Verhältnis des Körpers zum Bild bereits durch seine künstlerische Tätigkeit des Zeichnens distanziert. Zwar ist in seiner Papierarbeit *Untitled, 1954* ein deutlicher Rhythmus spürbar, jedoch ist dieser durch die Interaktion von Linie und Farbmaterie immer wieder gestört. Das freie Fließen der Pollockschen Linien ist bei Twombly durch Momente der Distanzierung gebrochen, die er durch den Akt der Übermalung und scheinbaren Löschung im Produktionsprozess erreicht. Diese bewusste Diskontinuität zeichnet den Distanzierungsmoment zugleich als einen künstlerischen Akt aus. In dieser formalen Distanz zum unmittelbaren Ausdruck wird deutlich, dass es Twombly nicht um die Darstellung einer im Malen gegenwärtigen, sondern einer bereits gemachten Erfahrung geht, die von ihm im Bild erinnert und reflektiert ins Bild gesetzt wird. Im Gegensatz zu Johns, der in seiner Papierarbeit *Tango* die auslöschende Funktion der Linie erprobt, schreibt Twombly in *Untitled, 1957* seine Linie ein, überdeckt sie und schreibt erneut auf sie ein. In Twomblys Papierarbeit „wird das Übermalen nicht, wie bei pentimenti, zur Korrektur; stattdessen dokumentiert sich im Prozess des Übermalens auf vielschichtige Weise der kreative Prozess selbst“²²². Im Übermalen, sowie es Twombly in seinen Zeichnungen *Untitled 1954* und

²²² Richard Hoppe-Sailer, Cy Twombly – Ohne Titel, 1959/63, in: Norbert Kunisch (Hg.), Erläuterungen zur Modernen Kunst, Bochum 1990, 267-272, 271.

Untitled 1957 nicht nur praktiziert, sondern zum Thema macht, „scheint Verdecktes durch, bleiben Parallelen und Veränderungen von Vorhergehendem ablesbar“²²³. Twomblys künstlerisches Vorgehen rückt ihn in die Nähe von Rauschenbergs Materialtransformierung. Auch bei Rauschenberg verlangt der Gebrauch des Radiergummis notwendigerweise eine zeichnerische Vorgabe, die es zu tilgen gilt. Doch eine vollständige Auslöschung ist auch in Rauschenbergs Radierarbeit *Erased de Kooning Drawing* nicht erreicht. Es bleiben ebenfalls Reste dieses künstlerischen Tilgungsaktes zurück. Zudem bringen Twomblys Weiß-Setzungen eine neue Dimension in die Oberflächenbehandlung, da zwischen dem Weiß des Malgrunds und dem überarbeiteten Bildbereichen des Öfteren kaum ein Unterschied besteht. Trotz seiner strukturellen Bearbeitung der Oberfläche in die Tiefe (durch die Einritzung der Linie) und reliefartig in die Höhe (durch Verdickung und geronnene Farbtropfen) wird diese als Grund wahrgenommen, auf dem sich die zeichnerische Aktivität Twomblys entfaltet.

²²³ Hoppe-Sailer 1990, 271.

2 VON DER LINIE ZUR SCHRIFT

2.1 POEMS TO THE SEA, 1959

2.1.1 Zahlen

Nicht zuletzt markiert auch Twomblys endgültiger Umzug nach Italien 1957 einen deutlichen Bruch mit dem Erbe des abstrakten Expressionismus. Hier entsteht im selben Jahr seine 24-teilige Papierserie *Poems to the Sea*²²⁴ (Abb. 12-14). Auf fast quadratischen Blättern markiert eine dünne Bleistiftlinie den Horizont. Die zarten Kritzel, Ziffern und geschwungenen weißen Farbspuren lassen an Wellenkämme denken, während die Zeichnungen zugleich jede realistische Assoziation durchkreuzen. Die Wörter „Time“ und „Sapho“ sind lesbar. In Zusammenspiel mit dem Titel der Serie können die horizontalen Linien „als Markierung des Horizonts verstanden werden“²²⁵. Das darunterliegende ‚Meer‘ ist in fast allen Bildern durch die gleichen Elemente charakterisiert: mit weißer Ölfarbe aufgetragene Pinselspuren und Farbleckse, Zahlenreihen sowie übereinander angeordnete gewellte Linien. Außerdem finden sich unterschiedliche geometrische Elemente, wie rechteckige oder dreieckige Formen oder eine an beiden Enden durch Striche markierte horizontale Linie. Da Twombly stellenweise gezeichnete Elemente überlagert, ist wieder die Schichtung nachvollziehbar. Twombly selbst zählt diese Serie auf Papier in einem Interview zu Recht zu den Höhepunkten seines Werks. In ihnen wird neben der Materialität seiner Linie, seiner spezifischen Figur-Grund-Relation und der Praxis seiner Übermalung ein weiterer Parameter der Kunst Twomblys sichtbar, der sich jenseits der Einflussnahme seiner amerikanischen Zeitgenossen wieder findet und vielmehr in Italien zu verorten ist.

ZEITLINIEN

Bereits vor seinem endgültigen Umzug nach Rom 1957 beginnt Twombly seine Kontakte nach Italien, die er seit seiner gemeinsamen Italienreise mit Rauschenberg

²²⁴ Cy Twombly, *Poems to the Sea*, 1959. Wandfarbe, Wachskreide und Bleistift auf Papier. 24-teilig, je ca. 33 x 31,1 cm. Dia Art Foundation New York. Abb. in: Heiner Bastian, Cy Twombly. *Poems to the Sea*, München 1990. Langenberg gibt in ihrer Arbeit fälschlicherweise an, dass es sich bei *Poems of the Sea* um eine Serie auf Leinwand handelt. Vgl. Langenberg 1998, 75.

²²⁵ Langenberg 1998, 75.

pflegt, weiter zu intensivieren: "in 1957, having built a bridge connection with Italian artists showing frequently at the Stable Gallery"²²⁶. Besonders in Bezug auf die Linie ist der italienische Einfluss auf Twombly evident. Genauer formuliert ist es die Auseinandersetzung mit der Linie und der Textur des Bildes – wie Brooke Adams feststellt - die den italienischen Künstler Piero Manzoni zur gleichen Zeit wie Twombly beschäftigt:

"The austerity of the New York works was contrasted with the lushness of two drawings done over the summer in Sperlonga (...). These works have much in common with the rich facture of Lucio Fontana's impastoed paintings with holes and Piero Manzoni's white paintings of exactly the same time"²²⁷.

Wie in Twomblys Papierarbeit *Untitled*²²⁸ und seiner 24-teiligen Papierserie *Poems to the Sea*, die der Künstler im Sommer 1959 in Sperlonga in Italien anfertigt²²⁹, spielt die Zeit der Linie und die pastose Materialität auch im Werk des italienischen Konzeptkünstlers Piero Manzoni eine besondere Rolle. Im April 1957 entstehen Manzoni's erste Linien und er experimentiert, angeregt durch die Künstler des Informel Alberto Burri, Lucio Fontana und Jean Fautrier mit neuen Materialien. Besonders durch den Besuch einer Ausstellung von Yves Klein inspiriert, fertigt Manzoni 1957 seine ersten *Achromes*. Diese zeichnen sich durch den Auftrag von Gips strukturierte

²²⁶ Claire Daigle, *Lingering at the Threshold*, in: Tate etc., Issue 13, Summer 2008, 63-69, 64. Zu diesen Künstlern gehören u.a. James Rosati (Galerieausstellung 1953-57), Conrad Marco-Relli (Galerieausstellung 1956) und Alberto Burri (Galerieausstellung 1955), den Rauschenberg und Twombly bereits während ihrer Italienreise 1953 in seinem dortigen Studio besuchten. Für diese Hinweise danke ich dem Smithsonian Archives of American Art, in dem sich die Berichte und Künstlerliste über die Stable Galerie befinden. (Verfasst v. Catherine S. Gaines). Zu Twomblys Italienreise und seinem Besuch bei Burri vgl. a. David Cohen, Alberto Burri, *The New York Sun*. Gefunden 5/6/08 artcritical.com.

²²⁷ Adams 1995, 66.

²²⁸ Cy Twombly, *Untitled*, 1959. Öl, Bleistift auf weißem Karton. 70 x 99,6 cm. Privatsammlung. Abb. in: Bastian 1973, Abb. 21.

²²⁹ "They (Cy Twombly und Luisa Tatiana Franchetti, Anm. d. Verf.) rent an apartment for July and August in the beach town of Sperlonga, a small whitewashed fishing village on the Tyrrhenian Sea between Rome and Naples where the Emperor Tiberius had his summer villa". Vgl. Nicolas Cullinan, *Chronology*, in: *Ausst.-Kat. Tate Modern London 2008*, 233-251, 238.

Leinwände aus, die Twombly zur Kenntnis genommen haben muss²³⁰. In der Gegenüberstellung von Manzoni's *Achrome*²³¹ (Abb. 15) mit ausgewählten Blättern von Twombly's Serie *Poems to the Sea* lassen sich interessante strukturelle Schlüsse ziehen, die sich an dieser Stelle nicht auf eine unmittelbare gegenseitige Einflussnahme der beiden Künstler²³², sondern besonders auf den pastosen Farbauftrag, die horizontale Linienausbildung und die Zeit der Linie beziehen. Generell ist Manzoni's formales Repertoire der ‚malerischen‘, also mit den Materialien Gips und Kaolin hergestellten *Achromes* vornehmlich auf die Linie beschränkt, die durch eine besondere Technik entsteht. Der Stoff der Leinwand seiner Arbeiten wird von Manzoni entweder gefaltet und gerafft oder aus kleinen Quadraten zusammengesetzt. Sein Bildträger wird für den Malprozess horizontal gelagert, um dann mit zähflüssigem Gips oder Kaolin bestrichen zu werden. Wie der Künstler selbst äussert, möchte Manzoni seine *Achromes* und seine Linien umfassend in Bezug auf die Dimension der Zeit begriffen wissen: „Die Linie entwickelt sich nur in die Länge, sie läuft ins Unendliche: die einzige Dimension ist die Zeit“²³³. Dabei ist für Manzoni Zeit in sehr besonderer Weise charakterisiert: “Time is something different from what the hands of a clock measure – that is, the relentlessly linear trajectory of history – and ‘the Line’ does not measure metres or kilometres, but its zero, not zero as the end but as the beginning of an infinite series“²³⁴. Diesen Unendlichkeitsanspruch legt Manzoni seinen Linien generell zugrunde, wobei er darauf bedacht ist, die künstlerischen Produktionsspuren

²³⁰ Die erste Ausstellung von Piero Manzoni's *Achromes* findet im April 1958 in der Mailänder Galleria Pater statt. Diese zeigt er erneut ein Jahr später vom 3. - 15. April 1959 in der Galleria Appia Antica in Rom. Ob Twombly die Ausstellung "Bonalumi, Castellani, Manzoni" in Rom besucht hat, ist nicht eindeutig nachzuweisen (am 20. April 1959 heiratet Twombly in New York). Von seinen Kenntnissen der Werke Piero Manzoni's zeugt aber die dritte Ausgabe der italienischen Avantgarde-Zeitschrift *Direzioni*, die 1959 erschien. Neben zahlreichen Künstlertexten sind darin auch Abbildungen von Manzoni und Twombly veröffentlicht. Zwei Jahre später stellte Manzoni zudem seine *Achromes* 1961 in der Galerie *La Tartaruga* in Rom aus, in der Twombly ab 1958 seine Werke zeigt. Vgl. Jan Winkelmann, *Chronologie Azimut/Azimuth und Umkreis im Zeitraum 1957-1963. Aktivitäten der Galerie Azimut*, in: Renate Damsch-Wiehager (Hg.), *Zero Italien. Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute, Ausst.-Kat. Villa Merkel / Galerie der Stadt Esslingen*, Esslingen 1995, 190-200, 190.

²³¹ Piero Manzoni, *Achrome*, 1957-58. Stoff, Gips und Kaolin auf Leinwand. 71 x 90 cm. Privatsammlung. Abb. in: Germano Celant (Hg.), *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Mailand 2004, 60.

²³² Wie Langenberg betont, sind zwischen Manzoni als einem Vertreter der Konzeptkunst sowie Künstlern der Minimalart und Twombly einige Parallelen bezüglich der Linie als Zeitauffassung aufzeigbar. Vgl. Langenberg 1998, 145-148. Auch Varnedeo verweist auf eine Parallele zwischen Twombly und Manzoni hin. Seiner Ansicht nach könnte Manzoni's Umgang mit der Farbe Weiß in seinen *Achromes* Twombly bestätigt haben. Vgl. Varnedeo 1994, 28.

²³³ Piero Manzoni, *Freie Dimension* (1960), in: *Ausst.-Kat. Zero Italien Esslingen 1995*, 163.

²³⁴ Piero Manzoni, in: *Freddy Battino / Luca Palazzoli* (Hg.), *Piero Manzoni. Catalogue Raisonné*, Mailand 1991, 100.

zu negieren²³⁵: „Manzoni (...) sought to eliminate „all the useless gestures, everything in us that is personal and literary (...), sentimentalism, impressions, deliberate constructions, practical, symbolic or descriptive preoccupations“²³⁶. Im Gegensatz zu Manzonis gefalteter Linie sind in Twomblys *Poems to the Sea*-Blatt VI²³⁷ (Abb. 12) die „überwiegend horizontalen, langen Pinselstriche (...) in ihrem zeitlichen Gewordensein erkennbar: der Pinselansatz beginnt meist im linken Teil des Bildes und wird zum rechten hin kontinuierlich dünner“²³⁸. Zudem sind bei Twombly seine Liniengespinste von lasierendem Weiß überzogen, so dass die zeitliche Schichtung der Zeichnung im Produktionsprozess sichtbar und als ein „Protokoll subliminaler Impulse“²³⁹ erkennbar wird. Manzoni verzichtet mit seiner gefalteten und zusammengenähten Leinwand vollständig auf eine zeichnerische und damit prozesshafte Ausbildung der Linie. Generell lehnt der italienische Künstler die Funktion des Gemäldes als Träger einer malerischen Darstellung - und somit auch des Zeitdarstellens - als überholt ab: „Andeuten, Ausdrücken, Darstellen sind heute nicht vorhandene Probleme (...), gleichgültig ob es sich um die Wiedergabe eines Gegenstandes, einer Tatsache, einer Idee, eines dynamischen Prozess handelt oder nicht“²⁴⁰. In Manzonis *Achrome* wird die Betonung der Linie und ihres innewohnenden Zeitprozesses nicht durch die Künstlerhand vollzogen, sondern dem Material selbst überlassen. Was Manzonis Bilder an direkter Gestik und in der Negierung der sichtbaren Spuren der Künstlerhand verlieren gibt ihnen der Alterungsprozess des Bildes zurück. Alleine die Bereiche zwischen den Falten sind durch aufgeplatzte kleinporige Luftbläschen belebt, die nach dem Auftragen trocknen und Risse ausbilden. Im Gegensatz zu Twomblys Arbeit sind in Manzonis Werken keine Spuren der Bearbeitung in Form einer durch Pinsel oder Spachtel erzeugten Struktur zu erkennen.

²³⁵ So führt er von 1959 an Linien in unterschiedlichster Länge aus, von 78 Zentimetern bis zu 19,11 Metern, die er mit Hilfe einer mechanischen Vorrichtung mit schwarzer Tinte aufzeichnet, nach ihrer Fertigstellung aufrollt und in einem zylinderförmigen Behälter aufbewahrt.

²³⁶ Zit. n. Angela Vettese, Piero Manzoni and the Peculiar Origins of Italian Conceptual Art, in: Piero Manzoni: Line Drawings, Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art Los Angeles, Ravenna 1995, 33-45, 40.

²³⁷ Cy Twombly, *Poems to the Sea*, 1959. Blatt VI. Wandfarbe und Bleistift auf Papier, 34,3 x 31,1 cm. Abb. in: Bastian 1990, Abb. 6.

²³⁸ Langenberg 1998, 75.

²³⁹ Dickel 2003, 237.

²⁴⁰ Manzoni (1960) 1995, 163.

Zahlen

Das die Thematik der Zeit auch in Twomblys Zeichnung *Poems to the Sea* eine wesentliche Grundlage der künstlerischen Überlegung bildet, beweist nicht nur das Wort „*Time*“, das Twombly in Blatt X²⁴¹ (Abb. 13) in die Farbmaterie einritzte. Auch die oftmals mit Nummern beschrifteten Linien unterhalb der 'Horizontlinie' - wie in Blatt IX²⁴² (Abb. 14) sichtbar - scheinen Twomblys künstlerische Zeitrechnung zu markieren. Während Manzoni auf jede weitere aktive Kennzeichnung des Zeitprozesses verzichtet und die Reduktion des Gemäldes auf seine Grundlagen anstrebt, legt Twombly gerade auf seine mit Zahlen beschrifteten Linien größten Wert. Greift man die Linie als Markierung in *Poems to the Sea* zu einer Betrachtung heraus, dann zeigt sich neben ihrer prozesshaften Ausführung die Besonderheit in den Nummerierungen, die Twombly an ihr anbringt. Als ein Beispiel kann das Blatt IX herangezogen werden. Unterhalb der feingezogenen blauen Linie am oberen Bildrand hat Twombly eine Zahlenreihe von 1-10 notiert. Im Gegensatz zu Blatt X, in dem Twombly die Zahlen einkreist und über das Blatt verstreut, markiert die aufsteigende Nummerierung in Blatt IX eine anschwellende Bewegung. „Damit gelangt (...) neben dem Zählen und Systematisieren (...) auch das Wachsen und Anwachsen zum Thema und unterstreicht damit die der Gestaltung innewohnende Prozeßhaftigkeit“²⁴³. In Twomblys *Poems to the Sea* bleibt festzuhalten, „dass die Ziffernreihe jeweils mit 1 beginnen und sich von links nach rechts (...) entfalten: Es handelt sich um Ordnungszahlen, das heißt, sie bezeichnen eine Ordnung, eine Richtung der Leseart“²⁴⁴ und markieren damit einen Zeitablauf. Auch Twomblys Freund Jasper Johns entwirft zu dieser Zeit seine berühmten Zahlenbilder. Die numerische Anordnung in seinem Werk *0-9*²⁴⁵ von 1958 (Abb. 16) geben im Gegensatz zu Twombly kein Interesse in der Sequenz der Zahlen zu erkennen, zumal nach seiner eigenen Aussage die aufsteigende Nummerierung nicht die Reihenfolge wiedergibt, in der er seine Zahlen auf das Papier zeichnet: „Ich habe die Zahlen gewiß nicht für irgendeinen Zweck eingesetzt, Zahlen werden ja dauernd benutzt, doch das,

²⁴¹ Cy Twombly, *Poems to the Sea*, 1959. Blatt X. Wandfarbe, Wachskreide, Kreide und Bleistift auf Papier, 33 x 31,1 cm. Abb. in: Bastian 1990, Abb. 10.

²⁴² Cy Twombly, *Poems to the Sea*, 1959. Blatt IX. Wandfarbe, Wachskreide, Kreide und Bleistift auf Papier, 33,6 x 31,1 cm. Abb. in: Bastian 1990, Abb. 9.

²⁴³ Hoppe-Sailer 1990, 269.

²⁴⁴ Leeman 2005, 151.

²⁴⁵ Jasper Johns, *0-9*, 1958. Enkaustik und Collage auf Leinwand, 32,4 x 58,4 cm. Privatsammlung. Abb. in: Rosenthal 1990, 124, Abb. 20a.

was hier gemacht wurde, war etwas zum Anschauen²⁴⁶. Im Gegenzug zu Johns optischem und formalem Interesse an der Figur Zahl, auf das auch seine oftmals verwendete Titelgebung *Figures*²⁴⁷ verweist, stellen Twomblys Nummerierungen eine „zeitliche Fixierung chronistischer Gedanken dar“²⁴⁸. Zeitphilosophisch argumentiert ist die signifikanteste Form der vorgestellten Zeit die Linie oder der Fluss²⁴⁹. Twomblys Blatt *IX* mag exemplarisch auf diese Beziehung verweisen. Es ist offensichtlich, dass Twombly mittels seiner geschwungenen Linien und den weißen Farbspritzern auf die fließende, anschwellende Bewegung des Meeres und die Dynamik der Wellen verweist. Doch nicht nur das Aufzeichnen einer Linie ist mit einer gewissen Dauer verbunden, vielmehr schreibt Twombly Zahlen dazu ins Bild, die eine besondere Funktion begleiten: „Indem Twombly nebeneinanderstehende Formen mit Zahlen versieht, überführt er ihr Nebeneinander in ein zeitliches Nacheinander“²⁵⁰. Dieses ‚zeitliche Nacheinander‘ der aufsteigenden Zahlenreihe evoziert ein „zeitliches Moment des Anwachsens und Größerwerdens“²⁵¹. Twombly gelingt es in Verbindung mit seinen Zahlenreihen einen Ablauf von „Zeit in den vorgestellten Raum zu projizieren und so Zeit und Raum miteinander zu verknüpfen“²⁵². Wie Götz Pochat in seiner Abhandlung feststellt ist „jeder gezählte Moment (...) als ein Punkt im Raum vorstellbar, jede Zahlenvorstellung mit räumlicher Anschauung verknüpft. Einfache Sukzession ist nur in der Zeit denkbar, eine Vielzahl von Folgen konstituiert den gedachten Raum“²⁵³. Das Twombly seine Zahlen dazu einsetzt, um einen Raum von zeitlicher Dauer aufzuspannen machen auch zwei später entstandene Werke des Künstlers deutlich. In seiner Papierarbeit *Untitled*²⁵⁴ aus dem Jahr 1961 (Abb. 17) begleiten die geschwungenen Linien aufsteigende Zahlenreihen. In drei Bildbereichen Vorder-, Mittel-, und Hintergrund finden sich zudem Nummerierungen in Zusammenhang mit einer

²⁴⁶ Johns zit. n. Hopps, An Interview with Jasper Johns, in: Artforum, März 1965, 34, in: Karin von Maur, Ziffernschrift und Kryptogramm bei Hoehme, Tàpies und Twombly / Ziffernschrift und malerischer Gestus, in: dies., Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 1997, 70-88, 73-74, 71.

²⁴⁷ Vgl. bspw. die Titel seiner Werke *Figure 0* von 1959 oder *Figure 5* von 1960, Abb. in: Kirk Varnedeo (Hg.), Jasper Johns. Retrospektive, Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln, München 1997, Abb. 51, Abb. 64.

²⁴⁸ Heiner Bastian, Cy Twombly. Bilder / Paintings. 1952-1976. Vol. I, Frankfurt a. M. / Wien 1978, 78.

²⁴⁹ Friedrich Kümmel, Über den Begriff der Zeit, Tübingen 1962, 4ff.

²⁵⁰ Langenberg 1998, 78.

²⁵¹ Langenberg 1998, 79.

²⁵² Langenberg 1998, 78.

²⁵³ Götz Pochat, Erlebniszeit und Bildkunst, in: Thomsen Holländer (Hg.), Augenblick und Zeitpunkt, Darmstadt 1984, 22-46, 26.

²⁵⁴ Cy Twombly, *Untitled*, 1961. Bleistift, Wachskreide, Farbstift und Kugelschreiber auf Papier. 33,4 x 35,7 cm. Abb. in: Leeman 2005, 159.

unterschiedlichen Linienausformung wieder, die von einer geschwungenen, roten Linie im Bildvordergrund, über ein Linienknäuel aus Bleistift dahinter und schließlich mit einer schraffierten Fläche im mittleren Bildbereich korrespondieren. Obwohl eine deutliche örtliche Interaktion zwischen Linie und Zahl auszumachen ist, ist es „schwierig (...), irgendein Gesetz zu erkennen, das die Reihe der horizontalen Zahlen erklären würde“²⁵⁵. In einer Serie aus kleinformatigen, unbetitelten Papierarbeiten von 1961-63, wie bspw. *Untitled, 1961-63*²⁵⁶ (Abb. 18), sind es einerseits verstreute Zahlenfelder und Zahlenreihen in einem Raster von 1-13 aus zweimal dreizehn Kästchen, die sich rechts am oberen Bildrand befinden. Man könnte in beiden Fällen von einem „Streckenverlauf“²⁵⁷ sprechen, der mit anderen geometrischen Motiven wie Quadraten, Dreiecken, Tafeln und Rastern in Twomblys Werken interagiert, die „so etwas wie eine Mathematik“²⁵⁸ signalisieren, wie auch Twombly selbst bestätigt. Der Künstler bemerkt in einem Gespräch mit Leeman, dass die Zahlen für ihn vor allem auf eine „Art Realität“²⁵⁹ verweisen: „Eine 1 ist eine 1 und eine 4 ist eine 4“²⁶⁰, d.h. die Zahlen fungieren als Zeichen und „verkörpern eine Signifikantenstruktur“²⁶¹, wie es die Zahlenexperten Sybille Krämer und Horst Bredekamp formulieren.

2.1.2 Schrift über Schrift – Phänomen *Palimpsest*

In Europa und in besonderem Maße in Twomblys Wahlheimat Italien lässt sich seit Ende der 50er Jahre ein wachsendes Interesse für Markierungen in Form von Zahlen, Linien und Buchstaben beobachten. Anders als bei Johns und Rauschenberg, die mit ihren grafischen Ansprüchen in den USA Mitte der 1950er Jahre als Wegbereiter der Pop-Art gehandelt wurden, „äußert sich die europäische Tendenz zur Linie in einer

²⁵⁵ Leeman 2005, 157.

²⁵⁶ Cy Twombly, *Untitled, 1961-63*. Bleistift, Farbstift und Kugelschreiber auf Papier, 50 x 70cm. Abb. in Leeman 2005, 143.

²⁵⁷ Leeman 2005, 152.

²⁵⁸ Leeman 2005, 149.

²⁵⁹ Leeman 2005, 149.

²⁶⁰ Leeman 2005, 149.

²⁶¹ Sybille Krämer u. Horst Bredekamp, *Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur*, in: dies., 2003, 11-23, 16 sowie dies., (Hg.), *Bild - Schrift – Zahl. Reihe Kulturtechnik*, München 2003.

„*écriture automatique*« ähnlichen Skripturalisierung des Bildes²⁶². Twomblys Werkprozess, der seine Spuren körperlicher Bewegung mit Chiffren kultureller Sinnstiftung verbindet, kommt im Kontext der italienischen Kunst seiner Zeit im besonderen Maße zur Entfaltung. In erster Linie findet Twombly den „gestischen, subjektiv geprägten Ausdruck“²⁶³ in der italienischen Malerei dieser Zeit wieder. Besonders zu den italienischen Künstlern Gastone Novelli und Achille Perilli besteht nach Twomblys Umzug nach Italien 1957 eine enge Künstlerfreundschaft²⁶⁴. Alle drei Künstler stellten in der *Galleria La Tartaruga* in Rom aus und werden dort sogar gemeinsam 1961 und 1963 in Gruppenausstellungen gezeigt²⁶⁵. Besonders Novellis Arbeiten weisen enge formale Bezüge zu Twomblys Werken auf, die den italienischen Künstler maßgeblich beeinflusst haben²⁶⁶. Novellis Werk *Nascondersi vale la pena*²⁶⁷ (Abb. 19) von 1959 zeigt durch seine zeichenhaften Markierungen, eingekratzten Textfragmente und übereinandergelagerten Oberflächen deutliche Analogien zu Twomblys geschichteten Oberflächen. Im Gegensatz zum tilgenden Akt eines Johns ist Twombly und Novelli der Akt der erneuten Einschreibung gemein. Beispielsweise setzt Twombly in seinem *Poems to the Sea* Blatt VI (Abb. 12) mehrmals das Wort *Sapho* auf das Papier, um es in einem erneuten Vorgang stellenweise mit weißer Ölfarbe mit den Fingern zu übermalen und wieder einzuschreiben. Gelegentlich streicht er das Wort auch so aus, das Reste davon sichtbar zurückbleiben. Diesen von Twombly kontinuierlichen durchgeführten Akt des Einschreibens und Tilgens beschreibt Palma

²⁶² von Maur 1997, 73. Twomblys amerikanischer Galerist Leo Castelli äusserte zu Twomblys Entwicklung: „He went away, as you know, and spent all those years in Rome. Then I had a good show of his, I think with the first one, still with the American-type material. Then he sent me over a show without coming even, and it was not...I didn't like it very much...there was a series here that he called some emperor...Commodus or something like that. There were not really very good. They were very sort of Europeanized and precious“. Leo Castelli zit. n. Paul Cummings, Interview with Leo Castelli, 14 Mai 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. Wie Nicholas Cullinan in seinem Essay „American-Type Painting?“ bemerkt, scheint Castelli „good“ mit ‚American-Type Material‘ gleichzusetzen und damit auf Greenbergs berühmten Aufsatz zu verweisen. Vgl. a. Norden 1992, 147-161.

²⁶³ Langenberg 1998, 110.

²⁶⁴ Gastone Novelli und Achille Perilli sind Herausgeber der Zeitschrift *L'Esperienza Moderna*, in der Twomblys vielzitiertes Text „Signs“ 1957 veröffentlicht wurde. Vgl. Cy Twombly, Signs, in: *L'Esperienza Moderna*, No. 2, August/September 1957 (Dt. Veröffentlichung 1961 unter dem Titel Malerei bestimmt das Gebilde, in: Blätter und Bilder, Nr. 12, Januar/Februar 1961, 62-63).

²⁶⁵ Vgl. dazu: Lisa Panzera, Chronologie, in: Germano Celant (Hg.), *Die italienische Metamorphose. 1943-68*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1994, 648-702, 689f.

²⁶⁶ Dazu bemerkt Langenberg: Twombly hat „auf die italienischen Künstler innovativ gewirkt ... durch die Distanzierung vom Abstrakten Expressionismus und dem gleichzeitigen Beibehalten des gestischen Ausdrucks war er für die italienischen Künstler eine Orientierung in der Krise der rein subjektiven informellen Malerei“. Langenberg 1998, 110.

²⁶⁷ Gastone Novelli, *Nascondersi vale la pena*, 1959. Wandfarbe, Öl und Bleistift auf Leinwand. 125 x 170 cm. Sammlung Ivan Novelli, Rom. Abb. in: Andreas Hapkemeyer, *Magic Line*, Ausst.-Kat. Museion. Museum für moderne und zeitgenössische Kunst Bozen, Mailand 2007, 65.

Bucalleri in ihrem Katalogbeitrag zu einer Twombly-Ausstellung 1958 in Rom: "the poet who hears the voices of the world depicts a wall on which distracted signs have transfused a pleasant human heat (...) the voices fade out now truly dead, the surface is white, everything is set for starting all over again"²⁶⁸. Ähnlich wie Twombly streicht Novelli sein Eingeschriebenes aus, überdeckt es mit Farbe und verdichtet damit einen Untergrund, auf dem er in einem erneuten Vorgang seine Zeichen setzt.

DER BEGRIFF DES PALIMPSEST

Dieser Arbeitsvorgang und der Aufbau der Bildoberfläche in sich überlagernde Schrift- und Farbschichten findet seinen konzentrierten Ausdruck im Phänomen des *Palimpsest*. Mit diesem Begriff aus der Handschriftenkunde, der die „Wiederbeschreibung bzw. Überschreibung eines Pergaments“²⁶⁹ bezeichnet, ist auch die wissenschaftliche Methode gemeint, nahezu gänzlich abgeschabte Überbleibsel eines Textes auf einer Steinplatte oder einem Pergament wieder sichtbar und lesbar zu machen (Palimpsest, griech.: *palimpsestos* = wieder abgekratzt)²⁷⁰. In diesem Vorgang ist der ursprüngliche Text wie ein Gedächtnisfragment „weitgehend getilgt und nur noch in Fragmenten ‚zwischen‘ dem Überschreibungstext sichtbar“²⁷¹. Wird die vorliegende Arbeit den Aspekt der „dynamischen Struktur der Erfahrungsbildung, Erfahrungsspeicherung und Erfahrungssedimentierung“²⁷² in Kapitel VII genau erörtern, soll im Kontext des aktuellen Kapitels der Begriff des Palimpsest zuallererst in seiner materiellen Charaktereigenschaft als „fortgesetzter Überschreibungsprozeß“²⁷³ fassbar gemacht werden. Im *Poems to the Sea*-Blatt VI (Abb. 12) „tut Twombly so, als hätte er ein Stück seiner Leinwand ‚verpatzt‘ und als wollte er es wegwischen; aber dieses Wegwischen verpatzt er wiederum; und diese beiden übereinandergelegten Patzer produzieren eine Art Palimpsest“²⁷⁴. Dieser Vorgang des Abtragens und die

²⁶⁸ Palma Bucarelli (1958), zit. n. Germano Celant, Roma – New York 1948-1964. An Art Exploration, Ausst.-Kat. The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York 1993, New York / Mailand 1993, 153.

²⁶⁹ *Palimpsest* in: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon der Literatur – und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart 2004, 508-509, 508.

²⁷⁰ *Palimpsest*, in: Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden, hg v. Bibliographisches Institut Brockhaus, 21. Aufl., Band 20, Leipzig / Mannheim 2006, 732.

²⁷¹ Nünning 2004, 508.

²⁷² Krüger 2007, 141.

²⁷³ Krüger 2007, 142.

²⁷⁴ Barthes (1979) 1985, 69.

Neubeschreibung des Schriftträgers führt allerdings nicht nur zu einem Prozess kontinuierlicher Überschreibung, sondern auch dazu, dass Fragmente der Schrift durch Twomblys schleierhafte Überlagerungen hindurchscheinen. In Blatt VI bleiben die Buchstaben des Namen *Sapho*, die von der „verschlingenden Kraft des weißen Bildgrundes angegriffen“²⁷⁵ werden, “reduced to a palimpsest of shreds, tinctures and traces“²⁷⁶ und bleiben als Fragmente sichtbar abgespeichert im Bild erhalten.

2.2 SEE NAPLES AND DIE, 1960

2.2.1 Die Poetik des Fragments

Dass der Einsatz von Fragmenten in Twomblys Werk eine besondere Rolle spielt, beweisen besonders seine Papierarbeiten, die nach 1959 entstehen. Die weiße Grundfläche des Bildes *See Napels and Die*²⁷⁷ von 1960 (Abb. 20) ist mit ausschnittshaften Schriftzeilen, farbigen Markierungen, Nummerierungen und Übermalungen überzogen. Zwischen diesen verstreuten Spuren von Befleckungen behauptet sich die weiße Papierfläche rein und unvermischt. Die Signatur befindet sich exakt mittig auf der Bildfläche „Cy Twombly (Ischia) 1960“. Der Titel des Bildes steht oval eingerahmt von einer Bleistiftlinie mittig an der oberen Bildkante darunter “*See Napels + DIE*“. Direkt darunter folgt die Textzeile “*Oh nights of cruel snow!*“, die mit mehreren Bleistiftstrichen ausgestrichen ist und zwei weitere Male an unterschiedlichen Stellen des Bildes eingeschrieben wurde. Diese drei Schriftfragmente eröffnen in ihrem Abstand zueinander einen Raum, aus dem ein Bogen von orangen Farbflecken herausstürzt und wie ein Strom die Bildfläche durchquert. Mit dünnen Bleistiftlinien eingerahmt sind vier Flecken aufsteigend von 1-4 nummeriert und unterstützen die strömende Bewegung von links unten nach rechts oben. Das erste Fragment und zugleich Titelgeber in roter Schrift stammt aus einer englischen Übersetzung von Goethes Werk *Italienische Reise*²⁷⁸. Das zweite Fragment “*Oh nights of cruel snow!*“ ist eine Variation einer Gedichtzeile aus Stéphane Mallarmés *Hérodiade*, die in schwarzer Schrift in das Bild eingeschrieben ist und mit mehreren roten Schraffuren ausgestrichen wurde. Seit den späten 50er Jahren haben

²⁷⁵ Boehm 1987a, 3.

²⁷⁶ David Anfam, Cy Twombly. London, Bilbao and Rome, in: *The Burlington Magazine*, Ed. Benedict Nicolson, October 2008, Nr. 1267, 701-702, 701.

²⁷⁷ Cy Twombly, *See Naples and DIE*, 1960. Kreide, Bleistift und Kugelschreiber auf Papier. 50 x 70,3 cm. Privatsammlung. Abb. in: Bastian 1973, Abb. 35.

²⁷⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, 10. Aufl., München 1999, 189.

die Arbeiten Twomblys immer wieder deutlich auf die Gedichte Mallarmés Bezug genommen²⁷⁹. 1974 widmet der Künstler ihm die Collage *To Mallarmé*²⁸⁰. Bereits während seiner zweiten Italien Reise 1957 schreibt Twombly an Eleanor Ward, er beschäftige sich nun ernsthaft mit den Werken des französischen Dichters²⁸¹. Ihren deutlichsten Eingang in die Werke Twomblys findet diese Lektüre in Gestalt von Versziten, wie beispielsweise in Form von Ausschnitten des Mallarmé-Gedichtes *Hérodiade*, das er ab 1959 in seine Werke einzuschreiben pflegt. In einer unbetitelten Zeichnung zitiert er mit - *“abolished & her frightful wings in the tears“* erstmals die Zeilen des *Hérodiade*-Gedichts. In einem drei Jahre später entstandenen gleichnamigen Leinwandgemälde überträgt Twombly mehrere Versstellen des Mallarmé-Gedichts in der Übersetzung von C. F. MacIntyre²⁸². Der Aspekt der Fragmentierung, wie er in Twomblys Werken zum Ausdruck kommt, wird in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Mallarmés *Hérodiade*-Fragment thematisch greifbar. Die Arbeit an *Hérodiade* gehört zu Mallarmés Projekt des *Oeuvre Pure*²⁸³. In diesem Projekt untersucht Mallarmé das Verhältnis von Sprache und Denken. Es wird für Mallarmé der Ort des Experimentierens auf der Suche nach der inneren Beziehung zwischen dem Klang und dem Sinn der Wörter, wobei sein erklärtes Ziel darin besteht, „die gewöhnlichen Dinge zu musikalizieren, zu entrücken“²⁸⁴ und „sie von ihrer materiellen Stofflichkeit“²⁸⁵ abzulösen. Um diesen Symbolisierungsakt seiner Dichtung zu perfektionieren, erklärt Mallarmé 1891 in einer Darlegung seiner Poetik, dass das Gedicht einen Gegenstand partialisieren muss, um ihn stückweise hervorzurufen »évoquer petit à petit«²⁸⁶, so dass er ebenso stückweise erahnt werden kann – man

²⁷⁹ Erste Formen des Fragments finden sich bei Twombly in seinen *Sappho*-Zeichnungen (1965-1976), die eine Strophe der griechischen Dichterin zitieren. Zeichnung *Untitled* 1959, *Hérodiade* 1960, *To Mallarmé* 1974.

²⁸⁰ Cy Twombly, *To Mallarmé*, 1974. Öl, Kreide und Collage auf Papier. 76,4 x 55,5 cm. Privatsammlung. Abb. in: Lambert 1979, Abb. 66.

²⁸¹ Leeman 2005, 109. Zudem beruft sich Twombly in einem Text, der 1957 in der August / September Ausgabe der italienischen Zeitschrift *L'Esperienza moderna* erschienen ist, ausdrücklich auf Mallarmé: „Weiß kann der klassische Zustand des Intellekts sein oder ein neo-romantischer Bereich von Erinnerung – oder wie das symbolische Weiß Mallarmés“. Twombly zit. n. Varnedeo 1994, 28.

²⁸² Carlyle Ferren MacIntyre, Stéphane Mallarmé. *Selected Poems*, Berkeley und Los Angeles 1957. Dieser bibliographische Hinweis stammt aus Leeman 2005, 310, Fß. 11. Bei dem Gemälde handelt es sich um Cy Twomblys *Hérodiade* von 1960. Abb. in: Leeman 2005, 110.

²⁸³ Stéphane Mallarmé, *Correspondance / Lettres sur la poésie (1872-1898)*, hg. v. Bertrand Marchal, Paris 1995, 380.

²⁸⁴ Achim Hochdörfer, Cy Twombly. *Das skulpturale Werk*. Zugl.-Diplomarbeit, Klagenfurt / Wien 2001, 112.

²⁸⁵ Hochdörfer 2001, 112.

²⁸⁶ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes II*, hg. v. Bertrand Marchant, Paris 2003, 697-702, 869.

solle ihn »deviner peu à peu«²⁸⁷. In seinem berühmten Werk *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*²⁸⁸ (Abb. 21) greift Mallarmé die Sprache von zwei Seiten an: „Ihre lautliche Dimension will er in Musik überführen, diese Musik zum schweigen bringen in einer Art Notenschrift, deren Schriftbild er schließlich auszulücken strebt, um den stehengebliebenen Wörtern Entfaltungsraum zu schaffen“²⁸⁹. In *Un coup de dés* ist diese Dualität radikalisiert. Aus den Spatien, die Worte normalerweise trennen, ist ein »*espacement*« geworden, bezeichnet und voneinander abgesetzt durch verschiedene Drucktypen. Auch in Twomblys Papierarbeit *See Naples and DIE* nimmt durch die Aufhebung der linearen Anordnung der Schrift der Zwischenraum eine eigene, der des Textes komplementäre Form an. Twombly stellt damit – im Sinne Mallarmés - deutlich die „notationale Ikonizität“²⁹⁰ heraus, die für die Schrift konstitutiv ist und die Schriftbildlichkeit in Bezug auf ihre Zwischenräume definiert²⁹¹. Zugleich wird die weiße Grundfläche zur eigenwertigen Materie der Gestaltung²⁹². Im Vergleich mit Twomblys Papierarbeit *See Naples and DIE* wird der von Mallarmé übernommene Fragmentaritätsanspruch zuerst in der formalen Disposition des Twombly-Bildes deutlich. Der Künstler vergrößert ebenfalls die Zwischenräume, indem er die geschriebenen Zeilen optisch auseinander treten lässt. Statt der Konjunktion „und“ setzt er zudem ein Pluszeichen und unterstreicht die für die Dichtung Mallarmés als charakteristisch betrachtete Isolation des Einzelworts. Auch an anderen Stellen des Bildes wird diese Fragmentarität weitergeführt. An der unteren linken Bildkante sind ein

²⁸⁷ Mallarmé 2003, 869.

²⁸⁸ Mallarmé (1872-1898), 1995, o. S..

²⁸⁹ Justus Fetscher, Fragment, in: *Ästhetische Grundbegriff*, Bd. 2, Stuttgart / Weimar 2001, 551-588, 575.

²⁹⁰ Sybille Krämer, 'Schriftbildlichkeit' oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift in: Sybille Krämer u. Horst Bredekamp, *Bild – Schrift – Zahl*. Reihe Kulturtechnik, München 2003, 157-176, 163.

²⁹¹ „Schrift ist ein (...) notationales Medium, welches im Unterschied zum dichten, zum piktoralen Medium mit Lücken bzw. Leerstellen arbeitet. Es ist diese Art von ‚Leerstellen-Sichtbarkeit‘, die im Zusammenspiel von Disjunktivität und Differenziertheit entsteht, auf die sich unser Ausdruck ‚Zwischenräumlichkeit‘ bezieht. Dadurch wird eine Modalität von Sichtbarkeiten eröffnet, die wir als (...) ‚Strukturbildlichkeit‘ beschreiben können“. Krämer 2003, 163.

²⁹² Als die Neuheit an seinem *Un Coup de Dés* bezeichnet Mallarmé im Vorwort die durch Zwischenräume auseinandergedehnte Lesung: »un espacement de la lecture«, die Ver-Räumlichung der Lektüre. Diese Bemerkung stellt Derrida seinem Buch über *Die Schrift und die Differenz* (Frankfurt 1976) als Motto voran. Aus dem Vorwort zum *Coup de dés* Mallarmés: »Les blancs en effet, assument l'importance (...). Le papier intervient chaque fois qu'un image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succesion d'autres (...)« (in: *Oeuvres Complètes II*, 455) – Die typografischen Besonderheiten des *Coup de dés* werden im Mallarmé-Kommentar Erlenmeyers, dargestellt; hier auch Erörterung zu den neuen Schrifttypen und ihrer sehr unterschiedlichen Größe. Auf die Bedeutung des Papiers und den weißen Zwischenraum für den Dichter wird auch in Mallarmés *Divigations* hingewiesen. Alma Vallazza (Hg.), Stéphane Mallarmé, *Ein Würfelwurf*. Eventail. Für Stéphane Mallarmé, Wien / Lana 2000, 76.

„W“ und ein „M“ zu entziffern, die als Abkürzungen des Künstlernamens Twombly und des Dichters Mallarmés gelesen werden können. Gerade der Buchstabe „W“ (auf Englisch 'double-you' gesprochen) findet sich öfters in den Werken Twomblys wieder. Als w-förmiger Kelch einer stilisierten Lotusblüte verweist er mit der Einschrift *artist* in seiner späteren Papierarbeit *Mars and the Artist*²⁹³ von 1975 (Abb. 22) auf die Blüte als „weitere Figur des Künstlers“²⁹⁴. In dieser Arbeit findet sich ebenfalls der Buchstabe „M“ eingeschrieben, der in diesem Kontext allerdings als Stellvertreter für den Kriegsgott Mars interpretiert wird: das „W der Lotusblüte und die Initialen des Kriegsgottes *spiegeln sich* gegenseitig, daß heißt, Krieg und Tod sind nur der Reflex von Geburt und Leben“²⁹⁵. Diese dialektische Verschränkung von Tod und Leben ist in Twomblys Arbeiten ein zentrales Thema. Auch in seiner Papierarbeit von 1960 wird das Wort Tod durch die Einschrift *DIE* und die Ausführung in Versalschrift zentral²⁹⁶. Der formale Aufbau dieses Bildausschnittes von *See Naples and DIE* gleicht dem fünfzehn Jahre später entstandenen Werk *Mars and the Artist*. Wie bereits erwähnt wird hier das „M“ als Abkürzung für den Kriegsgott Mars interpretiert und verweist seinerseits auf Neapel als apokalyptische Stadt, die in ihrer Geschichte oftmals von Krieg und Tod heimgesucht wurde²⁹⁷. Mit diesem Verweis lässt sich Mallarmés Einfluss auch noch an anderer Stelle an Twombly anknüpfen. Das in Twomblys Werk *See Naples and DIE* eingeschriebene Fragment „*Oh nights of cruel snow!*“ (Oh Nacht aus grausigem Schnee!) ist die Verkürzung einer Gedichtzeile aus dem *Hérodiade*-Fragment von Mallarmé, in dem es heißt: »*Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle!*«²⁹⁸ (Du weiße Nacht aus Eis und grausigem Schnee!). Um Twomblys Textauswahl besser zu verstehen ist es sinnvoll das entwendete Zitat in seinem Werkzusammenhang zu untersuchen. Die vollständige Textstelle lautet:

²⁹³ Cy Twombly, *Mars and the Artist*, 1975. Wandfarbe, Pastellkreide, Bleistift und Collage auf Papier, 142 x 128 cm. Sammlung Cy Twombly. Abb. in: Leeman 2005, 209.

²⁹⁴ Leeman 2005, 292.

²⁹⁵ Leeman 2005, 292.

²⁹⁶ „*See Naples and Die*“ (zu dt. „Sieh Neapel und dann stirb“) ist nicht nur ein Zitat aus Goethes *Italienischer Reise*, sondern auch der Ausdruck heller Begeisterung. Dennoch ist diese Übersetzung aus dem italienischen Sprichwort '*Vedi Napoli e poi muori*' – wie für Twombly typisch - vieldeutiger. Im Italienischen ist dieses Sprichwort ein Wortspiel mit dem Ortsnamen 'Muori', einem kleinen Ort bei Neapel, der in Deutschland und Frankreich noch bis ins 19. Jahrhundert als Sitz der Zauberei betrachtet wurde und der Verbform 'muori', sterben. Vgl. Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das Deutsche Volk, hg. v. Karl Friedrich Wilhelm Wander, Bd. 3, Stuttgart 1987, 976.

²⁹⁷ Vgl. Raffaele La Capria, Neapel als geistige Landschaft, in: Dieter Richter (Hg.), Neapel. Eine literarische Einladung, Berlin 1998, 7-9.

²⁹⁸ Mallarmé in dem Gedicht *Hérodiade* II. Scene, 47.

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
 Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
 Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
 Inviolé sentir en la chair inutile
 Le froid scintillement de ta pâle clarté
 Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté
 Nuit blanches de glaçons et de neige cruelle!

Graun der Jungfrau lieb ich will
 Im schrecken leben den mein haar mir macht
 Um abends auf mein lager schleichend – schlange
 Unnahbar auf der brachen brust zu fühlen
 Das kalte rieseln deiner bleichen klarheit
 Du die hinstirbst du die vor Keuschheit brennt
 Du weisse Nacht aus eis und grausigem Schnee²⁹⁹

Entscheidend ist, dass Twombly in seinem Satz „*Oh nights of cruel snow!*“ nicht die Wortkombination ‚weiße Nacht‘ verwendet, durch das Wort *snow* das Weiß aber evoziert. Twombly wählt eine Umschreibung, die manchen Gewinn bringt. Einerseits wird durch den Naturzustand *Schnee* deutlich auf die Unbeflecktheit der Farbe Weiß verwiesen. Andererseits wird die Reinheit nicht direkt angesprochen, sondern metaphorisch und damit als ‚Bild‘ in das Werk eingeführt. In der Befleckung der weißen Fläche kollidiert die Papierarbeit *See Naples and DIE* mit der Dichtung Mallarmés. In Mallarmés Fragment wird gerade die Abwesenheit jeder Befleckung, Berührung und Markierung im Ideal der Reinheit, des »*vierge*«, »*clarté*«, »*chasteté*« und »*nuit blanches*« beschworen³⁰⁰. Der Dialog zwischen Hérodiade und ihrer Amme ist beherrscht von Figuren dieser Reinheit, deren Inbegriff der Körper und das unbefleckte Haar der Hérodiade selbst sind. Die Fläche als reines und unmarkiertes Weiß wird von

²⁹⁹ Übers. n. Stefan George, *Zeitgenössische Dichter*. Gesamtausgabe der Werke Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, de Regnier, d' Annunzio, Rolicz-Lieder, Bd. 16, Berlin 1929, 36-44, 43.

³⁰⁰ Mallarmé beschreibt sein Idealgedicht als „das schweigende Gedicht aus lauter Weiß“, zit. n. Harald Szeemann, *Uralt und innovativ wie die Erinnerung und die Energie*, in: ders. (Hg.), *Cy Twombly. Bilder, Arbeiten auf Papier, Skulpturen, Ausst.-Kat.* Kunstmuseum Basel, München 1987, 9-13, 10.

Twombly sprachlich durch das Wort „snow“ in das Werk eingeführt, aber sogleich durch die Bleistiffurchen der Handschrift des Künstlers negiert. Die Art der Markierung und Einschrift in die Reinheit der Papierfläche bekommt nicht nur den Charakter einer sexuellen Befleckung, sondern ebenso einer (tödlichen) Verletzung. Nicht umsonst hebt Twombly in seinem Schriftfragment das Wort „DIE“ hervor, indem er es in Großbuchstaben schreibt. Nach Harald Szeemann dient Twombly besonders das Weiß als ein „Symbol für das Unberührte und Nichtgewußte, das Unheimliche und den Tod“³⁰¹. Thomas Heydens Meinung nach kann Twombly mit „symbolic whiteness“³⁰² nur die „Gleichsetzung der weißen Seite mit dem Schweigen meinen“³⁰³. Greift man Heydens Ausführungen auf und unternimmt einen Vergleich der Zeichnung *See Naples and Die* mit einer Doppelseite aus *Un coup de dés* (Abb. 21) von Mallarmé, dann wird deutlich, dass Twomblys spannungsreiches Verhältnis von Einschreibung, Schrift und weißer Fläche vermutlich Mallarmés typografischen Anordnungen zu verdanken ist. Die formalen Ähnlichkeiten und Twomblys Bekenntnis zu Mallarmé legen nahe, auch in der Papierarbeit Twomblys eine „Veranschaulichung der Dialektik von Sprechen und Schweigen, Anwesenheit und Abwesenheit, Leben und Tod zu vermuten“³⁰⁴. Zumal Twombly nicht nur ein und dieselbe Gedichtstrophe mehrmals identisch in sein Werk einschreibt, sondern seine Buchstaben auseinandertreten lässt und seine Inskriptionen immer wieder ausstreicht. Obwohl der eingeschriebene Text lesbar bleibt, wird deutlich, dass Twomblys Fragmentierung - im Sinne Mallarmés - die „logischen, idiomatischen und diskursiven Kontexte“³⁰⁵ auflöst, um das Abwesende bildnerisch und inhaltlich zu reflektieren. Im Historischen *Wörterbuch der Philosophie* wird die Thematik der Abwesenheit im Zusammenhang mit den Schriften Mallarmés behandelt: „Abwesenheit (frz. *absence*) begegnet als negative Kategorie der Kritik und Theologie moderner Lyrik vornehmlich in Bezug auf das Werk Mallarmés und betrifft dort sowohl ein poetisches Verfahren als auch zugleich damit, thematisch, einen Gegenstand

³⁰¹ Szeemann 1987, 10.

³⁰² „Whitness may be the classical state of the intellect or a neo-romantic idea of remembrance, or as the symbolic whiteness of Mallarmé“. Twombly, zit. nach Margaret Sheffield, Cy Twombly, Major Changes in Space, Idea, Line, in: Artforum. Jg. 17, Nr. 9, Mai 1979, 40-45, 41. Im Allgemeinen wird das 'symbolische Weiß Mallarmés' von dem Twombly 1957 spricht in der Forschungsliteratur als Symbol der Unbeflecktheit und des Nichts interpretiert. Doch Twombly verwendet dieses evozierende Symbol selten rein und ist vielmehr „Meister in der Setzung seiner gebrochenen Weißschichten“. Szeemann 1987, 10.

³⁰³ Heyden 1987, 61.

³⁰⁴ Heyden 1987, 61.

³⁰⁵ Fetscher 2001, 574.

seiner Dichtung³⁰⁶. Neben Twomblys Widmungsbild *To Mallarmé* zeugt auch Twomblys Dedikationsbild *To Valéry*³⁰⁷ (Abb. 23) davon, dass sich der Künstler intensiv mit dem Motiv der Abwesenheit beschäftigt hat, die Hugo Laitenberger in seiner Studie *Der Begriff der »absence« bei Paul Valéry* herausstellt: „Als Terminus speziell der Poetik kann Abwesenheit sowohl den durch das Kunstwerk vermittelten Zustand des rezeptiven Subjektes als auch den der Inspiration (*absence créatrice*) bezeichnen. (...) die Vermittlung des Zustandes der *absence* ist das Ziel der Kunst³⁰⁸. Für Twombly scheint diese ‚Ästhetik der Absenz‘ zu bedeuten „dem Schweigen Raum zu geben“³⁰⁹. Er reflektiert auf diesen Zustand indem er durch das Auseinandertreten seiner Buchstaben und den Akt des Ausstreichens seine Zitate buchstäblich zum Schweigen bringt und auf die Möglichkeit der Tilgung verweist.

2.2.2 *Sous Rature* - Schrift unter Ausstreichung

Wie bereits dargelegt, werden die ausgestrichenen Schriftzüge in Twomblys Werken von der Twombly-Forschung als Umsetzung des Schweigens ins visuelle Medium interpretiert. Auch bei Mallarmé sollen die Dinge in die Abwesenheit eintreten und zwar auf zweifache Weise. Zum einen weckt die dem Fragment implizierte Abwesenheit weitaus mehr als Anwesendes die Imagination. Die leere Stelle und das Abwesende sind demnach Platzhalter des Möglichen, das die Einbildungskraft aktiviert³¹⁰. Zum anderen impliziert die Forderung nach einer Abwesenheit der Dinge den Gedanken einer poetischen Überwindung der Kontingenz von Wort und Bild. Wort und Ding treten bei Mallarmé auseinander – und werden zum Ausdruck des Überzeitlichen und der Idee. Die Idee zum Kunstwerk zu erklären ist ein künstlerisches Konzept, das zu Beginn der 60er Jahre allgegenwärtig ist, indem dem künstlerischen Ergebnis eine untergeordnete Bedeutung zugewiesen wird. An die Stelle von fertig gearbeiteten Bildern und Skulpturen treten Skizzen, Schriftstücke, Anleitungstexte oder auch Künstlerbücher, die eigene ästhetische Qualitäten entfalten. Einer dieser Vertreter ist

³⁰⁶ Abwesenheit, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1-6, Basel 1971, hier Bd. 1, 70.

³⁰⁷ Cy Twombly, *To Valéry*, 1973. Öl, Kreide und Collage auf Papier. 76,4 x 55,5 cm. Privatsammlung. Abb. in: *Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel 1987*, Abb. 83.

³⁰⁸ Hugo Laitenberger, *Der Begriff der »absence« bei Paul Valéry*, Wiesbaden 1960 zit. n, Ritter 1971, 72.

³⁰⁹ Wolfgang Ernst, *Absenz*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2002, 1- 16, 10f.

³¹⁰ Vgl. auch Kapitel VII der vorliegenden Studie.

der amerikanische Konzeptkünstler Joseph Kosuth, der in seiner Arbeit *Zero & Not*³¹¹ (Abb. 24) Textauszüge maschinell auf Papier druckt, um die Buchstaben anschließend mit schwarzen Balken horizontal zu überdecken. Kosuths künstlerische Praxis zeichnet die Doppelbewegung von Text setzen und Text löschen aus, der ihn in die Nähe von Twomblys Arbeitsweise rückt. Auch Twombly etabliert mit seinen Ausstreichungen von Text eine Balance zwischen Zeigen und Ausradieren, Setzen und Löschen, um letztendlich das Tilgen zur Setzung zu erheben. Vor dem Hintergrund dieser Absicht schreibt er in *See Naples and DIE* wiederholt das gleiche Fragment eines Mallarmé-Gedichts ein, das sich in seiner wiederholenden Setzung, Unvollständigkeit und Latenz auch als Paradoxon auszeichnet. Kosuth arbeitet weniger mit Schriftfragmenten, sondern mit ganzen Texten, die er in der Regel direkt auf die Wand des Ausstellungsraumes aufträgt. Dabei löscht er Text und generiert Form. In seinem Werk *Zero & Not* sind die Buchstaben so mit einem Balken durchgestrichen, dass durch den einheitlichen Schwarzton jedes Schriftzeichen scheinbar unkenntlich wird. Dennoch erlauben die oben und unten überstehenden Zeichenelemente - wie bei Twombly - dem lesenden Betrachter den Text zu rekonstruieren. Hierbei handelt sich um den Text *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* von Sigmund Freud, der auch das Phänomen des Freudschen Versprechers und seine psychologische Bedeutung behandelt. Mit dem Untertitel seiner Studie *Über Versprechen, Vergessen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum* unterstellt Freud dem Vergessen oder falschem Erinnern von Namen und Sachverhalten Motive, die er als Leistungen des Unbewussten erklärt. Die von Kosuth durch seine durchgestrichenen Zeichen strukturell aufgeworfene Frage, auf welcher Ebene man etwas liest, wie man es versteht und erinnert, koppelt er an die einschlägige Freudsche Untersuchung, wohingegen Twombly den kundigen Betrachter mit seinem Mallarmé-Zitat zweifellos auf die Fährte des französischen Philosophen und seiner Theorie des *Oeuvre Pure*³¹² führt. Beide, Kosuth und Twombly, eröffnen mit ihrer Arbeitsweise ein Feld, in dem es um Aufnehmen, Begreifen, Herstellen von Sinn, aber eben auch um Abwesenheit geht: „Was in den präsentierten Balken der Nullpunkt "Zero" der in deren Schwarz verschwindenden Schriftzeichen ist, wird von den Rezipienten durch ihr kulturelles Wissen von Schrift und Sprache als Negation, als "Not", von Geschriebenem deutbar. In dem Anwesenden, dem Schwarz der Balken,

³¹¹ Joseph Kosuth, *Zero & Not*, 1986. Siebdruck auf Papier. Maße variabel. Abb. in: Tony Godfrey, *Conceptual Art*, London 1998, Abb. 208.

³¹² Vgl. zu Mallarmés Konzept des *Oeuvre Pure* 2.1.1. der vorliegenden Arbeit.

wird durch kulturelles Wissen ein Abwesendes erkennbar³¹³. Von Kosuth wird die Frage aufgeworfen, auf welcher Ebene wir etwas lesen und verstehen und wie Verständnis funktioniert, wenn der Sinn des verwendeten Texts zerstört wird. Dieser Akt des Tilgens und Zerstörens findet in der künstlerische Praxis der *Destruktion* zu Beginn der 60er Jahre Eingang in die bildende Kunst. Der Begriff der Destruktion (lat.: *destruere* = zerstören, zersetzen)³¹⁴ beschreibt die „vollständige und partielle Auflösung einer organischen oder anorganischen Einheit durch verschiedenartige Prozesse und Handlungen (z.B. Zerreißen, Zersetzen, Zertrümmern, Schlachten, Schinden)³¹⁵ oder durch den Akt der Löschung³¹⁶. Wie bereits an früherer Stelle ausgeführt wurde, geht Robert Rauschenberg 1953 in seinem legendären Tilgungsakt zerstörerisch ans Werk. Er benutzt einen Radiergummi, um die Kreidestriche de Koonings zu löschen. Es ist bekannt, dass ihm das nicht ganz gelang, sondern Spuren seines Tilgungsaktes sichtbar zurück blieben. Diese unvollständige Lösungspraxis bezeichnet Jasper Johns mit der paradoxen Umschreibung „additive subtraction“³¹⁷, womit es ihm treffend gelingt die Eigenschaft des destruktiven Aktes seines Freundes zu umreißen. Einerseits zerstört, tilgt und entfernt Rauschenberg, andererseits fügt er durch seinen künstlerischen Lösungsakt dem Werk eine weitere ‚Schicht‘ hinzu. Auch Twombly legt mit seinen Tilgungen eine erneute Lage auf seine Bilder, die jedoch über Rauschenbergs produktionsästhetischen Vorgang hinausreichen. Twombly bringt in seinem Palimpsest *See Naples and DIE* die Gedächtnisleistung des Erinnerns mit dem Vorgang des Bewahrens ineins, indem er seine literarischen Aneignungen »sous rature«³¹⁸ setzt. Dies bedeutet, seine Wörter werden zwar ausgestrichen und getilgt, aber unter dieser Ausstreichung bleiben sie lesbar und befinden sich als semantische Schicht sichtbar abgespeichert im Bild. Bei diesem Vorgang des Ausstreichens handelt es sich um eine literarische Technik, die erstmals von Martin Heidegger angewandt und später von Jaques Derrida für seine dekonstruktivistische Theorie adaptiert wurde.

³¹³ Thomas Dreher, Joseph Kosuth-Zero & Not, 1985-86, in: Apex, Zeitschrift für Kunst, Kultur, Fotografie, No.1, Köln 1987/88, 70-73, 71f.

³¹⁴ *Destruktion* in: Brockhaus 2006, 501.

³¹⁵ Justin Hoffmann, *Destruktionskunst: Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, Zugl. Univ. Diss. (1992), München 1995, 11.

³¹⁶ „An initial impression of any erasure in an artwork is often that of a destructive act.“ Richard Galpin, *Erasure in Art: Destruction, Deconstruction, and Palimpsest*, Februar 1998, o. O. www.users.zetnet.co.uk/richard/texts/erasure.htm. Abgerufen am 8.11.2008.

³¹⁷ Jasper Johns zit. n. Jasper Johns, *Paintings, Drawings, and Sculpture 1954-1964*, Ausst.-Kat. London Whitechapel Gallery, London 1964, 27.

³¹⁸ Derrida streicht die Wörter mit einem von Heidegger entlehnten Gestus durch. Die »rature« markiert in seinem Text die Spur (»trace«), Derrida 1967a, 65-97. Vgl. a. Thomas Klinkert, *Bewahren und löschen: Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Zugl. Univ. Diss. (1996), Tübingen 1996.

Wie Derrida erzählt kam er auf den Begriff der Dekonstruktion durch die Lektüre Heideggers: „In einer Textpassage wollte er die Wörter ‚Destruktion‘ und ‚Abbau‘ übersetzen und bemerkte dabei, dass Heidegger Dekonstruktion nicht im Sinne von Zerstörung, sondern eines Freilegens von Schichten in einem System (Destrukturierung) benutzte. Das Wort Abbau hatte für ihn eine ähnliche Bedeutung wie ein Gebäude zerlegen, um zu erkennen wie es aufgebaut ist“³¹⁹. Die sichtbare Setzung »sous rature« ermöglicht dem Betrachter auch Twomblys eingeschriebene Sätze zu lesen, sukzessiv nachzuvollziehen und den Entstehungsvorgang des Palimpsest Schicht für Schicht zu rekonstruieren.

TEXT UND INTERTEXT

Wenn Twomblys Werkstruktur unter der erläuterten doppelten Perspektive von Bewahren und Löschen als Palimpsest betrachtet wird, dann darf auch der Aspekt der Homologie zwischen intra – und intertextuellen Relationen nicht außer Acht gelassen werden, der das Konzept des Palimpsest tangiert. Zwischen Twomblys eingeschriebenen Zitaten entfaltet sich ein Bedeutungsraum und zugleich verweisen die lesbaren Schriftzeilen auf etwas außerhalb, nicht im Bild Anwesendes. Diese Dualität beruht auf dem theoretischen Kontext der neueren Intertextualitätsdiskussion und der von Renate Lachmann entwickelten Konzeption vom literarischen Text als kulturelles Gedächtnis, auf der nach Lachmann das Verhältnis von „Gedächtnisimagination und dichterischer Einbildungskraft“³²⁰ beruht. Gemeinsame

³¹⁹ Jaques Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Wien, 1988, 87. Hier zit. Hoffmann 1995, 21. Wie auch der Brockhaus betont, meint bei Heidegger in seinem Werk *Sein und Zeit* (1927) mit „Dekonstruktion nicht Zerstörung, sondern das Verfahren der positiven Aneignung der philosophischen Tradition“. Brockhaus 2006, 501.

³²⁰ Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990, 34. Lachmann exemplifiziert ihre Thesen an russischen Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts. Zum literaturwissenschaftlichen Intertextualitätsbegriff vgl. Ulrich Broich / Manfred Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985; Pekar Thomas, *Intertextualität*, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 526-533; Allan Graham, *Intertextuality*, London / New York 2000.

Grundlage dieser beiden Aktivitäten ist die Mnemotechnik³²¹, die auch „als ein Vorgang der Zeichenbildung“³²² und als „ein semiotischer Prozeß“³²³ verstanden wird. Nach dem „Verschwinden der Mnemotechnik als seriöse Disziplin aus der offiziellen Kultur“³²⁴ wirkt diese unterirdisch fort in den „Künsten des Schreibens“³²⁵. Viele literarische Texte führen somit die Mnemotechnik weiter, indem zum einen „diese Texte selbst einen Gedächtnisraum *entwerfen*“³²⁶ und „in einen sich zwischen den Texten erstreckenden Gedächtnisraum *eintreten*“³²⁷. Zum anderen „konstruieren sie Gedächtnisarchitekturen, in die sie mnemonische Bilder deponieren, die an Verfahren der *ars memoriae* orientiert sind“³²⁸. Auch Twomblys Texteinschriften in *See Naples and DIE* verweisen mit den intertextuellen Bezügen (im vorliegenden Fall zu Goethes *Italienischer Reise* und Mallarmés *Hérodiade*) einerseits auf einen Außenraum, andererseits sind die von ihm zitierten Texte in den Innenraum integriert, wo sie wiederum miteinander interagieren. Diese zweifache Interdependenz tritt besonders prägnant hervor, indem Twomblys Werk einerseits mit den eingeschriebenen und ausgestrichenen Zitaten als eine Art Gedächtnisraum und „geschriebener Welt der Kultur“³²⁹ die Thematik des Erinnerens und Vergessens in der Figur des Palimpsest strukturell reflektiert³³⁰. Andererseits zeichnet sich Twomblys zwischen Erinnern und Vergessen, zwischen Bewahren und Löschen oszillierende Bildstruktur durch eine Ambivalenz aus, der den

³²¹ Der Begriff Mnemotechnik (griech. *mnéme* - Gedächtnis, Erinnerung; griech. *téchne* - Technik) geht auf das Modell der antiken *ars memoriae* zurück. Diesem liegt die Vorstellung von Gedächtnis als *ars* und *vis* zugrunde. Das Gedächtnis als *ars*, als Kunst oder Technik, erscheint als ein Wissensspeicher, in dem Informationen eingelagert und abgerufen werden können. Mit der Vorstellung des Gedächtnisses als *vis* wird hingegen die Dimension der Zeit und ihre transformierende Wirkung auf die Gedächtnisinhalte akzentuiert. Somit rückt die Prozesshaftigkeit und Rekonstruktivität der Erinnerung ins Zentrum des Interesses. Gedächtnis als *vis* impliziert immer auch Vergessen. Vgl. u.a. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999; Aleida Assmann / Dietrich Harth, *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1991. Uwe Fleckner, *Die Schatzkammer der Mnemosyne. Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Plato bis Derrida*, Dresden 1995.

³²² Klinkert 1996, 8.

³²³ Klinkert 1996, 8.

³²⁴ Lachmann 1990, 34.

³²⁵ Lachmann 1990, 34.

³²⁶ Lachmann 1990, 35.

³²⁷ Lachmann 1990, 35.

³²⁸ Lachmann 1990, 35. Aus Sicht der Literaturwissenschaft ist die ‚Deponierung‘ sprachlicher Bilder (Bspw. Metaphern) im Sinne einer *ars memoriae* besonders reizvoll, da in ihr die enge Verknüpfung von Raum und Bild eine gedächtnisanregende und damit sinnstiftende Funktion begleitet.

³²⁹ Boehm 1987a, 1.

³³⁰ Wie auch Langenberg bemerkt, stellt Twomblys „Bild (...) somit eine palimpsestartige Struktur dar, die als Metapher des Gedächtnisses verstanden werden kann“. Langenberg 1998, 91.

„Doppelstatus des intertextuellen Textes“³³¹ beschreibt, „er selbst und zugleich ein anderer zu sein, die Präsenz der anderen Texte sowohl anzuzeigen als auch – im Spiel in der Um - und Verstellung – zu dementieren“³³². Dieser Doppelstatus des Textes liegt in seinem Simulakrum-Charakter begründet und beruht auf der semiotischen Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Dem *simulacrum* liegt jene Ambivalenz zwischen Bewahren und Löschen zugrunde, die hier als Merkmal der Twombly'schen Bildtexte im Mittelpunkt steht. Jede Bewahrung ist aufgrund der semiotischen Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem immer schon eine Ent – und Verstellung: „Nicht nur verstellt das Simulakrum die im Gedächtnisspeicher zu deponierenden Gegenstände – durch eine falsche Repräsentation -, sondern es löscht sie auch. Die Gedächtnissimulakren verbürgen nichts mehr, indem sie die similitudo in der imago getilgt haben. Sie usurpieren den Bildwert der imago“³³³. Der einen fremden Text zitierende und somit repräsentierende Text bewahrt diesen als Objekt in Form eines Zeichens, zugleich aber verstellt und löscht er ihn aus aufgrund der Differenz zwischen Zeichen und Objekt. Die von Twombly palimpsesthaf bewahrten aber ausgestrichenen Texte sind eben nicht mit den ursprünglichen Texten von Goethe und Mallarmé identisch, sondern sie vertreten diese nur und machen in der entstellenden Anwesenheit ihre Abwesenheit bewusst.

DER TOD DES SCHREIBERS IN DER SCHRIFT

Neben den Ausstreichungen und dem ‚Doppelstatus des intertextuellen Textes‘ eröffnet auch die Rekonstruktion von Twombly's textinterner Poetik die Möglichkeit sie inhaltlich vor dem Hintergrund der Jahrtausend alten Tradition der *memoria* zu diskutieren. Ausgangspunkt dieser Feststellung ist der in Twombly's Werken oftmals deutlich werdende inhaltliche Zusammenhang von Erinnern, Vergessen, Tod und Schrift, den Twombly in *See Naples and DIE* sowohl durch das Wort „DIE“ als auch mittels seiner Ausstreichungen und der Auswahl seiner Poetik unübersehbar in das Werk einführt. Erinnern und Vergessen stehen sich im Text also aporetisch gegenüber und sind beide konstitutiv mit dem Tod verbunden. Der Germanist Friedrich Ohly belegt in seiner Schrift *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria* den Zusammenhang

³³¹ Lachmann 1990, 40.

³³² Lachmann 1990, 40.

³³³ Lachmann 1990, 29.

zwischen Dichtung, Erinnerung und Tod. Bereits in der Antike glaubte man an die göttliche Macht der Mnemosyne, der Muse der Erinnerung, die die Mutter aller Musen war: „Dichter wissen von der dank Mnemosyne und den Musen dem Vergessen entreißenden Macht der Dichtung, (...) Sie bewahrt die Dichter selbst vor dem Vergessen werden“³³⁴. Seit der Antike manifestiert sich die den Tod überdauernde Erinnerung in direktester Weise in Grabinschriften: „Die Gestorbenen, die Steine, Überlebende sprechen durch die Grabinschriften ihr Memento“³³⁵. Twombly mag auf dieses Phänomen verweisen. Seine Dedikationsbilder von 1973 bis 1974 sind nicht nur dem Aufbau eines Denkmals verpflichtet: „Durch die Form ihrer Widmung wie *To Tatlin, To Montaigne, To Valéry*, (...) wirken sie nicht nur wie private Notizen (...)“³³⁶, vielmehr stehen die in flüchtiger Handschrift gesetzten Namen „zwischen privater Notiz und öffentlichem Memorial“³³⁷. In diesen Fällen funktioniert „der Name (...) vor allem als Zitat, als Kommentar, ja, als Anspielung auf etwas, das (...) zu einem ganzen Komplex subjektiver Erinnerung gehört, die sich mit dem Namen (...) verbindet“³³⁸. Diese quasi metaphysische Macht der in der Dichtung bewahrten Erinnerung betont auch der italienische Poet Francesco Petracca in seiner *Africa*-Dichtung³³⁹. Wie Ohly mit Verweis auf Petracca feststellt, setzt nach diesem „höchster Ruhm die Grenze der Vergänglichkeit und endlichen Vergessens“³⁴⁰. Doch der „Tod aller Dinge im Vergessen“³⁴¹ kann nicht aufgehalten werden und „so das Denkmal Staub wird und die Schrift auf ihm erlischt“³⁴². Das langsame Verblässen der Inschrift auf dem Stein des Angedenken ist eine bekannte Gedächtnismetapher³⁴³. Von Twomblys persönlicher Reflexion auf den Kreislauf von Leben und Tod, Vergessen und Erinnern zeugt auch Twomblys

³³⁴ Friedrich Ohly, Bemerkungen eines Philologen zur Memoria. Münstersche Abschiedsvorlesung vom 10. Februar 1982, in: Karl Schmid / Joachim Wollasch (Hg.), Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, München 1984, 9-68, 38.

³³⁵ Ohly (1982) 1984, 42.

³³⁶ Langenberg 1998, 168.

³³⁷ Boehm 1987a, 3.

³³⁸ Leeman 2005, 90.

³³⁹ Vgl. Francesco Petracca, *Africa*, hg. und übers. v. Bernhard Huss / Gerhard Regn, Mainz 2007.

³⁴⁰ Ohly (1982) 1984, 40.

³⁴¹ Ohly (1982) 1984, 40.

³⁴² Petracca (II, 400-482) vgl. Ohly (1982) 1984, 40.

³⁴³ „Das Vergessen zerstört die Einritzung wie ein Verwitterungsprozeß eine in Stein gegrabene Inschrift“. Ulla Haselstein: Et in Arcadia ego. Walter Paters Gedächtniskonzept, in: Anselm Haverkamp (Hg.), Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik, Frankfurt a. M. 1991, 263-294, 276.

*Epitaph*³⁴⁴ aus dem Jahr 1960 (Abb. 25), auf den Richard Leeman aufmerksam gemacht hat³⁴⁵. Dort zitiert der Künstler ein Sappho-Fragment über den Tod Timas:

CUTTING their LOVELY
HAIR, LAID IT UPON
Her TOMB
CY T WOMBLY
MCMXXXXXX

Wie Leeman ausführt, kommt „durch die Versetzung des T in der Signatur in der vorletzten Zeile (...) WOMB (engl.: Mutterleib) direkt unter dem Segment TOMB (engl.: Grab) zu stehen. Indem hier durch Buchstabenumstellung in der Art eines Anagramms Geburt und Tod über den Namen des Künstler miteinander verbunden werden, wird durch das Fragment und die Positionierung der Schrift der Tod erneut ins Spiel gebracht“³⁴⁶. Bekanntermaßen wird der Schrift immer wieder assistiert, „dass sie sowohl ein totes als auch ein tötendes Instrument der Kommunikation sei“³⁴⁷. Die „Verwandtschaft des Schreibens mit dem Tod“³⁴⁸ ist eine altbekannte Äußerung und besonders in den Werken von Roland Barthes präsent, der die Reflexion der Autorinstanz in seinen frühen Schriften, vor allem in *La Mort de l’auteur* von 1967 formuliert: „Sobald ein Ereignis (...) erzählt wird (...) vollzieht sich diese Ablösung, verliert die Stimme ihren Ursprung, stirbt der Autor, beginnt die Schrift“³⁴⁹. Twombly verweist auf erster Ebene mittels der Fragmentierung und Integration seines Namens im metaphorischen Sprachreim von TOMB/WOMB auf seine eigene Sterblichkeit. Auf zweiter Ebene bringt er den Tod des Autors in der Schrift mit ins Spiel. Und zwar dergestalt, dass er durch die Isolation einzelner Buchstaben seine Signatur derart umgruppiert, dass sie als Wort WOMB unter TOMB zu stehen kommt. Damit scheint

³⁴⁴ Cy Twombly, *Epitaph*, 1960. Öl, Bleistift und Wachskreide auf Leinwand. 100 x 130 cm. Verbleib unbekannt. Abb. in: Bastian 1992, Abb. 167.

Epitaph, lat. *epitaphium* „Grabschrift“, Vgl. Duden, *Das Große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung fremder Wörter*, hg. v. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion, Mannheim / Leipzig 1994, 416.

³⁴⁵ Leeman 2005, 289.

³⁴⁶ Leeman 2005, 291.

³⁴⁷ Annette Gilbert, *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly*, Zugl. Univ. Diss. (2005), Bielefeld 2007, 61.

³⁴⁸ Michael Foucault, *Was ist ein Autor?* (1969), in: Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, 198-233, 203.

³⁴⁹ Roland Barthes, *Der Tod des Autors* (1968), in: Jannidis u.a. 2000, 185-198, 185.

Twombly den Aspekt des Sterbens und das damit verbundene in die Abwesenheit-Eintretens, nicht nur in seinen ausgestrichenen Schriftzügen und seinen intertextuellen Bezügen, sondern auch in seinen Signaturen zu reflektieren. Seit 1955 finden sich „Signatur, Datum und Ort, die in der für Twombly typischen krakeligen Handschrift auffällig groß, oft mehrmals und keineswegs nur an ihrem angestammten Platz – unten rechts – auf die Werke gekritzelt“³⁵⁰. Auch in *See Napels and DIE* ist Twombly mit seiner Signatur „Cy Twombly“, mit dem Ort „Ischia“ und der Jahreszahl „1960“ an der oberen Bildkante als Autor des Werkes markiert. Die Signatur als Kennzeichnung der Autorschaft wird von Twombly ins Bild gesetzt „als wolle er damit Individualität und Singularität des Schreibers und dessen Anwesenheit im Werk besonders betonen“³⁵¹, denn traditionell ist das Signieren eines Werkes häufig eng damit verbunden die Autorschaft am Werk und die Anwesenheit des Künstlers im Werk zu bezeugen. Doch weshalb setzt Twombly die Signatur derart prominent aufs Blatt? Ist es ihm etwa ein Anliegen den Betrachterblick „auf die Stelle, auf der sonst üblicherweise die Signatur steht: nach rechts unten“³⁵² zu lenken? Im vorliegenden Blatt scheint das nicht der ausschlaggebende Faktor gewesen zu sein. Hier befindet sich unten rechts lediglich eine Kritzelei. Nach Gilbert darf „diese Aufblähung (...) der Signatur jedoch nicht als zwanghafte Beschwörung der Autorschaft missverstanden werden“³⁵³. Ihrer Meinung nach scheint sie darauf zu verweisen, dass „keine noch so emphatische Betonung der Anwesenheit des Schreibers im Werk dessen tatsächliche Absenz verhindern kann“³⁵⁴. Der Signatur inharänte „defizitäre Status der Abwesenheit“³⁵⁵ signalisiert das für Twombly reizvolle „Dilemma zwischen präsentischer Abwesenheit und repräsentativer Anwesenheit“³⁵⁶, zwischen Leben und ‚Tod des Autors‘, denn „nur scheinbar ermöglicht die Signatur dem Autor einen Präsenzgewinn im Werk (...). De facto aber bekräftigt sie (...) die Abwesenheit des Künstlers im Bilde“³⁵⁷. Es ist hier also keine „pessimistische These von der Auflösung des Subjektes“³⁵⁸ formuliert, sondern Twombly „arbeitet an

³⁵⁰ Gilbert 2007, 51f.

³⁵¹ Gilbert 2007, 70.

³⁵² Gilbert 2007, 71.

³⁵³ Gilbert 2007, 71. Zur Autorschaftsdebatte in der Kunstwissenschaft vgl. Sabine Kampann, Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft. Christian Boltanski, Eva und Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz, München 2006; Karin Gludovatz, Jenseits des Zauberspiegels oder Marcel Broodthaers (er)findet einen Brief, schreibt Joseph Beuys und weiß, was ein Autor ist, in: Matthias Michalka (Hg.), *The artist as...*, Wien 2006, 137-171.

³⁵⁴ Gilbert 2007, 72.

³⁵⁵ Gilbert 2007, 72.

³⁵⁶ Felix Philipp Ingold, *Der Autor im Text*, Bern 1989, 29.

³⁵⁷ Gilbert 2007, 72.

³⁵⁸ Gludovatz 2006, 150.

der Wiederholung von Einschreibung und Auslöschung³⁵⁹, die sich in seinem Werk auch in der „Setzung und Iteration“³⁶⁰ seiner Signaturen konkretisiert. Setzung, Iteration und das „Thema der Verdoppelung“³⁶¹ sind funktionale Bedingungen, die in Twomblys gesamten Oeuvre eine grundlegende Signifikanz begleiten³⁶². Der Künstler ist scheinbar bestrebt mit seinen repetitiven Einschreibungen das vom Tod bzw. von der physischen Auslöschung der Schrift bewirkte Vergessen zu annullieren und den Prozess der Erinnerung im Kunstwerk zu erproben, indem er mit seinen Setzungen – metaphorisch gesprochen – über das „Grab, dem Ort des Gedächtnisses, (...) ruhmreiches Angedenken“³⁶³ legt. In Twomblys Metaphern des Todes lagert sich „Schicht für Schicht (...) eine Beschriftung über die andere im geheimnisvollen Palimpsest des menschlichen Geistes *ab*“³⁶⁴ und in diesem Sinne wird – wie im Palimpsest figuriert – „das Neuere (...) zum Grab des Älteren“³⁶⁵.

2.3 RESÜMEE

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Twombly neben der haptischen Qualität des Materials Zahlen und Schrift als gleichwertige Komponente in seinem Werk etabliert. Damit unterläuft er die Hochkultur der Malerei seiner Zeit und „streut Sand ins Getriebe der abstrakten Kunst.“³⁶⁶ Mit der „lyrischen Komponente seiner Kunst“³⁶⁷, so Cesare Vivaldi in einem Brief über Twomblys Ausstellung in der Galerie La Tartaruga

³⁵⁹ Gludovatz 2006, 150.

³⁶⁰ Vgl. Jaques Derrida, Signatur – Ereignis – Kontext, in: ders., Randgänge der Philosophie, Wien 1988, 291-314.

³⁶¹ Leeman 2005, 17.

³⁶² Twombly setzt seiner Signaturen oftmals mehrmals auf Blatt, streicht sie aus oder erhebt sie zum singulären Bildmotiv. Dabei wird „der ursprüngliche Paratext (...) zum Text, zum Motiv, zur Form, kurz: zum integralen und konstitutiven Bestandteil der Komposition“. Vgl. Karin Gludovatz, Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild, in: Gernot Grube / Werner Kogge / Sybille Krämer (Hg.), Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, München 2005, 313-328, 315. Vgl. auch *Das Doppelgängermotiv*, Abschnitt 5.2.1 der vorliegenden Studie.

³⁶³ Stefan Goldmann, Statt Totenkult Gedächtnis: Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos, in: *Poetica* 21 (1989), 43-66, 58. Langenberg weist zudem darauf hin, dass Twombly mit den „fragilen Erinnerungsspuren“ in seinem Gemälde *Arcadia* bereits 1957 auf ein „vom Tod beendetes, vergangenes Glück“ verweist, das „in der Erinnerung dauerhaft lebendig blieb“, Langenberg 1998, 91.

³⁶⁴ Aleida Assmann, Zur Metaphorik der Erinnerung, in: dies. / Dietrich Harth (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1991, 13-35, 20.

³⁶⁵ Assmann 1991, 20.

³⁶⁶ Dickel 2003, 236.

³⁶⁷ Vivaldi zit. nach Dickel 2003, 236. Vgl. Cesare Vivaldi, Brief zu Twomblys Ausstellung in der Galerie La Tartaruga, Rom 1961, zit. n. Celant 1993, 189-191.

1961, „wird die Aktion der Malerei um die gedankliche Dimension literarischer Anspielungen bereichert“³⁶⁸. Liegt die Qualität der Malerei seiner amerikanischen Künstlerkollegen, wie Jackson Pollock oder Ad Reinhardt, gerade in ihrer Evidenz eine „Materialisierung des Bildes“³⁶⁹ vorzunehmen, „die seine Darstellungsfunktion aufhebt“³⁷⁰, so bringt Twombly andere Modi der Mitteilung ins Bild. Zeichen, Zahlen und Wörter beginnen ab 1955 rasant seine Bildflächen zu bevölkern. Im Gegensatz zu Pollocks oder Johns Liniengebrauch zeigt sich die Ähnlichkeit im Umgang mit der Linie der Italiener, die sich besonders in einem Vergleich mit Piero Manzoni und Gastone Novelli manifestiert. Allerdings verleiht Manzoni - im Gegensatz zu Twomblys Papierserie *Poems to the Sea* - seiner Bildstrukturierung der *Achromes* eine schwer fassbare emotionale Ambivalenz und löst den Akt des Farbauftrages fast vollkommen von seiner ausführenden Geste, indem er vollständig auf eine zeichnerische Ausformung der Linie verzichtet. Hingegen koexistieren in den Arbeiten von Gastone Novelli und Cy Twombly drei Linientypen „die grafische Linie, die auf Gegenständlichkeit Bezug nimmt, die magische (abstrakte) Linie sowie die Linie der Schrift“³⁷¹. Bereits in Twomblys Blättern von *Poems to the Sea* entsteht eine „psychische(n) sinnliche(n) Skriptur, in der (...) das einzelne Formmotiv formalisiert, ja lesbar erscheint“³⁷². Auch Novelli entwickelt durch sein Notieren von Zahlen und Piktogrammen eine Art „Erzählung ohne Worte.“³⁷³ Bei beiden Künstlern handelt es sich um eine künstlerische Praxis, die nicht nur diesseits des Abbildes operiert, sondern auch jenseits der abstrakten Malerei mithilfe des Konzepts des Palimpsest und des Fragments vielschichtige Bildinhalte suggerieren. In *See Naples and DIE* führt Twombly durch die Ausblendung des Signifikats und die Prozessualisierung der Schrift den Gedanken Mallarmés des *Oeuvre Pure* weiter, indem er mit seiner Versalschrift auch die Wahrnehmung der Schrift als Bild betont. Dabei verweist die visuelle Form der Präsentation – häufig in tautologischem Sinne – zurück auf die inhaltliche Aussage des verwendeten Textmaterials. In *See Naples and DIE* erhebt Twombly die Diskontinuität durch die Einbeziehung der *Blancs*, der verschiedenen Schrifttypen im Schriftbild und seine Ausstreichungen zum ästhetischen Wert. Die Spannung zwischen

³⁶⁸ Vivaldi zit. nach Dickel 2003, 236.

³⁶⁹ Regine Prange, Jackson Pollock, Number 32, 1950. Malerei als Gegenwart, Frankfurt a. M. 1996, 44.

³⁷⁰ Prange 1996, 44.

³⁷¹ Hapkemeyer 2007, 14.

³⁷² Bastian 1990, o. S.

³⁷³ Palma Bucalleri, Geleitwort zur Ausstellung, in: dies., Italienische Kunst des 20. Jahrhunderts. Städtische Kunstgalerie Bochum, Bochum 1968, o. S.

Twomblys Zeichen, ihren Zwischenräumen und Löschungen ist sinnkonstitutiv: jedes leere Intervall impliziert eine Pause, das Schweigen, die Abwesenheit, den Tod? Twombly führt eine Diskontinuität ein, die einen paradoxen Raum erzeugt, in dem sich etwas zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, Aufscheinen und Auslöschen abspielt. Twomblys Aneignung und Verdrängung, Einschreibung und Löschung durch Ausstreichungen, intertextuelle Bezüge der Zitate und die Disposition der Signatur ist in Twomblys Werken jedoch nicht als reines ‚Angedenken‘ oder ‚Beschwörung der Autorschaft‘³⁷⁴ zu interpretieren. Twomblys Ereignisse sind vielmehr „die Ereignisse der Erinnerung in der Schrift“³⁷⁵, die der Künstler im Akt der Notation auf der Bildfläche fixiert. Wie auch der Vergleich mit dem Konzeptkünstler Joseph Kosuth gezeigt hat, wählt Twombly einen sprachphilosophischen Text als Ausgangsmaterial, dem er in seiner Arbeit eine adäquate visuelle Gestalt zu geben versucht. Zugleich entsteht aus den unterschiedlichen Zitatebenen, kurzen Begriffen und Schlüsselwörtern ein Palimpsest intertextueller Verbindungslinien und Knotenpunkte, die der Funktionsweise des Gedächtnisses und der Erinnerung entspricht. Damit ist der Gedanke des fragmenthaften Erscheinen der Schrift in Twomblys Papierarbeit mit der Idee des Unvollendeten und damit Prozesshaften Vorgang des Erinnerns und Vergessens verbunden. In diesem Sinne erhält das Fragment und die Schichtung für Twombly eine herausgehobene Bedeutung, da sie verdeutlichen, dass das Werk und die Erinnerung nicht aus einem fertigen Ganzen besteht, sondern sich per se aus einer Reihe von Verwandlungsmomenten zusammensetzt. Im künstlerischen Vorgang manifestiert, steht diese Strategie für eine produktionsästhetische Dynamisierung des Werkbegriffs. Twomblys Werk wird durch Fragmentierung und Schichtung rhythmisiert und in Bewegung versetzt und damit zu einem *work in progress* macht.

³⁷⁴ Gilbert 2007, 71.

³⁷⁵ Dobbe 1999, 361.

3 VON DER SCHRIFT ZUM SCHREIBEN

3.1 UNTITLED (SAPHO), 1965

Den Einsatz von Gedichtfragmenten führt Twombly auch nach 1960 in seinen Werken weiter fort. 1965 entstehen seine sogenannten „*Single images* (Einzelformen)³⁷⁶. In die Papierarbeit *Untitled (Sapho)*³⁷⁷ (Abb. 26) schreibt er im selben Jahr erneut Gedichtzeilen ein:

*Second voice: Like a hyacinth in the mountains,
trampled by shepherds until only a purple stain
remains on the ground. (Sapho)*

—

*Zweite Stimme: So wie die Hyazinthe von Hirten
beim Hüten am Berghang mit den Füßen zertreten,
da liegt nun die purpurne Blüte (Sappho)*³⁷⁸

Das Blatt präsentiert sich außergewöhnlich deutlich. Das eingeschriebene Zitat ist die englische Übersetzung des Fragments 117 D aus den *Epithalamien*, den Hochzeitsliedern der Sappho. Anders als in Twomblys Papierarbeit *See Naples and DIE* scheint hier das Bild den Text zu illustrieren. Die Farbe der gezeichneten Blüte entspricht dem 'purple', das die hellenistische Dichterin in ihrem Gedicht als Blütenfarbe anspricht. Obwohl die Anordnung von Bild und Text auf den ersten Blick das Bild als Deutung des Textes ausweist, nimmt die Blütenzeichnung nicht ausdrücklich auf diesen Bezug. Zwar ist das Blumenmotiv in Sapphos Gedicht vorhanden, aber der 'purple stain', der als Spur hinterbleiben soll, wurde offensichtlich nicht von Twombly übernommen. Mit ihrem Blumenmotiv bezieht sich Sappho auf die Hyazinthe, „deren Ätiologie mit der Metamorphose des Hyakinthos verbunden ist“³⁷⁹.

³⁷⁶ Bastian 1973, 12.

³⁷⁷ Cy Twombly, *Untitled (Sapho)*, 1965. Wachskreide, Bleistift, Kugelschreiber auf Papier. 86,4 x 67, 5 cm. Privatsammlung. Abb. in: Bastian 1973, Abb. 51.

³⁷⁸ Sappho, Fragments 117 D. *Epithalamien – Hochzeitslieder der Sappho*, in: Max Treu (Hg.), *Sappho-Lieder*, München 1979, 87. Vgl. Zu diesem Blatt auch Engelbert 1985, 181-200.

³⁷⁹ Dobbe 1999, 298.

Der schöne Jüngling und Liebhaber Apolls, Hyakinthos wurde in einem Wettkampf unglücklich von einem Diskus am Kopf verwundet und starb. Aus seinem Blut ließ Apollo eine purpurfarbene Blume wachsen, die nach dem Jüngling als Hyazinthe benannt wurde. Es kann also davon ausgegangen werden, dass Twombly durch seine Textauswahl auch auf die Metamorphose des Hyakinthos anspielt: „insofern hier, bei Sappho, der in der Blume verwandelte Jüngling gleichsam noch einmal stirbt“, indem er - 'trampled by shepards' - „als Blüte zertreten wird“³⁸⁰. Zurück bleibt 'only a purple stain' (nur ein purpurner Fleck), der in Twomblys späterer Zeichnung zu diesem Thema - in *Untitled*, 1976³⁸¹ - anschaulich wird. Ganz offensichtlich verfolgt der Künstler ein genaues Ziel, denn Twombly „setzt an die Stelle der erzählten die geschriebene Sprache, setzt an die Stelle der Poesie die Schrift“³⁸².

3.1.1 Das geschriebene Bild

Der „Ursprung der Schrift liegt im Bild“³⁸³. Aus Jahrtausenden von Jahren dauernden Evolutionsprozessen haben „sich aus bildlichen Darstellungen Schriftzeichen und aus diesen Schriftsysteme der verschiedensten Art gebildet“³⁸⁴. Gemeinsam sind ihnen Funktionen, „die sich dem Pikturalen verdanken, insofern sie in der Zweidimensionalität, dem Farbkontrast“³⁸⁵ und im „visuell erfaßbaren Figurativen“³⁸⁶ fundiert sind. Twombly scheint in seinen Werken auf dieses Verhältnis von Bild und Schrift zu verweisen. In seinem in Kapitel 2.1. besprochenen Blatt IX (Abb. 14) seiner Papierserie *Poems to the Sea* verlocken die Wellenlinien, die selbst nicht Schrift sind, das Auge des Betrachters dazu, die wellenartigen Linien und die sich zum Namen *Sapho* geformte Schrift, als Bild wahrzunehmen. Es vollzieht sich ein „Aspektwechsel von einem Sehen der Schrift als Schrift zu einem Sehen der Schrift als Bild“³⁸⁷ und somit ein „Kippen der Wahrnehmung von der fokussierten Bedeutung ‚hinter‘ den

³⁸⁰ Dobbe 1999, 299.

³⁸¹ Cy Twombly, *Untitled* (Sappho), 1976. Öl und Wachskreide auf Papier. 150 x 135,2 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leeman 2005, 233.

³⁸² Dobbe 1999, 326.

³⁸³ Christian Stetter, *Bild, Diagramm, Schrift*, in: Grube / Kogge / Krämer 2005, 115-137, 115.

³⁸⁴ Stetter 2005, 115.

³⁸⁵ Stetter 2005, 115.

³⁸⁶ Stetter 2005, 115.

³⁸⁷ Andrea Polaschegg, „...diese geistig technischen Bemühungen...“. Zum Verhältnis von Gestalt und Sinnversprechen der Schrift: Goethes arabische Schreibübungen und E.T.A Hoffmanns *Der goldene Topf*, in: Grube / Kogge / Krämer 2005, 279-305, 285.

Schriftgestalten auf die gestalthafte und materielle Oberfläche der Schrift selbst³⁸⁸. In diesem ‚Kippen der Wahrnehmung‘ ist die Schrift nicht zu lesen, sondern als Bild zu sehen, weil hier die semiotische Grundregel nicht greift, dass „ein Zeichen, um semantisch erscheinen zu können, materiell verschwinden muss“³⁸⁹. Im Gegensatz zu einer lesbaren Schrift verweigert die unlesbare Schrift „dem Blick von vorne herein den Durchgang durch die Buchstaben hindurch zur Sinnebene“³⁹⁰, sondern „bindet ihn an die gestaltete Oberfläche“³⁹¹. In Twomblys Papierarbeit *Untitled (Sappho)* von 1965 (Abb. 26) hingegen schreibt der Künstler die Gedichtzeilen der Dichterin Sappho neben der Blütenzeichnung gut lesbar ins Bild. An die Seite des eingezeichneten Bildes tritt das Gedicht um mit sprachlichen Mitteln etwas dem Bild Analoges zu evozieren. Und tatsächlich, der eingeschriebene Text ist mit *“like a hyacinth“* selbst „ein Vergleich, Bild oder Metapher“³⁹². Es wird deutlich, dass der Text eine imaginative Funktion besitzt und die Beziehung zu dem konkret-sichtbaren Bild bewusst in der Schwebe hält. Die Thematisierung der künstlerischen Produktion erfolgt bei Twombly im Zeichen einer Reflexion des sprachlich-literarischen Mediums in Form des Textzitates. Der Text, der sich in Twomblys Zeichnung *Untitled (Sappho)* in Form der Metapher selbst als Bild zeigt, wird „zur Figur des ‚echten‘ Bildes, der Blütenzeichnung“³⁹³, wie Eva Horn in ihrer Abhandlung schreibt und weiter feststellt: „Als Bild reflektiert er den Bild-Charakter der Zeichnung. Damit lassen sich die Worte ‚nur ein purpurner Fleck‘ als Meta-Text des Blattes lesen: das Bild ist eigentlich - materialiter – nur ein Farb-Fleck“³⁹⁴. Gleichzeitig berührt die Blütenzeichnung die Frage nach dem Bezug der Schrift zu den nicht skripturalen Elementen. Wie bereits herausgearbeitet wurde, bedeutet das Lesen von Schriftelementen in den Bildern Twomblys immer auch ein Mitlesen ihrer Kontexte: „In diesen Blättern um das Sappho-Fragment ist Materialität, das Fleck-Sein der

³⁸⁸ Polaschegg 2005, 285.

³⁸⁹ Vgl. Aleida Assmann, Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: Hans Ulrich Gumbrecht / Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt a. M. 1995, 237-251, 238 sowie Sabine Groß, Schrift-Bild. Die Zeit des Augen-Blicks, in: Georg Christoph Tholen u.a. (Hg.), Zeit-Zeichen, Weinheim 1990, 231-246, besonders 233f.

³⁹⁰ Polaschegg 2005, 286.

³⁹¹ Polaschegg 2005, 286.

³⁹² Eva Horn, The NAKEDNESS of my Scattered Dream. Cy Twomblys Zerkratzen der Schrift, in: Gabi Rippl / Susi Kotzinger (Hg.), Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, Amsterdam 1994, 363-376, 374.

³⁹³ Horn 1994, 374.

³⁹⁴ Horn 1994, 374. Wie bereits im vorherigen Kapitel an Twomblys Serie *Poems to the Sea* angedeutet, spielt der Fleck im Oeuvre Twomblys eine bestimmende Rolle. Diese Annahme findet sich in einer späteren Version des Themas bestätigt. 1976 hinterlässt Twombly tatsächlich nur noch einen violetten Farbfleck. Zum Farbfleck bei Twomblys vgl. Gillbert 2007, 260f.

Zeichnung, dargestellt als Ergebnis einer Zerstörung. (...) Der Kontext der Hochzeitslieder Sapphos (...) gibt dieser Gewalt eine sexuelle Konnotation (...). In der Metaphorik der zerstörten Blüte und des Flecks klingt der Verlust der Jungfräulichkeit mit, der in anderen Fragmenten der Epithalamien gefeiert oder beklagt wird³⁹⁵. Gerade in diesem Rekurs auf ein ursprüngliches Textganzes, aus dem heraus das Geschriebene auf die Leinwand gebracht und dort seine Fragmentenhaftigkeit feiert, inszeniert dieses Bild zugleich eine gewisse ‚Unlesbarkeit‘. Dies wird durch die Auswahl des Gedichtfragments unterstrichen. Wie Leeman anmerkt, bezieht sich die Wahl des Fragments und der Blume Hyazinthe nicht nur auf Sappho, denn „tatsächlich entstammt die Blume ja einer Metamorphose, die von Orpheus besungen wird“³⁹⁶ und auch in Ovids Metamorphosen eine Rolle spielt³⁹⁷. Dazu entscheidet sich Twombly mit seinem Sappho- Fragment für einen Vers, den der römische Dichter Catull – auf den sich Twombly häufig in anderen Werken bezieht³⁹⁸ - „ziemlich wortgetreu in einem langen Hochzeitsgesang“³⁹⁹ übernimmt. Erneut kommen in Twomblys Palimpsest mehrere Deutungsebenen und intertextuelle Verstrickungen ins Spiel. Die antiken und mythologischen Anspielungen scheinen der Zeichnung „Einsichten und Zusammenhänge“⁴⁰⁰ zu unterstellen, die diese allerdings „ganz sicher nicht beinhaltet“⁴⁰¹. Die inhaltliche Komplexität verschließt den eindeutigen Zugang über kontextuelle Bezüge. Dieses ‚Abgleiten‘ an den schriftlichen Bildinhalten wirft den Betrachter auf die Materialität und Visualität der Bildelemente zurück.

³⁹⁵ Horn 1994, 374. Horn nennt als Beispiel die Epithalamien D131, in: Treu 1963, 87 u. 93.

³⁹⁶ Leeman 2005, 234.

³⁹⁷ Auch Ovid gibt in seinen Metamorphosen die Verwandlung des Hyacinthus in eine Blume wieder. Ovid, Metamorphosen. Zehntes Buch. Vgl. Ovid. Metamorphosen, hg v. Johann Heinrich Voß, Frankfurt a. M. 1990, 247-249.

³⁹⁸ Bspw. Catullus, 1962. Öl, Wachskreide, Kugelschreiber auf Papier. 200 x 120 cm. Sammlung Rira Spanien. Abb. in: Cy Twombly. Ausst.-Kat. Guggenheim Museum Bilbao 2008, Abb. 27.; Say Goodbye Catallus, to the Shores of Asia Minor, 1994. Öl, Acryl, Wachskreide, Ölstift, Bleistift und Farbstift auf Leinwand. Triptychon. 400 x 297 cm; 400 x 990 cm; 400 x 297 cm. The Menil Collection. Abb. in: Leeman 2005, 256f.

³⁹⁹ Leeman 2005, 233.

⁴⁰⁰ Engelbert 1985, 200.

⁴⁰¹ Engelbert 1985, 200.

3.1.2 Schreiben als (Körper-)Notation

EIN VERGLEICH MIT JASPER JOHNS SKIN WITH O'HARA POEM, 1963/65

Diese Korrelation zwischen der Semantik und der Bildlichkeit der Schrift ist auch im Werk von Jasper Johns thematisch verankert. Bereits in den fünfziger Jahren beginnt Johns Schriftfragmente in seine Bilder zu integrieren. Wie bereits anhand seiner frühen schwarzweiß Zeichnung *Tango* (Abb. 10) gezeigt wurde, schreibt der Künstler oftmals seine Titel in das Werk ein. Im Gegensatz zu den unruhigen gestischen Linienführungen in Twomblys Werk, wirkt das Schriftbild von *Tango* – wie Johns es auch tatsächlich ausführte - wie mit der Schablone gezogen. Doch nicht nur Wörter in Form von Titeln beginnen zu dieser Zeit Johns' Bilder zu bevölkern. 1963 bis 1965 fertigt er eine Papierarbeit mit dem Titel *Skin with O'Hara Poem*⁴⁰² (Abb. 27) in die er ein schreibmaschinengeschriebenes Gedichtzitat des amerikanischen Schriftstellers O'Hara einfügt. Die Lithographie *Skin with O'Hara Poem* schuf Johns in seinem Atelier auf der Insel Edisto vor der Küste South Carolina, wo er nach seinem Streit mit Rauschenberg 1961 ein Atelier erwarb⁴⁰³. Auf Edisto fertigt Johns zahlreiche Arbeiten, die Abdrücke seines Körpers und Schriftzeilen enthalten, und die sich auf das kongruente Verhältnis von Meer und Dichtung beziehen⁴⁰⁴. In seiner Arbeit *Skin with O'Hara Poem* von 1963/65 druckt Johns Gesicht und Hände auf ein Blatt Papier, „eine Technik, dank der sich eine bildliche Darstellung ohne illusionistische Zeichnung

⁴⁰² Jasper Johns, *Skin with O'Hara Poem*, 1963/65. Lithografie. 55,9 x 86,4 cm. Sammlung The Museum of Modern Art. Abb. in: Riva Castleman (Hg.), Jasper Johns. Die Druckgraphik. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 1986, 125. Bereits im Jahr 1962 schuf Jasper Johns vier Zeichnungen, *Studies for Skin I-IV*, indem er Gesicht und Hände auf ein Blatt Papier abdruckte. Ein Jahr später arbeitete er an der verwandten Lithographie, *Skin with O'Hara Poem*, die 1965 erschien. Vgl. Kirk Varnedeo (Hg.), Jasper Johns. A Retrospective, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, New York 1996, 196-197.

⁴⁰³ Im Januar 1961 verließ Johns New York, nachdem es zu einem schmerzhaften Bruch mit Robert Rauschenberg gekommen war. In der Einsamkeit der Insel schuf er „seine bisher emotionalsten Gemälde“, die „einen deutlichen Gegensatz zu seinen erfolgreichen und charakteristischen Flaggen – und Zielscheiben-Gemälden der vorausgehenden Jahre bilden“. James Cuno, Jasper Johns, *From Untitled Painting, 1964-1965*, in: Pamela Lee / Christine Mehring (Hg.), *Zeichnen ist eine andere Art von Sprache. Neuere amerikanische Zeichnung aus einer New Yorker Privatsammlung*, Ausst. Kat. Harvard University Art Museum, Cambridge / Museum Winterthur, Darmstadt 1998, 88, 88.

⁴⁰⁴ In der amerikanischen Dichtung ist das Meer häufig eine Metapher für die poetische Stimme, und einige Kritiker sehen in Johns' Werk dieser Zeit – in seinen Körperabdrücken und den Bezügen zum Meer – die Suche nach einer neuen künstlerischen Stimme und eine Meditation über die Natur der „Stimme“, über Originalität und Authentizität. Vgl. bspw. Julie Vicinus, *Voices and Mirrors / Echoes and Allusions: Jasper Johns's Untitled, 1971*, in: James Cuno (Hg.), *Foirades / Fizzles: Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns*, Ausst.-Kat. Grundewald Center for the Graphic Arts Los Angeles, Los Angeles 1987, 201-234.

anfertigen ließ⁴⁰⁵. Oberhalb seines rechten Handabdruckes transferiert Johns die Zeilen des Gedichtes O'Hara Gedichtes *The Clouds Go Soft* ins Bild:

the clouds go soft
change color and so many kinds
puff up, disperse
sink into the sea
the heavens go out of kilter
an insane remark greets
the monkey on the moon
in a season of wit
it is all demolished
or made fragrant
sputnik is only the word for "traveling companion"
here on earth
at 16 you weight 145 pounds and at 36
the shirts change, and less procession
but they are all neck 14 sleeve 33
and holes appear and are filled
the same holes anonymous
no more conversion; no more conversation
the sand inevitably seeks the eye
and it is the same eye⁴⁰⁶

Im Gegensatz zu Twomblys Einschriften in *Untitled (Sapho)* reflektiert Johns O'Hara-Gedicht nicht direkt auf das im Bild Dargestellte. Zudem wird bei Twombly deutlich,

⁴⁰⁵ Rosenthal 1990, 170.

⁴⁰⁶ Frank O'Hara, *The Clouds Go Soft* (1963), abgedruckt in: Roberta Bernstein (Hg.), *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974: The Changing Focus of the Eye*, Ann Arbor 1985, 86f.

dass trotz der Statik des Schriftbildes, der von Twombly mit der Hand eingeschriebene Text doch ein Geschehen suggeriert, das sich als eine gestisch schreibende Auseinandersetzung zwischen Rot und Weiß charakterisieren lässt. Johns Werk verweist mit seinen maschinengeschriebenen Lettern erneut auf die graphischen Aspekte seines Werkes. Im Gegensatz zu Twombly, der mit seiner Schrift die pikturalen und sein Bild die skripturalen Bezüge betont, indem er seine Schrift körperbetont und individualisiert mit der Hand einschreibt. Twombly kreierte schreibend ein Schriftbild, das auch „als Spur eines Individuums, als Zeichen eines Charakters, gelesen werden kann“⁴⁰⁷. Die Papierfläche wird zu einem „Körper, gänzlich erogenisiert durch die Schrift, so wie der Körper durch die primitive Inschrift der Tätowierung erogenisiert werden kann“⁴⁰⁸. Twomblys Bildoberfläche verwandelt sich unter der Hand des Künstlers in ein Aufschreibesystem physischer Ereignisse, die gerade durch seine intendierte Reduktion auf den physischen Vorgang des Schreibens als Notationsfeld des Körpers betont wird.

3.2 LETTER OF RESIGNATION, 1959-1967

Unbestritten hat sich „keine Idiomatik (...) so beharrlich in der Malerei Twomblys als Eigenschaft und Syntax behauptet wie das Schreiben (...)“⁴⁰⁹ wie Heiner Bastian in einem Katalogtext über Twombly bemerkt. Dieses ‚Schreiben‘ Twomblys ist nicht nur durch seine Eigenschaft als Schriftbild betont, sondern charakterisiert auch Twomblys Beziehung zur Schrift und zum Schreibakt im Besonderen. Diese Beziehung gründet sich auf die Gestik, also darauf, wie sich ein bestimmter Teil des Körpers bei der Hervorbringung eines Werkes darstellt und artikuliert. In Twomblys Werken haben die zeichnerischen Gesten der Hand Spuren hinterlassen und zeigen sich als Notate des Unterbrechens und Neuansetzens. Zwischen 1959 und 1967 entsteht Twomblys Serie

⁴⁰⁷ Thomas Macho, Handschrift – Schriftbild. Anmerkungen zu einer Geschichte der Unterschrift, in: Grube / Kogge / Krämer 2005, 413-423, 419.

⁴⁰⁸ Jean Baudrillard, Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen, in: ders., Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978, 19-38, 34f. Auch für Roland Barthes ist ‚Schreiben‘ untrennbar verbunden mit dem eigenen erotisch-sexuellen Körper, und sein Werk ist durchsetzt mit libidinösen Metaphern, die sich in den Titeln wie *Plaisir du texte* (1973) sowie *Fragments d'un discours amoureux* (1977) widerspiegeln.

⁴⁰⁹ Heiner Bastian, Einführung, in: Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings Volume III 1966-1971, München 1994, 20.

*Letter of Resignation*⁴¹⁰ (Abb. 29-33) als einer der drei berühmten Zeichnungszyklen Twomblys auf Papier, deren literarische Dimension zwar verschlüsselt, aber unverkennbar ist⁴¹¹. Die exemplarisch herangezogenen quadratischen und auf *Fabriano*-Papier ausgeführten Blätter, Blatt III⁴¹² (Abb. 28) und Blatt XXXVIII⁴¹³ (Abb. 29) zeigen das Bild einer flüchtig wirkenden Handschrift, deren einzelne Buchstaben und Wörter nur auf den ersten Blick entzifferbar erscheinen. Neben der durchgehenden Unleserlichkeit der Schriftzüge in Blatt III suggeriert die mit mehreren hellgrauen Bleistiftstrichen durchgeführte Streichung eine gewollte nachträgliche Zurücknahme des Geschriebenen. Anders in Blatt XXXVIII, in der sich die Handschrift ohne Streichung über die ganze Papierfläche erstreckt und als letztes Blatt der Serie „mit der Signatur des Schreibers abgeschlossen wird“⁴¹⁴. Der Eindruck eines Schriftdokuments wird durch die Linienführung verstärkt, die sich in beiden Blättern in klaren Zeilen von links nach rechts bewegt. Anders in den Blättern XVI⁴¹⁵ (Abb. 30) und XXXIV⁴¹⁶ (Abb. 31) in denen Twombly diverse Modi der Löschung praktiziert: mehrfach durchgestrichene Schriftzüge, aber auch mit Kritzeln oder dichten Schraffuren überzogene Partien, die oftmals von seinem signifikanten weißen Farbauftrag gelöscht und überschrieben sind. Auf Blatt XXXIV ist das Wort „*March*“ entzifferbar. Es wird deutlich, dass Twomblys Titel *Letter of Resignation* der formalen Erscheinung der Werke zuwiderläuft: die vorgestellten Blätter entsprechen kaum den normativen Vorstellungen über Aussehen und Gestaltung eines Briefes: „Mag sein, daß der Titel für diese Blätter ein Bekenntnis impliziert“⁴¹⁷ führt Bastian aus, doch „wer (...) in den Zeichnungen danach sucht, wird es nicht finden, denn sie sprechen nicht davon“⁴¹⁸. Die Gleichförmigkeit der Handbewegung und die streng horizontale Zeilenführung auf fast allen 38 Blättern der Serie lassen keinen Zweifel daran, dass es sich lediglich um ein

⁴¹⁰ Cy Twombly, *Letter of Resignation*, 1959-1967. Öl, Malkreide, Farb- und Bleistift auf festem Zeichenkarton. 38-teilig. Die Maße variieren, entsprechen aber der ungefähren quadratischen Größe von 25 x 25 cm. Dia Center for the Arts Foundation New York. Abb. in: Heiner Bastian (Hg.), *Cy Twombly - Letter of Resignation*, München 1990.

⁴¹¹ Neben *Poems to the Sea* (1959) und *Letter of Resignation* (1959-1967) ist *24 Short Pieces* (1973) Twomblys dritter Zeichnungszyklus.

⁴¹² Cy Twombly, *Letter of Resignation*, 1959-1967. Blatt III (1967). Bleistift auf Papier. 25,3 x 25,1 cm. Abb. in: Bastian 1990, Abb. III.

⁴¹³ Cy Twombly, *Letter of Resignation*, 1959-1967. Blatt XXXVIII (1967). Wachskreide und Bleistift auf Papier. 25 x 24,8 cm. Abb. in Bastian 1990, Abb. XXXVIII.

⁴¹⁴ Gilbert 2007, 254.

⁴¹⁵ Cy Twombly, *Letter of Resignation*, 1959-1967. Blatt XVI (1959). Wandfarbe und Bleistift auf Papier. 24,9 x 25 cm. Abb. in Bastian 1990, Abb. XVI.

⁴¹⁶ Cy Twombly, *Letter of Resignation*, 1959-1967. Blatt XXXIV (1967). Wachskreide und Bleistift auf Papier. 25 x 24,7 cm. Abb. in: Bastian 1990, Abb. XXXIV.

⁴¹⁷ Bastian 1991, Einleitung o. S.

⁴¹⁸ Bastian 1991, o. S.

„Anspielungsfeld“⁴¹⁹ von Schrift handelt, die sich von ihrem Ursprung entfernt hat. Ihre gestischen Stellvertreter zeigen nur noch ihre „absolute Rahmenbedingung“⁴²⁰ an. Es wird deutlich, dass der Künstler in diesem Zyklus nicht die Schrift in den Mittelpunkt seiner künstlerischen Praxis stellt, sondern den Akt des Schreibens. Twombly nimmt „das Schreiben wörtlich, macht es zum Thema“⁴²¹. Der Begriff ‚Schreiben‘ betont als „literarische Tätigkeit“⁴²² das „produktionsästhetische Moment des *schöpferischen* Arbeitsprozesses.“⁴²³ Schreiben ist dabei gebunden an den Körper, an die Hand des Schreibenden, „das Graphische der Schrift ist in seiner Körperlichkeit präsent“⁴²⁴.

3.2.1 *Scriptions*: Materialität, Körperlichkeit und Produktion

Materialität, Körperlichkeit und Produktion – das sind Themensetzungen, die auch Roland Barthes in seinen Schriften der 70er Jahre theoretisch formuliert. In seiner Antrittsvorlesung im *Collège de France* am 7. Januar 1977 prägt Barthes den programmatischen Satz: „Ich verstehe unter Literatur nicht einen Korpus oder eine Folge von Werken, (...) sondern den komplexen Graph der Spuren einer Praxis: der Praxis des Schreibens“⁴²⁵. Diese deutlichen Spuren sind Spuren der Handschrift und damit des konkreten Schreibaktes, sind Spuren jenes dynamischen Vorgangs, dem Barthes' dominantes Interesse gilt und den er - auf der immerwährenden Suche nach einem neuen Begriff – »*scriptions*« („Schreibung“) nennt: Die Schrift „ist eine manuelle, der vokalen entgegengesetzte Geste (man könnte diese Schrift *Schreibung* nennen und ihr Resultat *Skriptur*)“⁴²⁶. Die klassische Sprachwissenschaft betrachtet Schrift und Schreiben vornehmlich unter der Voraussetzung, dass sie zum Transport oder zur Übertragung von gedanklichen Zusammenhängen oder Ideen beitragen⁴²⁷. Barthes hingegen geht es in seinen Gedanken zu Twomblys Werken zunächst um die Beschäftigung mit seiner künstlerischen Praxis, indem er die Werkentstehung

⁴¹⁹ Barthes (1979) 1983, 8.

⁴²⁰ Gilbert 2007, 257.

⁴²¹ Boehm 1987a, 3.

⁴²² Martin Stengelin, Schreiben, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg v. Jan-Dirk Müller, Berlin / New York 2003, 387-389, 387.

⁴²³ Stengelin 2003, 387.

⁴²⁴ Ette 1996, 301.

⁴²⁵ Roland Barthes zit .n. Hanns-Josef Ortheil, in: Roland Barthes, Variations sur l'écriture - Variationen über die Schrift (1973), Mainz 2006, 212.

⁴²⁶ Barthes (1973) 2006, 113.

⁴²⁷ Ortheil, Nachwort, in: Roland Barthes, Variations sur l'écriture - Variationen über die Schrift (1973) 2006, 207.

ausgehend vom ästhetischen Produktionsprozess beschreibt⁴²⁸: „Es ist die Skription (der muskuläre Akt des Schreibens, des Buchstabenziehens), der mich interessiert: dieser Gestus, mit dem die Hand ein Werkzeug ergreift (Stichel, Schreibrohr, Feder), es auf eine Oberfläche stützt und darauf, eindrückend oder sanft streichend, fortgleitet und regelmäßige, rhythmische, wiederkehrende Formen einprägt“⁴²⁹. Barthes zielt auf den Umstand ab, dass literarisches Schreiben immer stärker zu einem Akt wird, der seine eigenen Entstehungsbedingungen und den Zeichencharakter des Werkes reflektiert. Diese Prämisse scheint auch Twombly in den zwei Blättern seiner *Letter*-Serie zu vollziehen: „Im Vorbeigehen, im Nachziehen sozusagen, dekonstruiert Twombly die Schrift. Dekonstruieren heißt mitnichten: unkenntlich machen“⁴³⁰. Damit knüpfen beide Blätter, die „Schrift gleichsam in ‚Reinform‘, jenseits jeder repräsentationslogischen Funktionalisierung präsentieren“⁴³¹, an das Motiv an, das Twomblys Zeichenserie eigentlich beherrscht: die Auslöschung. Neu ist, dass Twombly die Löschung in Blatt *III* oder *XXXVIII* nicht nur durch Ausstreichungen oder Übermalungen des Schriftkörpers vollzieht. Twombly beschleunigt – „wie die Graffitiisten - den Akt des Schreibens zu einer Art stenographischen Gefecht, oft eilig in schnellen Schwüngen dahingesprüht“⁴³². Es ist die schriftförmige Skriptur selbst, die nicht den „Schrift-Körper, sondern (...) seine Semantizität *löscht*“⁴³³, indem Twombly „die empfindliche Balance des graphischen Duktus“⁴³⁴ zerstört. Im Sinne von „fiktiven Schriften, wie sie von manchen Malern (...) imaginiert wurden“⁴³⁵, sind Twomblys schriftartige Graphien nicht zu verstehen, denn „unkentlich gemacht verliert die ‚Schrift‘ ihren Sinn“⁴³⁶. Was Twomblys Skripturen hervorruft, „ist ohne Namen, ist ohne

⁴²⁸ Twombly mag Barthes besonders deswegen interessiert haben, weil er sich in seiner künstlerischen Tätigkeit mit einer ähnlichen Thematik wie der französische Theoretiker in seinem wissenschaftlichen Schaffen befasst: Zentral ist für beide die Konkretisierung des Schreibens als kulturelle Praxis. Ein Text ist demnach für Barthes kein fertiges Produkt, sondern wird in der Lektüre in den produktiven Akt des eigenen Schreibens überführt. Er betont ein essayistisches, fragmentarisches Schreiben, das eine prinzipielle Offenheit auszeichnet. Auf das Prinzip der Subjektivität bei Barthes und den Bezug zur Romantik u.a. in der Betonung des Fragments hat u.a. Doris Kolesch verwiesen, Vgl. Kolesch 1996, 96.

⁴²⁹ Barthes (1973) 2006, 7.

⁴³⁰ Barthes (1973) 1983, 13.

⁴³¹ Horn 1994, 365.

⁴³² Sonja Neef, *Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin 2008, 304.

⁴³³ Horn 1994, 365.

⁴³⁴ Bastian 1991, o. S.

⁴³⁵ Barthes (1973) 2006, 77. Das sich Barthes Anmerkungen über das ‚Unleserliche der Schrift‘ 1973 noch auf André Masson konzentrieren, widerspricht nicht der Möglichkeit sie auch für Twombly zu postulieren, dem Barthes drei Jahre später den Text *Non Multa Sed Multum* und 1979 den Text *Weisheit der Kunst* widmet. Vgl. Roland Barthes, *Cy Twombly*, Berlin 1983.

⁴³⁶ Bastian 1991, o. S.

Anfang und Ende⁴³⁷. Twomblys Zeichnungen stellen das dar, „von dem sie zugleich reden: den immer schon zum Scheitern verurteilten Versuch des Heraufbeschwörens definitiver Bedeutungen“⁴³⁸. Generell beschäftigt sich Twombly in seinen Papierarbeiten ab 1967 mit der Produktion von Unlesbarem, die sich im Barthschen Sinne als »*gestes d'écriture*«, als ‚Gesten des Schreibens‘ oder präziser gesagt als ‚Schreibung‘ kennzeichnen. Twomblys entstellte Schriften sind „visuelle(n) Metaphern der Physis“⁴³⁹, die deutlich machen, „daß das Wesen der Schrift weder eine Form noch ein Gebrauch ist, sondern (...) eine Geste“⁴⁴⁰. Das Wort „Geste“, abgeleitet vom lateinischen Verb *se gerere*, heißt soviel wie „verrichten“, „sich zeigen“, „ausführen“⁴⁴¹. Der Duden definiert sie als spontan oder bewusst eingesetzte Bewegung des Körpers, besonders der Hände und des Kopfes, die die Worte begleitet oder ersetzt⁴⁴². Vilém Flusser bestimmt in seiner Abhandlung *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* die Geste als „Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt“⁴⁴³. Mit diesem Hinweis stellt Flusser fest, „dass wir über keine Theorie der Interpretation von Gesten verfügen“⁴⁴⁴. Diese begriffliche Unschärfe in der Unterscheidung zwischen Geste des Schreibens und Geste des Zeichnens wird auch von Roland Barthes nicht zufriedenstellend gelöst⁴⁴⁵. Etymologisch stammt „schreiben“ von lateinisch *scribere*, das *ritzen* bedeutet. Schreiben heißt also an einer Oberfläche kratzen, in etwas hineingraben. „Graben“ wiederum kommt vom griechischen *graphein*. In diesem Wortfeld stehen auch *gramma* (Buchstabe, Schrift) und *graphie* (Schrift, Zeichnung, Malerei). Die Geste des Schreibens ist ursprünglich also ein Akt der Verletzung oder – um auf eine Formulierung Flussers zurückzugreifen – eine „negative, gegen den Gegenstand

⁴³⁷ Bastian 1991, o. S.

⁴³⁸ Görlicke 1995, 43f.

⁴³⁹ Bastian 1991, o. S.

⁴⁴⁰ Barthes 1983, 9.

⁴⁴¹ *Geste* in: Gerhard Wahrig (Hg.), Das grosse Deutsche Wörterbuch, Güthersloh 1966, 1497.

⁴⁴² Vgl. Duden. Das große Fremdwörterbuch, hg. v. der Dudenredaktion, Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich 1994, 515 f.

⁴⁴³ Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a. M. 1994, 8.

⁴⁴⁴ Flusser 1994, 9.

⁴⁴⁵ „Das Verb „greifen“ ist ein sprachliches Paradebeispiel für die oben angesprochene Verbindung zwischen Hand (Körper) und Gesicht (Geist, Sprache, Denken): Eigentlich bezeichnet es die wichtigste motorische Fähigkeit der Hand, im erweiterten Sinne (begreifen) aber auch das Verstehen als Zusammenspiel von Wahrnehmung, Sprache und Denken im Nervenapparat des Kopfes. RB bevorzugt in seinen Texten mit Vorliebe das französische Verb »saisir«, das genau diese zwei Bedeutungen vereint.“ Pat Kalt, Roland Barthes und Cy Twombly: Diskursive Räume zwischen Bild und Schrift. RB/TW, Unveröffentl. Lizentiatsarbeit, Basel 1998, 45. Ich danke Pat Kalt für das zur Verfügung stellen seiner unveröffentlichten Forschungsarbeit.

gerichtete Geste. Die Geste eines gegen Objekte vorgehenden Subjekts⁴⁴⁶. Bei Twombly hat das Zeichnen, wie es die Etymologie von *graphein* andeutet, „tatsächlich viel mit schreiben zu tun, vom Instrument her und vom freien Zug der Hand über die Papierfläche, im Verdichten (...) und im Charakter des individuellen Duktus“⁴⁴⁷. Besonders in den Blättern *III* und *XXXVIII* betont Twombly den Schreibprozess als Geste. Dennoch steht in Twomblys Blättern nicht nur eine Linie im Zentrum, die in ihrer grafischen Struktur einen Schriftcharakter anklingen lässt, sondern ebenso einen Kreativvorgang sichtbar macht, der als ein poetischer und dichterischer Schaffensprozess gefasst werden kann. Das Rhythmische und Fließenden der Skripturen „erinnert auch daran, daß der Rhythmus (...) die Grundlage der Poesie bildet. Die Genese der Linie, ein nach Barthes ‚einfach rhythmisierter‘ Gestus (...) verschmilzt so mit der Genese der Poesie“⁴⁴⁸. Der Moment der Schreibung des vermeintlichen Briefes gleicht dem Schreiben im Gedicht. Twombly impliziert offensichtlich diesen Gedanken, denn seine Sätze und Umbrüche in Blatt *XXV*⁴⁴⁹ (Abb. 32) sind deutlich an der formalen Gestaltung eines Gedichtes orientiert⁴⁵⁰. Zugleich stellt Twombly durch Ausstreichungen, Korrekturen und Schichtungen die Schreibgenese wieder her, die gewöhnlich der Rezeption entzogen ist. Damit inszeniert er den gestischen Moment des Schreibens als solchen, d.h. als prozessualen Akt des Zeichnens. Dabei rückt die Geste weniger als ein Motiv oder Thema in den Vordergrund, sondern Schreiben wird als ein Akt des körperlich Tätigseins, genauer gesagt als eine Geste des Zeichnens zur Anschauung gebracht: “the printed text, no longer conveyed the meaning; it now derived from a manual act of writing that created its own signs, a handwriting that functioned as a mode of drawing“⁴⁵¹. Bei Twombly wird die Geste des Schreibens als *Schreibung* zu einem Vorgehen, das durch den sichtbar gemachten Produktionsprozess sowohl die Entstehungsbedingungen des Werkes als in der Wahl seines Titels den Briefcharakter

⁴⁴⁶ Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Frankfurt a. M. 1992, 15.

⁴⁴⁷ Nach Heyden soll der Begriff des Skripturalen, im Unterschied zur Schrift, jene Linientransformation bezeichnen, „die aus einer schreibenden Bewegung der Hand hervorgeht, ohne jedoch ‚Schrift‘ zu sein“, Heyden 1987, 41.

⁴⁴⁸ Leeman 2005, 184.

⁴⁴⁹ Cy Twombly, *Letter of Resignation*, 1959-1967. Blatt *XXV* (1967). Wandfarbe, Wachskreide und Bleistift auf Papier. 24,9 x 24,9 cm. Abb. in: Bastian 1990, Abb. *XXV*.

⁴⁵⁰ Auch Eva Horn interpretiert Twomblys Blatt Nr. 25 als Gedicht. Vgl. Horn 1994, 365. Und wie Aleida Assmann feststellt gleicht bereits im Alten Ägypten der Zeilenumbruch als ein Kennzeichen von Lyrik Assmann, Aleida / Jan Assmann, *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München 1998, 1421. Seit dem 17. Jahrhundert hält man ungleich lange Zeilen zudem für eine Definition von Poesie, vgl. Michel Butor, *Die Alchemie*, 1984, 69.

⁴⁵¹ Richard Shiff, *Charm*, in: *Ausst.-Kat. Tate Modern London 2008*, 10-32, 27.

reflektiert⁴⁵². Der Brief steht dem Lyrischen im Sinne der klassisch-romantischen Gattung der Subjektivität. Damit betont Twombly das Schreiben als eigenen diskursiven Zusammenhang – als ein Komplex von subjektiven Momenten, wie ihn Roland Barthes im Konzept der *écriture* als zusammengehörig vorausgesetzt hat⁴⁵³. Twomblys Sinn für die Materialität des Schreibvorgangs ist auch Sinn für dessen zeichnerischen Charakter.

3.2.2 Zerkratzte Schrift

Diese Besonderheit der Twombly'schen Geste untersucht der Kunsthistoriker Pat Kalt in seiner Studie *Roland Barthes und Cy Twombly: Diskursive Räume zwischen Bild und Schrift. RB/TW*⁴⁵⁴ genauer, indem er Barthes französische Wortwahl spezifiziert, die in der deutschen Übersetzung des Barthschen Textes nicht exakt wiedergegeben ist: „Barthes spricht nämlich von *griffure*, *tache* und *salissure*. Das erste Wort existiert auch als Verb *griffer*, was soviel wie *kratzen*, *mit den Klauen greifen* heißt. Erstaunlicherweise existiert im Französischen ein Verb für *kritzeln*, nämlich *griffoner*. Das dazugehörige Substantiv lautet *griffonage*⁴⁵⁵. Wie Kalt weiterführend feststellt, verwendet Barthes aber „eben nicht dieses Substantiv, um die erste Geste von TW zu definieren, sondern *griffure*, dem in erster Linie ein Akt der Verletzung zugrundeliegt“⁴⁵⁶. Twombly kratzt in seinen Blättern nicht nur schriftförmige Linien auf sein Blatt, sondern er „zerkratzelt“⁴⁵⁷, „kratzt, zerkratzt“⁴⁵⁸ seine Schrift. An die Stelle einer harmlosen, kindlichen und unbewussten Tätigkeit tritt „ein bewusster, zerstörerischer Einbruch von Gewalt“⁴⁵⁹. Im Gegensatz zu seinen Ausstreichungen, deren darunterliegende Schrift – wie in *See Naples and Die* - nach wie vor entzifferbar ist, treten Twomblys Skripturen in seinen *Letter of Resignation*-Blättern als eine Art „Lösch-Schrift“⁴⁶⁰ in Erscheinung: „Die Ambivalenz von Schrift und Nicht-Schrift, von skripturalem und löschendem Gestus sind Ergebnis eines Verfahrens, das darauf

⁴⁵² *Letter of Resignation* bedeutet in dt. Übersetzung Kündigung – oder Rücktrittsgesuch.

⁴⁵³ Gemeint ist hier vor allem Barthes' früheste Fassung des Begriffs *écriture* als einer ethischen Wahl auf dem Feld des Systems von Sprache und Stil in: Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur* (1953), aus dem Französischen übersetzt von Helmut Scheffel, Hamburg 1959.

⁴⁵⁴ Vgl. Kalt 1998

⁴⁵⁵ Kalt 1998, 49.

⁴⁵⁶ Kalt 1998, 49.

⁴⁵⁷ Vgl. den Titel der Abhandlung von Horn, Eva, *'The Nakedness of my Scattered Dream'. Cy Twombly's Zerkratzeln der Schrift*.

⁴⁵⁸ Kalt 1998, 49.

⁴⁵⁹ Kalt 1998, 49.

⁴⁶⁰ Horn 1994, 367.

hinausläuft, seinen Gegenstand (...) buchstäblich zu zer-kritzeln⁴⁶¹. In dieser palimpsestartigen Struktur des Einschreibens und Überschreibens verweist Twombly auf einen besonderen Aspekt der Schrift und ihrer Materialität: „auf ihr Überdauern oder Verblässen in der Zeit“⁴⁶². Zudem ist die Löschung der Schrift in Twomblys Gestus konnotiert. Die Aufhebung der ‚Schicht‘ Semantik wird durch die zerkratzte unlesbare Graphie vorgeführt. Dennoch scheint in Twomblys schriftähnlichen Skriptur das Lesbare durch und wird damit als Gelöschtes sichtbar, denn Twombly geht es nicht darum, „Geschriebenes willkürlich wieder verschwinden zu lassen, sondern die Löschung als Löschung ‚zu lesen zu geben“⁴⁶³. Twombly interessiert die ‚Halbwertszeit‘ der Schrift, ihr Weg von der Semantizität zur Asemantizität im *Letter*, das Umschlagen von Schreiben in Löschen⁴⁶⁴.

GESCHRIEBENE ZEIT

Ein Punkt der Twomblys Schreibearbeit in *Letter of Resignation* zudem mit den Arbeiten von Roland Barthes verbindet, ist der Bezug des Konzepts der Schreibung mit einer Kritik der Zeit. Also mit jener Tradition von Zeitphilosophie, in der Zeit, wie bei Immanuel Kant als Anschauungsform gilt⁴⁶⁵. Diese bezeichnet eine bloße Form, in der sich ein Vorgang ereignet und subjektiv erfassen lässt. Seit Gottfried Hegel wurde die enge Verknüpfung von Subjektivität und Zeitbewusstsein zudem als besonderes Kennzeichen von Lyrik bestimmt:

„Der Stoff des lyrischen Gedichts nämlich ist nicht der Gegenstand in seiner ihm selbst angehörigen realen Entfaltung, sondern die subjektive innere Bewegung des Dichters, deren Gleichmäßigkeit oder Wechsel, Unruhe oder Ruhe, stilles Hinfließen oder strudelnderes Fluten und Springen sich nun auch als zeitliche Bewegung der Wortklänge, in denen sich das Innere kundgibt, äußern muß. Die Art der Stimmung und ganzen Auffassungsweise hat sich schon im Versmaß anzukündigen. Denn der lyrische Erguß steht zu der Zeit, als äußerem Elemente der Mitteilung, in einem viel näheren Verhältnis

⁴⁶¹ Horn 1994, 367.

⁴⁶² Horn 1994, 368.

⁴⁶³ Horn 1994, 368.

⁴⁶⁴ Horn 1994, 368.

⁴⁶⁵ Nach Immanuel Kant ist die Zeit ebenso wie der Raum eine reine Anschauungsform. Zeit gehört zu den subjektiv-menschlichen Bedingungen der Welterkenntnis und der menschlichen Erfahrungsbildung. Vgl. Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft (1781), Hamburg 1998.

als das epische Erzählen, das die realen Erscheinungen in die Vergangenheit verlegt und in einer mehr räumlichen Ausbreitung nebeneinanderstellt oder verwebt, wogegen die Lyrik das augenblickliche Auftauchen der Empfindungen und Vorstellungen in dem zeitlichen Nacheinander ihres Entstehens und ihrer Ausbildung darstellt und deshalb die verschiedenartige zeitliche Bewegung selbst künstlerisch zu gestalten hat“⁴⁶⁶.

Barthes führt als wichtiges Element der Schreibung den Begriff *ductus* ein: „der *ductus* aber ist keine Form, er ist Bewegung und Ordnung, kurz Temporalität“⁴⁶⁷. Diesen „Augenblick einer Herstellung“⁴⁶⁸ kann man allerdings erst dann erfassen, „wenn man die Schrift mental im Begriff ihrer Verfertigung fixiert und nicht die fertige Schrift“⁴⁶⁹. Nähert „wie der Terminus *écriture* es anzeigt, Malerei sich der Schrift, so besagt das nichts anderes, als daß, wie alles Subkutane in der gegenwärtigen Kunst, die latente Zeitlichkeit im Bild durchschlägt: vielleicht weil das Bild ihr nicht länger gewachsen ist. Es gibt die Illusion der absoluten Zeitlosigkeit mit anderen Illusionen preis. Schrift ist ein Zeitloses als Bild von Zeitlichem. Wie sie es fixiert, so wird sie in Zeit rückübersetzt durch den Akt des Lesens, den sie vorschreibt“⁴⁷⁰. Die Zeichnungsserie *Letter of Resignation* „verpflichtet den Leser von TW (...) zu einer bestimmten Philosophie der Zeit: er muß rückblickend eine Bewegung sehen, das ehemalige Werden der Hand“⁴⁷¹. Gerade im Blick auf die vorgenommenen Bestimmungen von Schreiben und Zeit kommt es deshalb darauf an, deren spezifische Ereignishaftigkeit mitzubedenken. Als ereignishaft sind in diesem Zusammenhang diejenigen Prozesse zu charakterisieren, die in der Literaturwissenschaft unter das Stichwort ‚Schreibszene‘ fallen.

SCHREIBSZENE

Unter dem Begriff der „Schreibszene“ gelingt es dem Literaturwissenschaftler Martin Stingelin weiterführend, die von Barthes offengelassenen Bezüge zwischen Schreibinhalten, Schreibmaterialität und Schreibgestik miteinander zu verbinden: „die historisch und individuell von Autorin und Autor zu Autorin und Autor veränderliche

⁴⁶⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, hg. v. Friedrich Bassenge, Berlin 1955, 1020.

⁴⁶⁷ Barthes (1973) 2002, 151.

⁴⁶⁸ Barthes (1973) 2002, 151.

⁴⁶⁹ Barthes (1973) 2002, 151.

⁴⁷⁰ Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* (1965), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1978, 628-642, 633.

⁴⁷¹ Barthes 1983, 29.

Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt (...) sprechen wir von ‚Schreib-Szene‘. Die Singularität jeder einzelnen Schreibszene entspringt der Prozessualität des Schreibens⁴⁷². Der Begriff ‚Schreibszene‘ umreißt dabei das heterogene Ensemble von Technologie, Semantik und Geste. Diese Begleitumstände des literarischen Schreibens lassen sich in drei Faktoren bündeln, aus denen sich – nach Stingelin - bei jedem Autor die sowohl historisch wie singuläre ‚Schreibszene‘ zusammensetzt. Von den zur Verfügung stehenden Schreibwerkzeugen (Papier, Tinte, Bleistift oder Kugelschreiber) spielen auch die Schreibgewohnheiten (Anlass, Ort, Zeitpunkt, Datum) eine besondere Rolle. Wie die vorliegende Studie bisher gezeigt hat, bildet Twombly in seinen Papierarbeiten eine ganze Buchführung von Orten und Zeiten seines Schreibens heraus. Auf die Örtlichkeit seiner zeichnerischen Poesie – den Anlass, den Ort oder Zeitpunkt, denen sich die Werke zuschreiben, verweisen oftmals die in das Bild eingefügten Titel, Entstehungsort und Datum⁴⁷³, die in der Regel durch die Signatur ergänzt wird. Wie auch Karin Gludovatz ausführt, kann mit der künstlerischen Signatur nicht nur Autor und Werk kenntlich gemacht werden, sondern „Stil, Platzierung und Wortlaut schriftlicher Signaturen“⁴⁷⁴ können dem Künstler ermöglichen „Inhalt, Modus und Entstehung der Darstellung zu kommentieren, Stellungnahmen zum Produktionsprozess und Bildstatus einzuschreiben, ohne sie explizit zu formulieren“⁴⁷⁵. Mit Ausnahme von dem Papier als Schreibgrundlage, seinem Schreibwerkzeug in Form des Bleistifts bzw. der Wachskreide und seinen oftmals vermerkten Schreibgewohnheiten, ist Twomblys ‚Schreibszene‘ seiner *Letter*-Serie allerdings unvollständig. Die Semantik der Schrift wird von dem Künstler zugunsten der Körperlichkeit des (Ein-)Schreibens aufgelöst: “Twombly writes as if he were seeking out the meaning of the poetic words through the physical act of producing their graphic signs. The word as disembodied sign becomes

⁴⁷² Martin Stingelin, ‚Schreiben‘, in: Martin Stingelin / Davide Giuriato / Sandro Zanetti (Hg.), „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, 15.

⁴⁷³ Generell setzt Twombly das Datum, seine Signatur und den Entstehungsort rückseitig auf das Blatt seiner Papierarbeiten. Oftmals integriert er seine „Schreibgewohnheiten“ aber auch auf der Bildoberfläche, wie bspw. in seinen Werken *Untitled (Sperlonga)* 1959, *See Naples and Die* 1960 oder *Untitled* von 1965.

⁴⁷⁴ Karin Gludovatz, Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild, in: Grube / Kogge / Krämer 2005, 313-328, 315.

⁴⁷⁵ Gludovatz 2005, 315.

the word as embodied mark, imbued with the spirit of a gesture⁴⁷⁶. Twombly führt in seinem Blatt *III* die Schrift zu ihrem Ursprung zurück, dem (Ein-)Zeichnen, von dem auch die etymologische Bedeutung des Wortes *Schreiben* zeugt. Dieser aktive Vorgang ist eine irreversible Prägung. In Twomblys Blatt wird das Schreiben zum Ausgangspunkt einer künstlerischen Handschrift, die nicht auf Lesbarkeit abhebt, sondern als reine Geste im „graphischen Code der Zeichnung“⁴⁷⁷ verbleibt. Ihre charakteristische „Physiognomie“⁴⁷⁸ ist das „unkennliche Preisgeben, der Augenblick, in dem das, was entstehen kann, auch dessen Verschwinden gewährt“⁴⁷⁹. Darin nehmen die Spuren des Autors eine herausragende Bedeutung ein. Nur Twomblys Spuren geben Auskunft über die zeitlichen vergangenen und – was den Moment des Einschreibens und Löschens angeht – jeweiligen ereignishaften Prozesse, die zugleich auch Twomblys spezifische ‚Schreibszene‘ charakterisiert. Sein Schreibakt thematisiert und reflektiert die unmittelbaren Bedingungen seiner handwerklichen Möglichkeiten. Im Spiegel dieser poetologischen Thematisierung steht in *Letter of Resignation* nicht die Schrift oder das Geschriebene im Zentrum, sondern der zeitliche Vorgang des Schreibens - seine Produktion: „Denn das ist wohl (für meinen Körper jedenfalls) das Werk von Twombly: eine Produktion, delikate gesperrt, eingesponnen in die ästhetischen Produkte“⁴⁸⁰, die man nicht nur Schreiben, sondern auch „Zeichnung nennt“⁴⁸¹.

SCHREIBEN, LÖSCHEN, LESEN

Der Begriff ‚Schreibszene‘ schließt allerdings nicht nur der Begriff *Schreibung*, sondern auch den Begriff des Lesens mit ein. Dieser beschreibt den Prozess schriftlich niedergelegte Informationen und Ideen aufzunehmen und zu verstehen. In Barthes Konzept der *écriture* sind Lesen und Schreiben unauflöslich aufeinander bezogen.

⁴⁷⁶ Shiff 2008, 26.

⁴⁷⁷ Horn 1994, 365.

⁴⁷⁸ Bastian 1991, o. S.

⁴⁷⁹ Bastian 1991, o. S. Bastian sieht die „Echos der sich auflösenden Schrift“ besonders Leonardos *Delugé*-Studien verbunden (Bastian 1991, o. S.), die den Künstler ab 1967 zu mehreren Papiercollagen anregen und in denen sich insbesondere sein Interesse am Thema der Bewegung widerspiegelt. Vgl. dazu Franz Meyer, Die Spuren subjektiver Existenz. Ausstellung Cy Twombly im Kunsthaus Zürich, in: Literatur und Kunst, Neue Zürcher Zeitung, Nr. 55, 7./ 8. März 1987, 65; Langenberg 1998, 125f. sowie Dobbe 1999, 362.

⁴⁸⁰ Barthes 1983, 28.

⁴⁸¹ Barthes 1983, 28.

Bereits in seinem Werk *Kritik und Wahrheit*⁴⁸² wird von Barthes das schreibende Lesen als Hauptaufgabe beschrieben und in *S/Z*⁴⁸³ wird die Lektüre als produktive Schreibpraxis deutlich. In beiden Ausführungen wird von Barthes das Schreiben als eine unabschließbare Aktivität verstanden⁴⁸⁴. Ein Text ist für ihn demnach kein fertiges Produkt, sondern wird während der Lektüre in den produktiven Akt des eigenen Schreibens überführt und bezieht das Subjekt (im vorliegenden Fall: den Künstler Twombly) dezidiert in das Schreiben ein. Was Barthes als Aufgabe des Lesers formuliert, einen Text nicht auf eine endgültige Bedeutung hin zu lesen, sondern ihn weiterzuschreiben, lässt sich auf Twomblys Vorgehen in der Aneignung literarischer Texte übertragen. Über die Lektüre wird ein literarischer Text, wie bspw. der Dichterin Sappho in der oben besprochenen Papierarbeiten *Poems to the Sea* (Abb. 12-14) und *Untitled (Sappho)* (Abb. 26) oder ein Text des deutschen Dichters Goethes, wie in *See Naples and Die* (Abb. 20), in einen Produktionsprozess und damit in einen offenen, verflüssigenden Akt des Schreibens überführt. Der Akt des Lesens mündet bei Twombly somit in die eigene Produktion:

„Cy Twombly hat im Gespräch mit mir vielfach darauf hingewiesen, daß er die Schrift, den Text, das Zitat oder das Wort als Form oder Allusion einer visuellen Form, aber auch als emotionales Sinnbild versteht: daß das Zitat die Richtung des Bildes bestimmen oder beeinflussen kann, daß ein einzelnes Wort oder das poetische Zitat einen Dialog oder Interaktion während des Malens auslöst“⁴⁸⁵.

Twombly ist nicht nur ein schreibender, sondern auch ein produzierender Leser, der in seinen Werken sprachliche Codierungen in Bildmedien übersetzt. Dabei inszeniert er ein intertextuelles Vorgehen, das – wie anhand von *See Naples and Die* und *Untitled (Sappho)* gezeigt – mit Zitaten, Anspielungen und Paraphrasen arbeitet⁴⁸⁶. Zudem ist der „physische Rhythmus der Gestik, die Lebensbestimmung und Empfindung, die den Schreibakt begleitet“⁴⁸⁷ mitbestimmend wie ebenso „die Vorstellung, welche die

⁴⁸² Roland Barthes, *Kritik und Wahrheit* (1966), Frankfurt a. M. 1997.

⁴⁸³ Roland Barthes, *S/Z* (1970), Frankfurt a. M. 2007.

⁴⁸⁴ Vgl. Ette 1994, 77.

⁴⁸⁵ Heiner Bastian, Einführung, in: ders. (Hg.), *Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings Vol. IV: 1972-1995*, München 1995, 12-24, 24, Fß. 7.

⁴⁸⁶ Twombly bezieht sich dabei auf „klassische“ Texte. Mit der Metaphorik des Zitats und des Zitierens als Figuren der Wiederholung und Verschiebung beschäftigt sich Sibylle Benninghoff-Lühl in ihrer Studie *Figuren des Zitats. Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede*, Stuttgart 1997.

⁴⁸⁷ Meyer 1987, 65.

Bewegung anführt⁴⁸⁸. Wie Meyer genauer spezifiziert, handelt es sich bei Twomblys ‚Schreibszenen‘ um eine „Erinnerung beispielsweise an das Meer“⁴⁸⁹ (*Poems to the Sea*) oder eine „Gedichtzeile“⁴⁹⁰ (*See Naples and DIE*), aber eben auch um die Rahmenbedingungen eines Briefes (*Letter of Resignation*). In der Wahl der Stilhöhe eines Briefes legt Twombly zudem eine soziale Geltung fest, denn als ‚Brief‘ zitieren diese Blätter (...) gerade das Kommunikationsmodell schlechthin, der Brief ist die materialisierte *message* vom Sender zum Empfänger⁴⁹¹. Dennoch führt Twombly in *Letter of Resignation* die rechtsverbindliche Institutionalisierung eines Sprechens durch Datierung und Unterschrift im Schreibakt nicht konsequent aus⁴⁹². Vielmehr betont er das körperliche Moment der *écriture*, das nach Barthes „Spuren, Kratzer, Furchen, Risse hinterläßt“⁴⁹³. Somit wird der Text – und im vorliegenden Fall der ‚Letter of Resignation‘ - zu einem „Gewebe von Spuren“⁴⁹⁴, in dem sich das Subjekt auflöst, „wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes“⁴⁹⁵ aufgeht.

3.3 RESÜMEE

In *Untitled (Sappho)* kommt Twombly in seiner künstlerischen Entwicklung Anfang der 60er Jahren zu einem neuen Nullpunkt: einem Schreiben, das verstärkt die bildnerischen Aspekte der Schrift in den Mittelpunkt stellt und die Wahrnehmung der Schrift als Bild betont. Wie am Beispiel dieser Papierarbeit ausgeführt wurde, entdeckt Twombly in der visuellen Qualität des Schrift-Bilds „die Konvergenz Bilder als ‚Schrift‘ zu sehen und Schrift als ‚Bild‘ aufzufassen für sich. Eine Erkenntnis, die er mit seiner Zitatauswahl auch inhaltlich reflektiert. Twomblys eingeschriebenes Sappho-Zitat wird in *Untitled (Sappho)* buchstäblich – und das heißt bildlich, vor Augen geführt. Die Schwingbögen und Schlaufenreihen in den Blättern von *Letter of Resignation* gewinnen Ende der 60er Jahre aus der Sinnlichkeit der Schreibbewegung heraus ihren

⁴⁸⁸ Meyer 1987, 65.

⁴⁸⁹ Meyer 1987, 65.

⁴⁹⁰ Meyer 1987, 65.

⁴⁹¹ Horn 1994, 3665.

⁴⁹² Zum Zusammenhang von rhetorischer Figuration, Sprechakt und autorschaftlicher Zurechnung vgl. Rüdiger Campe, Im Reden Handeln: Überreden und Figurenbilden, in: Heinrich Bosse / Ursula Renner-Henke (Hg.) *Literaturwissenschaft. Einführung in eine Sprachspiel*, Freiburg im Breisgau 1999, 123-138.

⁴⁹³ Kalt 1998, 24.

⁴⁹⁴ Jacques Derrida, *Ellipse*, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1976, 443.

⁴⁹⁵ Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Aus dem Französischen von Traugott König, Frankfurt a. M. 1974, 94.

eigenen Rhythmus und verharren dabei in einer symbolischen Doppexistenz: Als Anspielungsfeld einer Schrift wird in Twomblys Gesten keine Bedeutung mitgeteilt, sondern das Entstehen von Bedeutung gezeigt. Seine Markierungen und wellenförmigen Einschreibungen in seinen *Letter*-Blättern können den Akt des Schreibens nur berühren und treten vornehmlich als ge-zeichnet in Erscheinung. Somit tritt an die „Stelle des paradigmatischen Sinns, an die Stelle der abgelösten Geste der Schrift deren Anspielung“⁴⁹⁶. Obwohl Twombly mit dem Titel seine *Letter of Resignation*-Serie und der schriftähnlichen Skriptur auf Schrift verweist, verbleibt sie doch im graphischen Code der Zeichnung und will als körperliche Einschreibung vor allem gesehen, nicht gelesen werden.

⁴⁹⁶ Bastian 1990, o.S.

4 ZWISCHEN RAUM UND LINIE

4.1 APOLLO AND THE ARTIST, 1975

4.1.1 Rahmen, Schnitt, Zwischenraum

In *Apollo and the Artist*⁴⁹⁷ von 1975 (Abb. 33) repräsentieren ein kleineres und ein größeres Feld (das untere und das obere), den Künstler, der sich selbst als Blume symbolisiert bzw. den Gott Apollo, dessen Name mehrmalig in die Schichten der Papierunterlage eingeschrieben ist. In dem schmalen Raum zwischen den beiden Bildträgern ist die Beschriftung „*the Space between*“ (Zwischenraum) vermerkt⁴⁹⁸. Die horizontale Achse scheint nicht nur als Grenze zwischen Irdischem und Göttlichen, sondern gleichzeitig als überbrückendes Element und durchlässiger Raum oder Schwelle zu fungieren⁴⁹⁹. Auch in Twomblys ähnlich komponierter Papierarbeit *Mars and the Artist*⁵⁰⁰ von 1975 (Abb. 22) überlagern sich die beiden Papierträger an ihrer Schnittstelle, so dass ein ca. 17,5 cm langer Streifen entsteht, auf dem Twombly das Wort „*electrum*“ eingeschrieben hat. Das Wort bezeichnet nicht nur das aus einer Gold – und Silberlegierung bestehende Metall, das teilweise zur Herstellung von Rüstungen verwendet wurde – ein Hinweis, der nach Leeman nicht nur mit dem Kriegsgott Mars in Verbindung zu bringen ist, sondern „in erster Linie wohl den Bernstein mit magnetischen Eigenschaften, in denen sich die Verbindung zwischen den menschlichen und göttlichen Energien – bzw. der Sonnenenergie – symbolisiert“⁵⁰¹ bezeichnet. Durch die Überlagerung der Bildträger bzw. die Besetzung des Bildzwischenraumes durch die Einschrift wird die Anziehung und Verbindung zwischen dem oberen und dem unteren Bildkompartiment verstärkt. In diesen beiden Arbeiten wird bereits deutlich, dass für Twombly Mitte der 70er Jahre speziell das Verhältnis von Rahmen und Grund zur Reflexionsfigur avanciert. Traditionell bilden im Bild Rahmen und Grund ästhetische Grenzen und Übergänge. Diese beiden bildnerischen

⁴⁹⁷ Cy Twombly, *Apollo and the Artist*, 1975. Wandfarbe, Pastellkreide, Bleistift und Collage auf Papier. 142 x 128 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leeman 2005, 208.

⁴⁹⁸ Zwischen dem Raum des Künstlers und dem des Gottes herrscht Unendlichkeit: *out (of) infinite Space*, wie am linken Rand des oberen Bildträgers vermerkt. So die Lesart von Damisch 1997, 115. Tatsächlich – und das stellt auch Leemann fest – „ist das ‚of‘ unleserlich; man muß sich also entscheiden: „Entweder steht ‚out of infinite Space‘ für den Rand selbst, oder ‚infinite space‘ steht für den oberen Bildträger, wobei ‚out‘ dann unabhängig den Rand oder das Äußere der Gesamtkomposition bezeichnen würde“. Leeman 2005, 312, Fß. 12.

⁴⁹⁹ Leeman 2005, 207.

⁵⁰⁰ Cy Twombly, *Mars and the Artist*, 1975. Wandfarbe, Pastellkreide, Bleistift und Collage auf Papier. 142 x 128 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leeman 2005, 209.

⁵⁰¹ Leeman 2005, 207.

Parameter werden in Twomblys Papierarbeit signifikant, denn sie geraten in eine Bewegung der Verschiebung und materiellen Durchdringung. Twombly lagert in seinen Arbeiten *Apollo and the Artist* und *Mars and the Artist* Papierblätter übereinander und zeichnet Rechtecke auf die collagierten Papierfelder, denen eine herausragende gestalterische Bedeutung zukommt. Sowohl das eingeklebte Papierfeld wie auch der eingezeichnete Rahmen lässt die Darstellung als Ausschnitt eines größeren Ganzen gewahr werden und signalisiert, dass es sich um eine ‚Welt für sich handelt‘⁵⁰². Andererseits tritt in *Apollo and the Artist* die geometrische Figur als weitere gezeichnete Bildschicht in Erscheinung. Diese scheinbar simple Staffelung der Bildfläche hat eine weitreichende Konsequenz. Sie schafft einen, nach den Gesetzen der klassischen Geometrie nicht zu beschreibenden Raum: „Das ins Blickfeld eingesetzte Papierrechteck verdoppelt gewissermaßen die Determination (von *determinare*, ‚die Grenzen von etwas abstecken‘), aus der das Bild als solches hervorgeht, mit dem Ergebnis, daß die Funktion, die der so verstandene ‚Rahmen‘ erfüllen soll, im Inneren des Bildes selbst zurückverlegt wird“⁵⁰³. Dieser Eindruck wird dadurch unterstützt, dass in Twomblys Papierarbeit die Differenz von Figur und Grund erneut erschüttert wird. In beiden Werken erzielt Twomblys malerische Bearbeitung auf der linken oberen und mittleren unteren Bildhälfte (*Apollo and the Artist*) bzw. an der oberen Bildhälfte (*Mars and the Artist*) den Effekt die Naht – und Bruchstellen zwischen Figur und Grund stellenweise durch Übermalung optisch zu verschleifen. Auch in den unteren Bildbereichen entsteht an den Rändern der applizierten Bildschicht ein störender visueller Widerspruch. Die jeweils in das untere Quadrat eingezeichnete Blume setzt ihren Stiel über das collagierte Papierfeld und damit den Rahmen hinaus fort. Somit definiert der Rahmen nicht nur einen Ausschnitt einer illusionistischen dreidimensionalen Darstellung, sondern ist auch als weitere Schicht und damit als bloße Fläche definiert. Hingegen werden in seiner 1974 entstandenen Hommage *To Malevitch*⁵⁰⁴ (Abb. 34) direkte Bezüge zu seinem historischen Vorbild offenkundig, wenn Twombly mit der Basalgeometrie des Suprematismus wie dem Quadrat experimentiert. In seinem Widmungsbild, das dem Aufbau seiner Hommagen auf Papier aus dieser Zeit verpflichtet ist, kombiniert der Künstler das Quadrat zu Gebilden, die nicht nur unschwer auf die Bildwerke Malevitschs referieren, sondern Twomblys

⁵⁰² Vgl. dazu den Abschnitt Die Welt im Rahmen in: Rudolf Arnheim, Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildende Kunst, Köln 1983, 62-76.

⁵⁰³ Damisch 1997, 108.

⁵⁰⁴ Cy Twombly, *To Malevitch*, 1974. Bleistift, Ölfarbe, Tesafilm und Collage. 78,5 x 58 cm. Privatsammlung. Abb. in: Ausst.-Kat. Hermitage 2003, Abb. 33.

Einsatz des Quadrats als Ausdruck einer Reflexion über universale geometrische Gesetzmäßigkeiten deuten lassen. Doch obwohl die beiden Quadrate in Twomblys Hommage *To Malevitch* eine Referenz zu den berühmten Meisterwerken des russischen Suprematisten provozieren, ist das Quadrat ein Konstrukt, das in Twomblys Papierarbeiten mannigfach in Erscheinung tritt und in der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert vor allem in der amerikanischen Kunst eine Renaissance erlebt⁵⁰⁵. Wie Hubertus Gassner ausführt, erfährt die „Quadrat-Mode“⁵⁰⁶ in den „1950er-Jahren in Europa und den USA seine Wiederentdeckung und Reaktivierung“⁵⁰⁷. Besonders die amerikanischen Minimalisten – zwischen denen und Twombly Ruth Langenberg in ihrer Twombly-Dissertation eine Verbindung knüpft – orientieren sich an Malevitschs *Schwarzem Quadrat*, das sie zu seriellen Strukturen im Raum vervielfachen: Obwohl Twomblys Werke „nicht dreidimensional sind“⁵⁰⁸, so Langenberg, „weisen sie doch wichtige Gemeinsamkeiten zur Minimal Art auf: Mit den Arbeiten von Judd, André, le Witt oder Morris verbindet sie die Verwendung von Grundformen, die zugleich nicht referentiell sind. Diese Formen sind bei Twombly wie bei den Minimal Art-Künstlern nicht in einer hierarchischen ‚Komposition‘ angeordnet, sondern als gleichförmige Reihung bzw. serielle Anordnung“⁵⁰⁹ präsentiert. Twomblys künstlerische Aktion der Verdoppelung und Vervielfältigung der Rahmenform in die Bildfläche „können in einer reflexiven Wendung des Gemäldes das Gemälde (oder eine materielle Collagenschicht) im Gemälde als materielle Schicht repräsentieren, abbilden oder suggerieren“⁵¹⁰. Die eingezeichnete Rechteckform als illusionierte Schicht in *Mars and the Artist* funktioniert als eine „Art von falscher Collage“⁵¹¹, die – wie Meinhardt bemerkt – „die Außenform des Trägers zur Innenform zu machen scheint“⁵¹².

⁵⁰⁵ Neben Ryman bevorzugten dieses Bildformat u.a. auch Josef Albers, Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Mangold und Agnes Martin.

⁵⁰⁶ Hubertus Gassner, Einleitung, in: Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Ostfildern 2007, 9.

⁵⁰⁷ Gassner 2007, 9.

⁵⁰⁸ Langenberg 1998, 123.

⁵⁰⁹ Langenberg 1998, 123.

⁵¹⁰ Meinhardt 1997, 219.

⁵¹¹ Meinhardt 1997, 219.

⁵¹² Meinhardt 1997, 219.

4.1.2 Illusion contra Faktur: Der Status der Bildfläche

Anders in Twomblys Collage *Plato*⁵¹³ aus dem Jahr 1974 (Abb. 35). Dort bildet sich der Rahmen als eine Negativform aus einem ausgeschnittenen Stück Oberfläche. Diese Brechung der Bildfläche durch den Schnitt eröffnet die Sicht auf eine darunterliegende Schicht. Im Fall des Werkes *Plato* die collagierte Fotografie einer Wolkenformation. In seiner schematischen Form als ein quadratisches Rechteck und als Ausblick thematisiert, referiert die eingeschnittene Fläche auf ein Zeichen, das den Bildraum zum Raum einer Repräsentation macht: „ein Fenster »à la Alberti« sozusagen“⁵¹⁴. Topografisch betrachtet fällt dem Rahmen als Fenster die Eigenschaft zu, als Schnittstelle zwischen Innen und Außen zu fungieren. Gleichsam tritt dabei die Fähigkeit des Fensters in den Blick, eine visuelle Verbindung zwischen zwei Bereichen herzustellen. In *Plato* kehrt Twombly mittels des eingeschnittenen Rahmens das Verhältnis von buchstäblichen und illusionierten Raum hervor. Obwohl der von Twombly ins Bild projizierte Rahmen das Model der Albertinischen *finestra aperta*⁵¹⁵ tendenziell bestärkt, scheint für die Frage, inwieweit er als Fensterumrahmung verstanden werden kann, zuallererst die Kompositionsordnung des Bildes und der jeweilige Grad ihrer Raum suggerierenden Wirkung entscheidend. Maßgeblich dafür ist nicht nur die Art und Weise, wie die Bildzeichen innerhalb des Bildraumes positioniert sind, sondern auch wie Vorder-, Mittel-, und Hintergrund ausgebildet und gestaffelt sind. Im Werk *Plato* liegt ein ovaler und zwei übereinander angebrachte rechteckige Kartons auf dem Trägergrund auf, so dass eine Art Relief entsteht. Auf dem kleinen rechteckigen Papier im unteren Bildbereich steht unter zwei „pseudogeometrischen“⁵¹⁶ Figuren der Name „*Plato*“ in Großbuchstaben geschrieben, wobei Twombly besonders die ovale Form des letzten Buchstaben durch mehrmaliges nachzeichnen betont. Über den Namen ist mit einem Doppelpfeil ein Maß (1000 M) sowie das Wort *ether* eingezeichnet.

⁵¹³ Cy Twombly, *Plato*, 1974. Bleistift, Farbstift, Pastellkreide, Klebeband und Collage auf Papier. 100 x 70 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leeman 2005, 198.

⁵¹⁴ Leeman 2005, 119.

⁵¹⁵ Die Vorstellung vom Bild als Ausblick oder Fenster ist in einen komplexen Diskurs eingebettet, auf den in dieser Studie nicht eingegangen werden kann. Vgl. bspw. Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001; Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Urprung der Metamalerei*, München 1998; Stefan Rasche, *Das Bild an der Schwelle: motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945*, Zugl. Univ. Diss. (2001), Münster / Hamburg / London 2003.

⁵¹⁶ Leeman 2005, 198.

DAS KONZEPT COLLAGE UND DER BEGRIFF DER FAKTUR

Twombly wendet in seiner Papierarbeit *Plato* erneut die Technik der Collage an, die ihn ab 1974 verstärkt interessiert. Kunsthistorisch betrachtet, vollzieht sich in der Technik der Collage, in jenem Schneiden und Kleben von vorgefundenen Material auf die Bildfläche, Anfang des 20. Jahrhunderts ein Paradigmenwechsel⁵¹⁷. Produktiv im Bild reflektiert und sichtbar gemacht werden die Relationen von Bild zu Wirklichkeit, von Bild zu seiner Repräsentation, vom Betrachter zum Bild und vom Künstler zum Werk einer künstlerischen Auseinandersetzung unterzogen. Zugleich stellt die Collage „das erste bildnerische Kunstwerk dar, das autopoietisch die Strukturen ihrer kreativen Entstehung thematisiert“⁵¹⁸. Das Medium und Material Papier spielt in dieser Entwicklung eine übergeordnete Rolle. Mit der Entwicklung der Collage wird Papier als autonomes Material für künstlerische Strategien und Aussagen verwendet, das nicht mehr nur als Trägermedium auf imaginäre Gedankenräume oder auf illusionistische Tiefe verweist. Sinträger ist vielmehr das Material Papier selbst, indem seine gegensätzlichen Eigenschaften eine wichtige Rolle begleiten. Die Materialität der Collage tritt damit in den Blick, deren Entwicklung zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit den Kubisten und wenig später mit den Suprematisten ihren Anfang nimmt. In seiner Untersuchung zur Entwicklung der Collage in der russischen Avantgarde benennt der Künstler und Autor David Burliuk essentielle Grundelemente⁵¹⁹. Besonders ein Begriff wird von ihm in das theoretische Vokabular eingeführt, der als konzeptionelle Säule für den Entwurf von Collagen dient und insbesondere bei Kurt Schwitters – mit dem sich Twombly intensiv beschäftigt⁵²⁰ - konzentrierte Anwendung findet: Neben Linienbau, Oberflächenbehandlung und Farbinstrumentierung benennt Burliuk als vierte Darstellungskategorie die sogenannte *faktura*, was oft ungenau mit

⁵¹⁷ Petrus Schaesberg spürt in seiner Dissertation dem Bildbegriff der Moderne nach, dessen Wandel er in der Materialität der Collage begründet sieht. Vgl. Petrus Schaesberg, *Das aufgehobene Bild. Collage als Modus der Malerei von Pablo Picasso bis Richard Prince*, München 2007.

⁵¹⁸ Schaesberg 2007, 13.

⁵¹⁹ David Burliuk, *Cubism (Surface-Plane)*, 1912 in: John E. Bowlt, *Russian Art of the Avantgarde. Theory and Criticism 1902-1934*, New York 1976, 75.

⁵²⁰ Twombly entwickelt ein „Interesse an gewissen Aspekten von Dada und Surrealismus und insbesondere an Kurt Schwitters und Alberto Giacometti. (...) Twombly erinnert sich, von Schwitters inspiriert einige Collagen gemacht zu haben, wobei er Lochstreifen und anderen Abfall verwendete, den er auf dem Scollay Square in Boston gesammelt hatte“. Varnedeo 1994, 10 bzw. 12; Vgl. zum Einfluß von Schwitters auf Twombly auch Adams 1995, 62 sowie Hochdörfer 2001, 14.

„Oberflächenstruktur“⁵²¹ wiedergegeben wird. Genauer spezifiziert benennt sie allerdings „die Gesamtheit all jener materiellen und plastischen Eigenschaften der Bildoberfläche, die im kubo-futuristischen Bild den Bildraum nicht mehr mimetisch simulieren, sondern ihn zu einem selbstwertigen, objekthaften, konkret raumgreifenden Element der haptischen Wahrnehmung verdinglichen“⁵²². Wie Petrus Schaesberg in seiner Dissertation *Das aufgehobene Bild. Collage als Modus der Malerei von Pablo Picasso bis Richard Prince* ausführt, wird die „imaginäre Dreidimensionalität der zentralperspektivischen Illusionsmalerei (...) substituiert durch den objektiv greifbaren, manuell geformten Farbauftrag (...) und durch die Beifügung von bildfremdem Material“⁵²³. In *Plato* wird durch Twomblys collagierten Rahmen aus festem Zeichenkarton die Dreidimensionalität der illusionshaften Darstellung gebrochen und die materielle Qualität des Bildes betont. Die übereinander geklebten Papiere verweisen auf ihre eigene Qualität und ihr materielles Substrat als Trägerfeld, das als Relief seine Plastizität zeigt. Die Plastizität wird von Twombly dadurch unterstützt, dass sowohl das seitliche Absteigen der lediglich an den Ecken befestigten Bildträger als auch die sich sichtbar als Reproduktion ausgebende Wolkenformation keinen rein illusionistischen Raum erzeugt, d.h. sie lassen sich nicht als zweidimensionale Darstellung einer außerbildlich vorstellbaren räumlichen Situation begreifen. Vielmehr gestattet Twombly „Montage von fakturierten Flächen (...) Oppositionen, die aus der Kontrastierung von Objekten und ihren spezifischen Materialeigenschaften erwachsen und die Fläche dementsprechend qualitativ gliedern“⁵²⁴. Der Künstler thematisiert in *Plato* die Konkurrenz zwischen der Auffassung des Bildes als Fläche, die den Einblick in eine illusionistische Welt eröffnet, mit der Auffassung als Oberfläche, auf der gewisse künstlerische Operationen vollzogen werden. Durch die Brechung und Betonung der Materialität entsteht ein „dauerndes Umschlagen (...) in Flächenordnung“⁵²⁵, das durch Twombly bewusste künstlerische „Artikulation (...) von Gemälden (bzw. *Collagen* Anm.d.Verf.) als *Faktur* (optisch-haptische Materialität der Oberfläche)“⁵²⁶ ausgelöst wird. Die „ästhetische Differenz“⁵²⁷, die sich als „Differenz

⁵²¹ Wolfgang Drechsler / Peter Weibel, Malerei zwischen Präsenz und Absenz, in: *Bildlicht – Malerei zwischen Material und Immaterialität*. Ausst.-Kat. Museum des 20. Jahrhunderts Wien, Wien 1991, 45-235, 103f.

⁵²² Schaesberg 2007, 88.

⁵²³ Schaesberg 2007, 88.

⁵²⁴ Meinhardt 1997, 37.

⁵²⁵ Meinhardt 1997, 37.

⁵²⁶ Meinhardt 1997, 37.

⁵²⁷ Meinhardt 1997, 8.

zwischen Bilderwelt und gegenständlicher Welt⁵²⁸ zwischen der „Wirklichkeit der Bilder und der Dinge“⁵²⁹ charakterisiert, bricht zusammen. In Twomblys Collage *Plato* gibt das Bild nicht mehr ein illusionistisches Abbild zu sehen, sondern „eine intelligible Ordnung, die ihr Analogon in der pikturalen Ordnung der Fläche des Gemäldes findet“⁵³⁰. Diese Auseinandersetzung zwischen Bild und Abbild schlägt den Bogen zum inhaltlichen Aspekt des Werkes, das mit seinem Titel und der Namensinschrift „*Plato*“ unmissverständlich angesprochen wird.

NACHAHMUNG UND WIRKLICHKEIT BEI PLATO

In seinem berühmten *Höhlengleichnis* unterzieht Platon das Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit einer Reflexion. Im Mittelpunkt des Gleichnisses steht ein in einer Höhle gefesselter Mensch. Alles, was er zu sehen bekommt, sind die Schatten von Gegenständen, die sich auf der ihm gegenüberliegenden Wand der Höhle abzeichnen. Dargeboten werden ihm dabei nicht einmal die Schatten realer Dinge – er verfolgt ein inszeniertes Schattenspiel⁵³¹. Muss er die, sich an der Wand abzeichnenden Formen, nicht für reale Objekte halten? Platons Ideenlehre zufolge sind die Dinge, die er als real wahrnimmt in Wahrheit nur Schatten und Abbildungen des wahren Seienden. Auch den Bildern der Malerei (*eikon*) spricht Platon einen minderen Status zu. Im Rahmen seiner Kritik der bildenden Künste werden sie zum 'bloßen' Schein⁵³². Offensichtlich scheint Twombly an der Frage nach dem Wesen und der Wahrnehmung von Bild und Abbild interessiert, die er mit seinem Werk *Plato* auf einer Ebene jenseits des Illusionismus stellt. Der Bruch mit dem Abbild und die Reinigung des Bildes von allem „Dunklen, Schmutzigen, Begrifflosen und Widerständigen“⁵³³, den bereits Malevitch und das Projekt der Moderne vollzog, wird im Abstrakten Expressionismus mit den Protagonisten Barnett Newmann, Yves Klein oder Mark Rothko zur quälenden Aufgabe einer ganzen Künstlergeneration:

⁵²⁸ Meinhardt 1997, 8.

⁵²⁹ Meinhardt 1997, 8.

⁵³⁰ Meinhardt 1997, 7.

⁵³¹ Vgl. Rudolf Rehn (Hg.), Platons Höhlengleichnis. Das Siebte Buch der Politeia. Griechisch - Deutsch, Mainz 2005.

⁵³² Vgl. Klaus Sachs-Hombach, Bildbegriff und Bildwissenschaft, in: Dietfried Gerhardus / Sigurd Rompza (Hg.), kunst - gestaltung - design, Heft 8, Saarbrücken 2002.

⁵³³ Meinhardt 1997, 26.

„Das Monochrombild ist natürlich das apokalyptisch ‚letzte Bild‘, die mythische Sackgasse, der Rest, der nach Abzug alles Abziehbaren bleibt – dahin ist die Erzählung, das Literarische, das Ereignis; dahin der Raum, verflacht zugunsten eines neuen Traums von opulenten Farbflächen“⁵³⁴,

Im Unterschied zu monochrom arbeitenden Künstlern im 20. Jahrhundert lassen sich Twomblys Simplifikationen der Bildherstellung jedoch nicht als ein Streben nach Reinheit und Absolutheit verstehen, sondern sie bieten dem Künstler eine möglichst neutrale Ausgangsbasis für sein eigentliches Interesse in dieser Zeit. Die Collage erlaubt dem Künstler sich auf die Aspekte der Gliederung der Fläche, dem Zusammenwirken unterschiedlicher Materialien und deren plastisches Volumen zu konzentrieren. Nach Meinhardt ist besonders Twomblys Werk für die Ausbildung „Differentieller Oberflächen“⁵³⁵ beispielhaft, in dem „die Realität der Materialität und Körperlichkeit des Gemäldes, seine Realität als materielle und kontingente Oberfläche zu einem nicht mehr hintergehbaren Faktum“⁵³⁶ avanciert. Wie Meinhardt für Twomblys Papierarbeiten ausführt, wird für den Künstler „die zugleich materielle und optische Schichtung von Trägern und Farbschichten zu einem entscheidenden Verfahren, um die Doppeldeutigkeit der Fläche (...) in der Schwebe zu halten“⁵³⁷. Auch wenn es das einheitliche, illusionistische Abbild bei Twombly nicht mehr gibt, hält er in *Plato* an dem grundsätzlichen Ausschnitt-Charakter des Leinwandbildes fest und reflektiert die Figur des Fensters, das den Blick auf eine als Reproduktion erkennbare Wolkenformation eröffnet. Allerdings schlägt die Darstellung mittels des Bruchs mit dem Abbild „um in die Oberflächigkeit eines materiellen Körpers“⁵³⁸. Diese „Implosion der ästhetischen Differenz von (...) Idealität und Materialität sprengt die Grenzen (...) *des Bildes* und lässt es zu einer geometrischen, meist rechteckigen Form in einer größeren Fläche, der Wand werden“⁵³⁹. Twomblys Bild *Plato* fungiert nicht mehr als optisch transparente Fläche, die eine Sicht auf eine dargestellte, abgebildete Welt suggeriert. Wie es bereits Platon selbst kritisierte, scheint es Twombly ein Anliegen, den klassischen Status des Bildes als Ort illusionistischer Abbildhaftigkeit mittels seines Bildaufbaus in Rahmen,

⁵³⁴ Krauss zit. n. Meinhardt 1997, 31.

⁵³⁵ Meinhardt 1997, 217.

⁵³⁶ Meinhardt 1997, 218.

⁵³⁷ Meinhardt 1997, 218.

⁵³⁸ Meinhardt 1997, 38.

⁵³⁹ Meinhardt 1997, 34f.

Passepartout und Trägergrund, seiner eingefügten Wolkenreproduktion und dem eingeschnittenen Fenster künstlerische zu entlarven und zu hinterfragen.

4.2 ORPHEUS, 1975

Die Auseinandersetzung mit dem Status der Bildfläche führt Twombly auf andere Weise auch in seiner Papiercollage *Orpheus*⁵⁴⁰ von 1975 (Abb. 36) fort. In *Orpheus* 1975 markieren zwei Blätter, mit Tesakleber lose aneinandergefügt, einen Doppelbereich. Im oberen und unteren Bildbereich befindet sich ein nach oben bzw. ein nach unten geneigter, brauner Kreidestrich. Im unteren Bildfeld ist über dem aufsteigenden Strich ein rechteckiges Transparentpapier mit Tesafilm befestigt. Der untere Bereich der ansteigenden Linie ist größten Teils durch die, auf das Transparentpapier aufgetragene, pastose weiße Ölfarbe überdeckt. Die semitransparente Struktur des geschichteten Papierfelds lässt die darunter liegende Linie verblassen ohne sie auszulöschen. In der oberen Bildhälfte ist der Papierschleier entfernt, und dem Betrachter öffnet sich ein klarer Blick auf die steigende Linie. Unter dem transparenten Papierfeld stehen in feinen Bleistiftstrichen in Schreibschrift vier englische Zeilen aus Rilkes 13. Gedicht des 2. Teils der Sonette an Orpheus:

*Be always dead in Eurydice – rise up singing,
rise up praising, once again concerned with purer
matters*

*Be here, among the dwindling, in the realm of
Leaning,
be a ringing glass, that in sounding swiftly
shatters.*

—

Sei immer tot in Eurydike -, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen
Bezug.

Hier unter Schwindenden, sei, im Reich der

⁵⁴⁰ Cy Twombly, *Orpheus*, 1975. Ölfarbe, Bleistift, Buntstift, Tesafilm und Collage auf Papier. 140 x 100 cm. Privatsammlung. Abb. in: Ausst.-Kat. Ermitage St. Petersburg 2003, Abb. 35.

Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon
zerschlug⁵⁴¹.

Somit kündigt nicht nur der Titel *Orpheus* von einem mythologischen Programm, wenn der Collage buchstäblich auf den Grund gegangen wird. Wie es bereits der Titel des Bildes andeutet, bezieht sich der Inhalt des eingefügten Textes auf die mythologische Göttergestalt Orpheus. Als Sohn des Musikgottes Apoll und der Muse Kalioppe galt der Heros in der gesamten antiken Mythentradition als Verkörperung der musischen (resp. künstlerischen) Begabung. Seine Kunst war so zauberhaft, dass er mit ihrer Hilfe die Mächte der Unterwelt bezwang. Dennoch scheitert Orpheus an dem Versuch seine geliebte Gattin Eurydike aus dem Totenreich zu befreien und in die Welt der Lebenden zurückzuführen. Während seiner Fahrt aus dem Hades widersetzt er sich dem Befehl der Götter der Unterwelt: Er wandte sich zurück, um den Schleier der nachkommenden Eurydike zu lüften und sie anzublicken. Daraufhin verschwand ihre Gestalt für immer in die dunkle Welt der Toten. Orpheus gelangt in die Welt der Lebenden, wo er den Verlust seiner Frau für immer beweint⁵⁴². Dieser mythologische Raum wird von Twomblys eingewebten Schriftfragmenten entfaltet und zugleich scheinbar negiert. Auf der rechten Bildseite überschreibt Twombly die Gedichtzeilen mit dem Namen Orpheus, so dass die darunterliegende Schrift stellenweise überlagert und verdeckt wird. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die abweichende Materialität der Einschrift. Durch die Verwendung zweier Stifte unterschiedlicher Härte erzeugt der braune Kreidestift eine dickere Linie als die darunter ausgeführte Beschriftung in hellem

⁵⁴¹ Die Textstelle, die Twombly hier zitiert, stammt aus dem zweiten Teil, Abschnitt XIII des Rilke Sonnettes an Orpheus. Vgl. Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus (1912/1922), Baden-Baden 1974, 79.

⁵⁴² Der Zugriff auf Rilke, wie Twombly ihn hier ins Werk setzt, erfolgt nicht ohne Absicht, insofern Rilke die Dichtung der beginnenden Moderne stark beeinflusste und den neuen Begriff des Künstlers konturierte, der in der mythologischen Überlieferung des Orpheus-Mythos paradigmatisch angelegt ist. Der mythologischen Überlieferung nach kommt dem Künstler - in der Figur des Sängers Orpheus verkörpert - die Rolle des Mittlers zu, der die Welt der Schatten und Schleier (Illusion) mit der Welt der Wirklichkeit (Realität / Materialität) verbinden möchte. Eine Absicht, die den Mythos des Orpheus mit den Kerngedanken des Platonischen Höhlengleichnisses in Verbindung setzt. Vgl. Claudia Klodt, Der Orpheus-Mythos in der Antike, in: Der Orpheus Mythos von der Antike bis zur Gegenwart. Die Vorträge der interdisziplinären Ringvorlesung an der Universität Hamburg, Bd. 21, Frankfurt a. M. 2004. Wie Achim Hochdörfer mit dem Verweis auf Peter Pfaff anmerkt, zielt „Rilkes Dichtung (...) auf eine ‚Loslösung der Dichtung von der Realität‘ ab, auf eine Transzendierung von Raum und Zeit, um ‚eine Welt über der geschichtlichen Faktizität‘ freizulegen“. Hochdörfer 2001, 142f.; Vgl. dazu auch: Peter Pfaff, Der verwandelte Orpheus. Zur ästhetischen Metaphysik Nietzsches und Rilkes, in: Bohrer 1983, 290-316, 290.

Graphitstift. Mit diesem Modus der Überschreibung entsteht der Effekt einer textilen Lage, die sich wie ein Schleier über Twomblys Bildfläche legt.

4.2.1 Text und Textur als Schleier des Bildes

DIE FIGUR DES SCHLEIERS

Twomblys visuelle Analogie von Text, Textil und Schleier in *Orpheus* steht erneut im Kontext der perspektivischen Konstruktion von Repräsentation und Illusion. Geradezu beispielhaft illustriert diese Papierarbeit die Darstellung des Konzepts der Collage und führt durch die metaphorische Gegenüberstellung von Text und Gewebe ein weiteres künstlerisches Paradigma ein, das den Twombly'schen Bildbegriff und seine Auseinandersetzung mit dem Status der Bildfläche auszeichnet: Die Figur des Schleiers. Die metaphorische Analogie von Text und Gewebe reicht bis in die ethymologischen Wurzeln im lateinischen Verb weben, *texere* und *téchne*, mit dem die Griechen mehr als das bezeichneten, „was wir heute ‚Technik‘ nennen; sie verfügten hier über einen Inbegriff für alle Fertigkeiten des Menschen, werksetzend und gestaltend wirksam zu werden, der das ‚Künstliche‘ ebenso wie das ‚Künstlerische‘ umfasst“⁵⁴³. In den Begriff fügt sich die ‚Messkunst‘ ein, als dessen vorzüglichstes Hilfsmittel schon den Ägyptern das Seil galt, das von den Griechen wiederum durch Lineal und Zirkel ersetzt wurde, was das „Wesen der bisherigen Messkunst so gründlich änderte, dass etwas vollständig Neues daraus hervorwuchs, eben Mathematik in unserem Sinne“⁵⁴⁴. Mit diesem rationalistischen Weltbild wurde auch in der Bildwissenschaft eine perspektivische Anlage entwickelt, die sich als geometrisches Raster figuriert, der sich quasi wie ein Schleier auf die Bildfläche legt. Somit ergibt sich ein strukturelles Wechselspiel von Raster als Text, Netz, Textil und Schleier⁵⁴⁵ - eine Analogie, die auch an Twomblys Ausbildungsstätte, dem *Black Mountain College* eine wichtige Rolle spielte. Anni Albers, die Frau von Joseph Albers, die großen Wert auf künstlerische Materialstudien legte, unterrichtete dort Kurse im

⁵⁴³ Hans Blumenberg, *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981, 55.

⁵⁴⁴ Alfred Sohn-Rethel, *Das Geld. Die bare Münze des Apriori*, Berlin 1990, 52f.

⁵⁴⁵ Die Relation von Textil, Textur und Text ist geradezu ein literaturwissenschaftlicher Topos. Siehe ausführlich zur Textilmetaphorik und ihrer Bedeutung für strukturalistische und poststrukturalistische Theoriebildung in: Erika Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln / Weimar / Wien 2002.

Weben und schuf Stoffe mit rectilinearen Streifenmustern und Gitternetzen⁵⁴⁶. Wie Rosalind Krauss bemerkt stellt dieses Gittermuster oder *grid*, das einige Jahre später die Ästhetik des Minimalismus bestimmt, die piktorale Verkörperung des Bildträgers dar und dient den Künstlern dazu den Status der Bildfläche jenseits einer dreidimensionalen perspektivischen Auffassung zu demonstrieren, denn die „Gitter liefern die einfachste, strengste und klarste formale Artikulation der Bildfläche“⁵⁴⁷. Wie Cullinan mit dem Verweis auf Krauss anmerkt, ist dieses „motif of modern art“⁵⁴⁸ auch in Twomblys Werken angelegt und „articulates the *Treatise on the Veil* paintings“⁵⁴⁹. Ein Beispiel aus Twomblys *Treatise on the Veil* - Serie ist die Papierarbeit *Untitled (Study for Treatise on the Veil)*⁵⁵⁰ (Abb. 37). In dieser Papierarbeit von 1970 sind neben einem eingezeichneten Rahmen und einem eingeklebten Papierfeld, mehrere horizontale Reihen treppenartig ins Bild collagiert. Die Wörter „before“, „time“ und „after“ sind von links nach rechts an den Linien notiert. Neben den Einschreibungen „green duration“ und „wall“ ist es besonders das größer und zweimal ins Bild gesetzte Wort „veil“, das ins Auge sticht. Im unteren Bildbereich wird es als Teil des abgekürzten und eingeschriebenen Titels „S. *Treatise on the Veil*“ sichtbar. Die zweite Einschrift des Wortes „veil“ befindet sich auf dem collagierten Papierfeld. Nach den Angaben von Huber, Langenberg und jüngst von Cullinan, der Twombly in einem persönlichen Gespräch befragte⁵⁵¹, bezieht sich Twombly in seiner ersten Fassung des Gemäldes *Treatise on the Veil* von 1968 „auf eine Photosequenz von Edward Muybridge, die Rauschenberg ihm geschenkt hatte“⁵⁵². Langenberg schließt anhand formaler Ähnlichkeiten darauf, dass die Vorbildsequenz ein Teil der Muybridgeschen *Human and Animal Locomotion* ist: „Möglichweise handelt es sich um die Platte 231, S. 1004 (Abb.11), auf der eine Frau mit einem langen Kleid, das schleierartig auf den Boden

⁵⁴⁶ Wie Adams bemerkt, zeigte Twombly in seiner frühen Italienausstellung in der Florentiner Galerie Galleria d'Arte 1953 „geometrically patterned wall hangings that were made in Tangier, reminiscent of both Josef and Anni Albers's work at Black Mountain“. Adams 1995, 63.

⁵⁴⁷ Meinhardt 1997, 35.

⁵⁴⁸ Cullinan 2008, 122.

⁵⁴⁹ Cullinan 2008, 122.

⁵⁵⁰ Cy Twombly, *Untitled (Study for Treatise on the Veil)*, 1970. Wachskreide, Bleistift, Buntstift, Tesafilm und Collage auf Papier. 70,5 x 100 cm. Privatsammlung. Abb. in: Ausst.-Kat. Tate Modern London 2008, 120.

⁵⁵¹ Cullinan 2008, 123.

⁵⁵² Langenberg 1998, 130. Carlo Huber, Cy Twombly. Bilder 1953-1972, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1973. o. S. Cullinan hat in einer Konversation 2007 mit dem Künstler in Erfahrung gebracht, dass es sich bei dem Geschenk Rauschenbergs um das Muybridge Werk *The Veiled Bride* handelt. Leider konnte das Bild noch nicht zweifelsfrei identifiziert werden. Vgl. Cullinan 2008, 123 u. bes. Fß. 12.

fällt, dargestellt ist⁵⁵³. Ebenso markieren nach Meyer „auf den Abtreppungen einer Collage-Zeichnung von 1968 mit Leonardos Sintflut (...) Strichbündel fallenden Stoff“⁵⁵⁴. Twombly, so Meyer weiter, behandelt in seinen *Studies for Treatise on the Veil* – Sequenzen das „Sich-Halten und Fallen im horizontalen Ablauf von links nach rechts“⁵⁵⁵. Die mit einem Bleistift gezogenen Linien sind „die zufälligen Umrißfalten des fallenden Stoffes, sie sind Schleier und Schatten – sie sind die Zeitlinien in den durch Reißkanten der Papierbahnen kenntlich gemachten Bildräume“⁵⁵⁶. Wie Bastian ebenso bemerkt, kennt Twombly „jene Sequenz-Photographien von Muybridge, in denen dieser als Hintergrund zur genauen Fixierung eines Bewegungsablaufs Zeichenpapier mit Koordinatennetz verwendete“⁵⁵⁷. Doch das *grid*, das Twombly durch seine collagierten Papierbahnen aufnimmt wird nicht nur als Formgeber für die Figur des Schleiers als „Sequenz eines imaginären Zeitablaufs fallender Bewegung“⁵⁵⁸ im Sinne Muybridges’ genutzt. Obwohl das *grid* als ein ‚Emblem der Moderne‘ gilt, hat es ebenfalls „paradoxically structured the classical“⁵⁵⁹. Wie Krauss ausführt reicht die Historie der *grids* bis zu den Traktaten der Renaissance zurück, die weniger auf Bewegung als auf Perspektive verweisen: “One has to travel a long way back into the history of art to find previous examples of grids. One has to go to the fifteenth and sixteenth centuries, to treatise on perspective and to those exquisite studies by Ucello or Leonardo or Dürer, where the perspective lattice is inscribed on the depicted world as the armature of its organization“⁵⁶⁰. Twomblys *grids* in seinen ‚Traktaten über den Schleier‘ “conflating a polyvalent and disparate range of influences, from ancient Rome, via the Renaissance, through to high Modernism“⁵⁶¹. Das Rechteck steht als Rahmen – und Ausschnittmotiv in diesem Zusammenhang erneut als Kürzel für den Begriff *velo*, die Abbildfunktion der Bildfläche, die ehemals als transparenter Schleier einen fiktiven Raum repräsentiert. In seiner Papierarbeit *Untitled (Study for Treatise on the Veil)* referieren die englischen Titelwörter “treatise“ („Traktat“) und “veil“ („Schleier“)

⁵⁵³ Langenberg 1998, 131. Die Abb. Muybridges findet sich in: Anita Ventura von Mozley, *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion*, 3 Bde., New York 1979, Platte 231, 1004, Abb. 11.

⁵⁵⁴ Meyer 1987, 65.

⁵⁵⁵ Meyer 1987, 65.

⁵⁵⁶ Bastian 1973, 14.

⁵⁵⁷ Bastian 1973, 14 Fß. 6.

⁵⁵⁸ Bastian 1973, 14.

⁵⁵⁹ Cullinan 2008, 122.

⁵⁶⁰ Rosalind Krauss, *Grids*, in: *October Magazine*, Sommer 1979, Nr. 9, 50-64. Wiederabdruck in: dies., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1986, 8-22, 10.

⁵⁶¹ Cullinan 2008, 122.

auch auf die perspektivischen Studien der Renaissance, die im Sinne der etymologischen Bedeutung des Wortes *Perspektive* (lat. *perspectiva (ars)* = durchblickende Kunst; bzw. lat. *perspicere* = hindurchsehen, hindurchblicken)⁵⁶² den Bildraum als *velo* (Schleier) definieren.

4.2.2 Exkurs: *The Veil of Orpheus*, 1968

Das Twombly der Thematik des Schleiers in Bezug auf seine Untersuchung der Bildfläche eine besondere Bedeutung zukommen lässt, wird auch in einem Exkurs auf die Leinwandarbeit *Veil of Orpheus*⁵⁶³ (Abb. 38) aus dem Jahr 1968 deutlich, in dem das Thema des Verhüllens und Enthüllens eigens ins Bild gesetzt ist⁵⁶⁴. Das Werk besteht aus vier aneinandergefügten rechteckigen Tafeln, die mit grauer Anstrichfarbe grundiert sind und auf denen nach oben geschwungene, horizontale Linie verlaufen. Auch in diesem Bild finden sich Zahlenangaben, die auf einen imaginären Raum verweisen, und sprachliche Symbole für zeitliche Abläufe wie *“STOP“*, *“NONSTOP“* und *“time“*. Diese Arbeit gilt als besonders aufschlussreich, da sie in ihrer Namensgebung auf zweierlei Interessensgebiete Twomblys recurriert. Einerseits auf die Figur des Orpheus, der an dem Versuch scheitert seine verschleierte Gemahlin Euridike aus der Unterwelt zu befreien und zum anderen den Begriff *velo*. Letzteres ist die Bezeichnung für die *finestra* oder den *pariete di vetro* in den perspektivischen Experimenten zur Erforschung des Illusionismus. Das gilt zunächst für den theoretischen Entwurf Leon Battista Albertis, der in seinem Traktat zur Malerei von 1435 bekanntlich das Bild als geöffnetes Fenster versteht, hinter dem sich ein Bildraum öffnet, der dank der Zentralperspektive als fortlaufendes Kontinuum zum Betrachtterraum gedacht werden kann und den Alberti in seinem Traktat über die

⁵⁶² Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, 4. Aufl., Bd. 7, hg. v. der Dudenredaktion, Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich 2007, 600.

⁵⁶³ Cy Twombly, *Veil of Orpheus*, 1968. Wandfarbe, Bleistift und Wachskreide auf Leinwand. Vierteilig. 229 x 488 cm. Dia Art Foundation New York. Abb. in Bastian 1994, Abb. 72.

⁵⁶⁴ Mit seiner Arbeit *Vale of the Muses* beginnt 1960 Twomblys Beschäftigung mit dem Motiv des Schleiers. Weitere Arbeiten zum Thema Schleier: *Treatise on the Veil*, 1968 und *Treatise on the Veil (Second Version)*, 1970 sowie *Untitled*, 1968. Ruth Langenberg untersucht die Bedeutung des Schleiermotivs für die Zeitlichkeit der Linie, das sie als „abstrahierte Aufzeichnung einer realen Bewegung“ in einen Vergleich zu Eadweard Muybridges photographischen Bewegungssequenzen setzt. Vgl. Langenberg 1998, 137f.

Perspektive als Schleier („velo“) bezeichnet⁵⁶⁵, auf das sich Twomblys Wortwahl offensichtlich bezieht:

“This emphasis on line not only foregrounds Twombly as a draughtsman, but the veil of the title makes a reference to the Italian word *velo*, a term used as a synonym for *finestra* or *partire di vetro* (window) and encountered in Renaissance discussions on perspective, by figures such as Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Filippo Brunelleschi and Piero della Francesca⁵⁶⁶.

Tatsächlich nehmen die eingeschriebenen Zahlen in *Veil of Orpheus* auf die Maße der Bildfläche Bezug: „in *Veil of Orpheus* ist die Schnittstelle der vier Tafeln, aus denen das Ganze besteht, mit zwei Zahlen beiderseits der Linie beschriftet: 22 bezeichnet den unteren Strich, der sich ungefähr 22 Zoll unterhalb des Feldes befindet, und 27 den oberen Strich, der sich genau 27 Zoll vom unteren Bildrand befindet; in der letzten Tafel steht 48 über der Linie: 48 Zoll entsprechen ziemlich genau der realen Horizontabmessung des Gemäldes⁵⁶⁷. Die Zahlen stellen Maßangaben dar, die sich auf die „Dimensionen des Gemäldes und seiner Figuren“⁵⁶⁸ beziehen, gerade so „als nähme das Bild an dieser Stelle seine eigenen Maße, reflektiere sie“⁵⁶⁹. Zudem vermerkt Twombly an der prominenten Schnittstelle der Leinwandteile das Wort „*contact*“ – „ein verbaler Hinweis darauf, daß diese Messung sich auf die Materialität des Werks bezieht“⁵⁷⁰. Dennoch bezieht sich die Zahl 14, die die erste Linie bezeichnet, die Zahl 140 mit der zweiten Linie und 14000 miles der Letzten nicht auf die reelle Länge der Linie, sondern vervielfacht sich in „buchstäblich astronomische Proportionen“⁵⁷¹. Damit bezeichnen diese Maßangaben ganz offensichtlich nicht die Abmessungen der Linie, vielmehr „sind sie, wie am Beispiel 14, 140 miles, 1400 mi und 140000 miles zu sehen, ihre matrizielle Entwicklung, die der nummerierten

⁵⁶⁵ Die Bildoberfläche wird von Alberti mit einem durchscheinenden Stück Stoff gleichgesetzt, den der Maler senkrecht vor sich anbringen sollte, um die Umrisse der Gegenstände, die sich auf dem Schleier abzeichnen, genauer auf die Bildfläche übertragen zu können. Zu diesem Aspekt von Albertis Bildkonzept vgl. z. B. Frank Büttner, Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti, in: Andreas Kablitz / Gerhard Neumann (Hg.), Mimesis und Simulation, Freiburg 1998, 55-87.

⁵⁶⁶ Cullinan 2008, 123.

⁵⁶⁷ Leeman 2005, 204f.

⁵⁶⁸ Leeman 2005, 204.

⁵⁶⁹ Damisch 1997, 105.

⁵⁷⁰ Leeman 2005, 205.

⁵⁷¹ Leeman 2005, 206.

Transformation der Figuren entspricht⁵⁷². Dieses Nebeneinander zweier verschiedener Dimensionen innerhalb desselben Bildes – „derjenige(n) des Bildraumes selbst und derjenige(n) einer Größe, die zwangsläufig über ihn hinausgeht“⁵⁷³ erhält seine Bedeutung, wie Leeman ausführte, „erst durch den Bezug auf den Schleier“⁵⁷⁴. Wie er weiter treffend formuliert, charakterisiert sich Twomblys ‚Schleier‘ zwar nicht als fiktiver Bildraum, aber dennoch als „jene Oberfläche, auf die – im mathematischen Sinne – das Universum projiziert wird“⁵⁷⁵. Twomblys Werk *Veil of Orpheus* „enthält (...) die Spuren von Berechnungen, die innerhalb des Gemäldes eine Korrespondenz zwischen seinen eigenen Dimensionen und denen des von ihm *Repräsentierten* herstellen“⁵⁷⁶ und enthüllen. Langenberg, die in ihrer Untersuchung das Schleiermotiv vornehmlich mit der Zeitlichkeit der Linie in Zusammenhang bringt, verweist hinsichtlich des selbstbezüglichen Moments auf eine weitere Papierarbeit Twomblys. In einer unbetitelten Collage⁵⁷⁷ von 1968 klebt der Künstler eine Reproduktion der Zeichnung einer Faltenwurfstudie von Leonardo da Vinci ins Bild. Die Linien in Twomblys unbetitelter Collage geben sich als einfache Linien zu erkennen, die sie von den formausbildenden Linien Leonardos unterscheidet: „Die Linien in der Zeichnung Leonardos repräsentieren einen Stoff, während Twomblys Linien selbst nichts repräsentieren, sondern die illusionsschaffende Funktion von Linien überhaupt offenlegen“⁵⁷⁸. In dieser Kritik der illusionstiftenden Funktion der Linie liegt wiederum der Kern der Twombly'schen Bestrebung in Bezug auf den Status der Bildfläche. In der Twombly'schen Neuformulierung des Albertinischen *velo* suggeriert der Bildraum nichts Illusionistisches. Twomblys ‚Schleier‘ markieren die Bildfläche erneut als eine Oberfläche, auf der sich reale künstlerische Auseinandersetzungen und Prozesse vollziehen⁵⁷⁹.

⁵⁷² Leeman 2005, 206.

⁵⁷³ Leeman 2005, 206.

⁵⁷⁴ Leeman 2005, 206.

⁵⁷⁵ Leeman 2005, 207.

⁵⁷⁶ Leeman 2005, 207.

⁵⁷⁷ Cy Twombly, Untiteld, 1968. Bleistift und Collage auf Papier. 94,7 x 45,5 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leemann 2005, 157.

⁵⁷⁸ Langenberg 1998, 138.

⁵⁷⁹ Von Twomblys intensivem Interesse an dem Motiv des Schleiers zeugen auch weitere Werke in dieser Zeit: *Treatise on the Veil*, 1968. Abb. in: Leeman 2005, 204f., *Treatise on the Veil (Second Version)*, 1970. Abb. in: Ausst.-Kat. Tate Modern London 2008, 126-128; *Untitled (Study for Treatise on the Veil)*, 1970. Abb. in: Ausst.-Kat Zürich 1984, Abb. 77.

EIN VERGLEICH MIT ROBERT RAUSCHENBERGS *MOOR (HOARFROST)*, 1976

Twomblys Reflexion auf den Status der Bildfläche als Ort fiktiver Darstellung weist eine Affinität zu den strukturellen Tiefen eines selbstreferentiellen Bildbegriffs auf, wie er auch von Rauschenberg praktiziert wird. In seinem Werk *Moor (Hoarfrost)*⁵⁸⁰ (Abb. 39) aus seiner *Hoarfrosts* – Serie von 1974 bis 1976, an der Rauschenberg während Twomblys Besuch 1976 in Captiva Island arbeitet⁵⁸¹, überlappt er fein gewebte bedruckte Stoffe und überlagert sie mit einer Stofflage, auf die er eine schwarze Tuscheübermalung aufträgt. Ähnlich wie Twomblys Schichtung mit Transparentpapier in *Orpheus* zeugen Rauschenbergs schleierähnliche Materialüberlagerungen von der Beschäftigung mit der bildflächenbezogenen Thematik von Dichte und Auflösung, von Verdecken und Enthüllen, von Illusion und Realität. Wie der Künstler dazu selbst bemerkt, präsentieren sich die Bilder ‚in der Schweben - im Brennpunkt fixiert oder verloren in der Unschärfe‘. Von dieser Auseinandersetzung zeugt auch seine Betitelung. Der Titel *Hoarfrost* (zu dt. Reif bzw. Raureif) bezieht sich auf Dante Alighieris *Göttliche Komödie*, die Rauschenberg bereits Ende der 50er-Jahre mit einer Reihe von Transfer-Drawings illustriert. Begleitet vom Dichter Vergil steigt Dante in die Hölle hinab, eingehüllt in Nebel und Raureif. Am Beginn des 24. Gesangs heißt es: „Wenn auf der Erde weißer Reif sich zeigt / Des weißen Bruders Abbild darzustellen“⁵⁸². Vergleichbar mit Rauschenberg, der in seiner *Hoarfrost*-Serie den Status der Bildfläche mit seinen materiellen Schleiern untersucht, nimmt Twomblys Werk *Orpheus* auch inhaltlich auf seine künstlerische Auseinandersetzung mit der Bildfläche Bezug. Mittels der schleierähnlichen Überlagerungen und den mythologischen Verweisen wird die Bildfläche zu einem „Membran zwischen Diesseits und Jenseits“⁵⁸³ - wie Orpheus der zwischen Erde und Unterwelt, Leben und Tod hin und her wandelt. Dieses Wesen der mythologischen Figur und seinen transitorischen Gehalt hat Twombly in sein Werk übersetzt. Die diaphane Papierstruktur der Collage unterstreicht dabei ähnlich wie bei

⁵⁸⁰ Robert Rauschenberg, *Moor (Hoarfrost)* 1974. Lösungsmittel-Transfer auf Satin mit Chiffon, Papiertüten und Seil. 205,7 x 124,5 cm. Sammlung Sonnabend. Abb. in: Museum Ludwig Köln, Robert Rauschenberg Retrospektive. Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln 1998, Köln 1998, Abb. 295.

⁵⁸¹ Twombly besucht Rauschenberg des Öfteren in dessen gut ausgestattetem Studio in Captiva Island, Florida und fertigte dort einige Papierarbeiten an wie bspw. *Untitled, (Captiva Island)*, 1974, (Abb. in: Lambert 1976, Abb. 119), das sich ebenfalls durch das Fenstermotiv und die Lagen von Transparentpapier auszeichnet.

⁵⁸² Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übers. v. Hermann Gmelin, Stuttgart 2001, Canto 24 / Gesang 24.

⁵⁸³ Krüger 2001, 45.

Rauschenberg das Changieren zwischen Erscheinen und Verschwinden – Offenbarung und Entzug.

DER SCHLEIER ALS ANSCHAUUNGSFORM

Die Figur des Schleier erfährt aber noch eine weitere metaphorische Bedeutung, die Twombly ganz bewusst bedacht hat. Neben seiner zentralen Rolle als textile Schicht des Bildes, ist „der Schleier (...) im elementaren Sinne eine Anschauungsform“⁵⁸⁴ und kann – wie die illusionsstiftende Bildfläche - als ein Dispositiv verstanden werden, „das regelt, was und wie gesehen und gewußt werden kann“⁵⁸⁵. Wie bereits erwähnt, „gehört *der Schleier* in seiner materiellen Struktur dem Anschauungsfeld der Gewebemetaphorik an“⁵⁸⁶. Unter dieser Metapher, die die Schreibkunst der Webkunst verdankt, kommt dem transparenten Stoff eine herausragende Bedeutung zu. Denn im Gegensatz zu vielen anderen Bildern, die die Textur des Textes reflektieren, ist für den Schleier eine Durchsichtigkeit wesentlich, die durch Lücken in dem textilen Gewebe aus Kette und Schuss entsteht. Da diese leeren Stellen im Gewebe den Blick nur partiell freigeben, reizen sie den Betrachter, sie mit Hilfe seiner Imagination zu besetzen. In der religiösen Kunst des Mittelalters zählt dieser Aspekt des *velums* zur Inszenierung des Altarbildes, und das Verschleiern und Entschleiern gehört, übereinstimmend mit der liturgischen Funktion, einer Dialektik der Bildpräsentation an⁵⁸⁷. Somit ist der Schleier in noch weit komplexerer Hinsicht eine Anschauungsform, denn „der Schleier ist ein Faszinosum, der es der Imagination erlaubt, Bilder hinter den

⁵⁸⁴ Patricia Oster, *Der Textschleier im Bild: Petrarca und Simone Martini*, in: Johannes Endres / Barbara Wittmann / Gerhard Wolf (Hg.), *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005, 103-121.

⁵⁸⁵ Zitat aus *Klapptext: Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*. Endres / Wittmann / Wolf 2005.

⁵⁸⁶ Oster 2005, 103. Zur Tradition des Wortgeflechts und der Kombinatorik vgl. Erika Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortgeflechts und der Kombinatorik*, Köln 2002.

⁵⁸⁷ Die Metaphorik vom Bild als einem Schleier besitzt eine lange Tradition. Jedoch ist die „semantische Aufladung dieser Metapher und der entsprechende Funktionsbegriff des Bildes wesentlich von metaphysischen und religiösen Begründungszusammenhängen und (...) von den Zielvorstellungen einer bildlich vermittelten Transzendenz Erfahrung dominiert“, Krüger 2007, 158.

Schleier zu projizieren“⁵⁸⁸. Der Schleier wird nicht nur als ein die Imagination stimulierendes Gewebe, sondern auch als ein den Blick verstellender Widerstand erfahren. Der Blick auf den Gegenstand bricht sich an dem Widerstand seiner Textur und erschafft ein Bild aus Wahrnehmung, Wahrnehmungsirritationen und imaginären Supplementen der entzogenen Wahrnehmung. Dieses Moment der Anschauung ist in Twomblys Werk *Orpheus* besonders mit Blick auf Twomblys Textauswahl signifikant. Es gelingt nur dem überaus kundigen Betrachter die Gedichtzeilen zu erkennen und den Brückenschlag zu Rilkes *Sonette an Orpheus* zu vollziehen. Der Text erscheint als Schleier, der das, was er aufruft, einerseits erkennen lässt – als lesbare und verständliche Schrift - und sich andererseits durch seine Fragmentarität und die komplizierte intertextuelle Verbindung entzieht. Twomblys Schriftfolie verfügt also über die in der Figur des Schleiers angelegte Ambivalenz, die in der Dialektik von Verhüllung und Enthüllung besteht. Die Textur der Textoberfläche und das größer eingeschriebene Wort *“Orpheus“* bannt den Blick des Lesers und hält das Auge geradezu davon ab, in die tieferen Schichten vorzudringen. Inhaltlich nimmt Twombly mit der fragmentierten Einschrift auf den poetischen Schleier der Dichtung Bezug, der sich besonders mit der Dichtung des Italieners Francesco Petrarca⁵⁸⁹ formuliert und den Twombly verehrt. Anhand Petrarca's Vergil-Exgese in den *Epistole* und *Seniles* lässt sich das Verfahren der allegorischen Verschleierung und ihre Wirkung auf den Leser gut darlegen. Die mit göttlicher Kraft versehenen Dichter verhüllen den Inhalt ihrer Werke mit einem so undurchdringlichen Schleier, dass ihn die größte Sehstärke nicht zu durchdringen vermag, es sei denn mit dem Auge des Luchses. Dem normalen Leser, der nicht mit der außerordentlichen Kraft der Durchdringung ausgestattet ist, zeigen die Verse nur ihre bildhafte Seite. In *Orpheus* gleicht die Schrift nicht nur die fehlende Narration der Arbeit aus, sondern generiert auch eine Botschaft und offeriert einen offensichtlichen Werkzugang. Doch dieser Zugang bleibt aus mehreren Gründen verhüllt. Wie bereits in seiner Zeichnungsserie *Letter of Resignation* untersucht wurde,

⁵⁸⁸ In letzter Zeit ist der Schleier als literatur- und kulturwissenschaftliches Phänomen entdeckt worden. Vgl. bspw. Patricia Oster: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*. München 2002 und an Endres / Wittmann / Wolf 2005.

⁵⁸⁹ In Petrarca's Werken markiert der Zusammenfall von Naturerlebnis und Rückwendung auf das Selbst eine bedeutende Position, die besonders in Twomblys Arbeiten der 1980er und 1990er deutlich nachvollziehbar ist, an dieser Stelle aber nicht vertieft werden kann. Vgl. dazu: Richard Hoppe-Sailer, *Bilderfahrung und Naturvorstellung bei Cy Twombly*, in: Max Imdahl (Hg.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln 1986, 103-119; Klaus-Peter Buss, *Erzählung, Landschaft und Text im Werk von Cy Twombly. Eine Untersuchung des Werkes der achtziger und neunziger Jahre als ein Beitrag zur didaktischen Diskussion*, Dortmund 1998.

ist in Twomblys Werken die Inschrift oftmals nicht verständlich, weil sie zwar Signifikantigkeit suggeriert, diese jedoch nicht einlöst. Aber auch mit Schriftsinn belegt – wie in *Orpheus* – ist sie für den Betrachter nicht schlüssig, da sie fragmentiert ins Bild gesetzt ist. Gerade dem nicht kundigen Leser, der den Text nicht als Gedicht Rilkes erkennt oder lesen kann, zeigen die Verse nur ihre oberflächliche Seite. Die Einschriften in *Orpheus* erzeugen durch ihren ausschnittshaften Charakter eine vieldeutige Komplexität und verhüllen sie sogleich. Das Ver – und Enthüllen wird in die Struktur des Werkes überführt. Somit benutzt Twombly den antiken Orpheus-Mythos als poetische Folie und unterstreicht die Doppelnatur der Bildfläche, nämlich zugleich materieller Träger und immaterieller Erscheinungsort eines Abwesenden zu sein.

4.3 RESÜMEE

In Twomblys Neuformulierungen der Bildfläche als Fensters hat der Bildraum nichts mehr illusionistisches. Vielmehr scheint es Twombly ein Anliegen die klassische Funktion des Fensters und des Rahmens als vermittelnde ‚Schwelle‘ künstlerisch zu reflektieren. Dies geschieht dergestalt, dass die künstlerische Darstellung in seinem Werk *Plato* auf eine zweifache Lesbarkeit verweist: einerseits als Repräsentationsfeld einer Naturdarstellung und andererseits als materielle Fläche, die optisch auf einem Träger aufliegt. Durch diese Kopräsenz von Ausblick und Flächigkeit oszilliert die Darstellung zwischen dem Werk als Ort der Illusion und dem Bild als materiellen Körper. Twombly kreiert mit der Schichtung von Flächen durch Daraufgeklebtes oder Darübergemaltes eine Art Binnenraum des Bildes, der jeweils sowohl einen buchstäblichen Raum als auch eine imaginäre Tiefe erzeugt, wobei die Pointe darin besteht, Flächigkeit und Plastizität gegeneinander auszuspielen. Beide Räume, sowohl das Abstehen der Papiere vom Bildträger und der eingezeichnete Rahmen in *Mars and the Artist* als auch die Staffelung der Bildfläche in *Plato*, sind nicht-illusionistisch, d.h. sie lassen sich nicht als ein mimetisches Abbild einer außerbildlich vorstellbaren räumlichen Situation begreifen. Vielmehr tritt die Faktur der Fläche in Erscheinung. In Twomblys Arbeit konkurriert die Auffassung des Bildes als Fläche, durch den in das Bild projizierten Rahmen, mit der Auffassung als Oberfläche, auf denen plastische Operationen vollzogen werden können. In seiner Hommage *To Malevitch* fühlt sich Twombly nicht der Materialität der Malevitschen Ikonen verpflichtet. Vielmehr mag Twombly Malevitschs Interesse an geometrischen Formen und Architektur interessiert

haben, auf das auch Twomblys Widmungsbild für den Maler, Bildhauer und Architekturkenner Vladimir Tatlin verweist⁵⁹⁰. Es wird deutlich, dass der Künstler neben den Metaphern des Rahmens, Fensters und Schleiers auch an der raumbildenden Wirkung zwischen Bildgrund und Applikation interessiert ist. Meist handelt es sich um rechteckig geschnittene Formen, die Twombly architektonisch ausbalanciert ins Bild setzt. Da es sich bei Twomblys Collagen um Papier-auf-Papier-Arbeiten handelt, d.h. bei denen sowohl der Bildgrund als auch die Darstellung aus demselben Material bestehen, liegt es nahe, in Twomblys Umgang mit den Papierformaten, seinen Einzeichnungen, Schnitten und Schichtungen und seiner Titelwahl (wie bspw. *Untitled (Study for Treatise on the Veil)* oder *Veil of Orpheus*) eine Reflexion auf den Status der Bildfläche zu sehen. In dieser Auseinandersetzung wird von Twombly in seiner Papierarbeit *Orpheus* die Textur des Bildes als Gewebemetaphorik reflektiert und somit die Vorstellung der Bildfläche als *velo* auf die stoffliche Materialität der eingeschriebenen Schriftzeilen bezogen. Insgesamt zeigt sich für die Darstellung sowohl das Rahmen – und Fenstermotiv als auch die Thematik des Schleiers als ein Grenzphänomen par excellence, zumal es sowohl als Fensterschausschnitt wie auch als durchlässige Scheidewand einen Zwischenraum markiert. Es gelingt Twombly die Relationen von Bild zu Wirklichkeit und vom Bild zu seiner Repräsentation einer künstlerischen Auseinandersetzung zu unterziehen und sie produktiv im Bild zu reflektieren. Damit erschließt sich eine Zwischenposition, die das Bild hier einnimmt, und die es von zwei Seiten lesbar werden lässt. Dem Bild ist ebenso ein spezifischer Oberflächenzustand wie die Spur eines Machens inhärent, sie wird genauso durch die Stofflichkeit der Ausgangsmaterialien geprägt wie durch die Bearbeitung dieser Materialien zum Artefakt. Diese doppelte Lesbarkeit des Bildes entspricht die Ambivalenz der Bildfaktur und unterläuft den ontologischen Status des Bildes.

⁵⁹⁰ Vgl. bspw. Twomblys Collagen *To Mallarmé* oder *To Valéry*,

TEIL II: PERFORMING DRAWING

DER ÜBERGANG VOM WERK ZUM EREIGNIS

Wie in den vorhergehenden Kapiteln dargelegt, ändert sich Twomblys Werkauffassung im Vergleich zum Abstrakten Expressionismus radikal. Die charakteristische Dynamik als *'flatbed'* zwischen Einschreibung, Wiederholung und Differenz ist nicht zuletzt durch die ereignishafte Dimension seiner Bilder betont. Seit Anfang der 1950er Jahre gewährt die bildende Kunst dem „Ereignischarakter“⁵⁹¹ einen größeren Raum. Ziel ist es die Kunst nicht länger in ihrer Tradition einzubinden, sondern sie in das „Ereignen“⁵⁹² zurückzuführen. In Zusammenhang mit Kunstformen wie der *Performance Art* und dem *Happening*⁵⁹³ tritt parallel zu Twomblys künstlerischen Entwicklung das Werk in seiner Ereignishaftigkeit verstärkt in den Blick: „Tanztheater, Körperperformance und Happening spielen besonders in Amerika seit den fünfziger Jahren eine wichtige Rolle“⁵⁹⁴ und werden besonders von Twomblys Studienkollegen Merce Cunningham und John Cage am *Black Mountain College* initiiert⁵⁹⁵. Die Künstler sind bestrebt Ereignisse zu kreieren, die weniger ein fertiges Bild, sondern vielmehr künstlerische Aktionen zur Aufführung bringen. Damit rückt „der Akt, die Handlung“⁵⁹⁶ in das künstlerische Interesse. In diesem Handlungscharakter, der Zeitlichkeit und dem

⁵⁹¹ Bernhard Waldenfels, Verkörperung im Bild, in: Claus Volkenandt / Richard Hoppe-Sailer / Gottfried Boehm / Gundolf Winter (Hg.), *Die Logik der Bilder: Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, Berlin 2005, 17-34, 26

⁵⁹² Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002, 210 (im Folgenden als Mersch 2002a bezeichnet).

⁵⁹³ Der Begriff 'Performance Art' wird durch zwei unterschiedliche Auffassungen definiert: Einerseits „wird unter *Performance* jede künstlerische Äußerung oder Aktion vor einem Publikum verstanden, wobei im Unterschied zu Theateraufführungen keine schriftlich fixierten Dialoge vorliegen“. Andererseits beschreibt der Begriff „eine ausschließlich oder besonders auf den Körper zentrierte Aktionsform“, die u.a. *Body Art* genannt wird. Vgl. Marie-Luise Angerer, *Performance und Performativität*, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006, 241-245, 241. Im Gegensatz zur Performance Art verweist der Begriff *Happening* verstärkt auf die aktive Teilnahme des Publikum. Im vorliegenden Kontext interessiert vornehmlich die erstgenannte Definition der *Performance Art*.

⁵⁹⁴ Marie-Luise Angerer, *Performance und Performativität*, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006, 241-245, 241.

⁵⁹⁵ Vgl. dazu ausführlicher Abschnitt „7.1.1. Bild(ge)schichten als Mittel ereignishafter Teilhabe“ dieser Studie.

⁵⁹⁶ Mersch 2002a, 217.

Ereignis der Setzung vollzieht sich der „Sprung vom *Werk* zum *Ereignis*“⁵⁹⁷, der als „performative Wende“⁵⁹⁸ tituliert, auch Twomblys Arbeiten der 1970er Jahre tangiert.

DER BEGRIFF DER PERFORMATIVITÄT

Der Begriff ‚Performativität‘ und das Substantiv ‚performativ‘ werden in der Sprachwissenschaft, Linguistik, Theaterwissenschaft und Rezeptionsästhetik unterschiedlich definiert⁵⁹⁹ und haben zu einer vielgestaltigen und unübersichtlichen Verwendung des Performanzbegriffs geführt. Ausgehend von der Sprechakttheorie von John L. Austin, die besagt, dass performative Äußerungen das hervorbringen, was sie bezeichnen⁶⁰⁰, hat der Performanzbegriff besonders in der Literatur – und Theaterwissenschaft Konjunktur, „wobei die Frage nach den ‚funktionalen Gelingensbedingungen‘ der Sprechakte von der Frage nach ‚phänomenalen Verkörperungsbedingungen‘ abgelöst wurde“⁶⁰¹. Im aktuellen kunstwissenschaftlichen Diskurs wird der Begriff der Performativität gerne mit der körperlichen Präsenz des Künstlers und der Ereignishaftigkeit seiner Aktion diskutiert⁶⁰². Und obwohl sich diesbezüglich die Kunstwissenschaft mehr der Inszenierung der künstlerischen Darbietung in der *Performance Art* zuwendet, wurde bereits von Bernhard Waldenfels herausgestellt, „dass auch traditionelle Tafelbilder in Bewegung geraten“⁶⁰³ und „mittlerweile sogar faktisch statische Gebilde ‚Performativität‘“⁶⁰⁴ behaupten. Was in dieser Richtung unter dem Blickwinkel einer ‚Performativität des Bildes‘ erörtert wird, rückt den Begriff des Performativen nicht nur im Hinblick eines gegenwärtigen, körperlichen Vollzugs einer Aktion in den Blick. Vielmehr wird in der vorliegenden

⁵⁹⁷ Mersch 2002a, 218.

⁵⁹⁸ Mersch 2002a, 163.

⁵⁹⁹ Zu einer ausführlichen und differenzierten Darstellung vgl. Uwe Wirth, Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, in: ders. (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, 9-63.

⁶⁰⁰ Vgl. John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do thing with Words)*, Stuttgart 2002.

⁶⁰¹ Wirth 2002, 10.

⁶⁰² Vgl. bspw. Petra Maria Meyer (Hg.), *Performance im medialen Wandel. Einleitender Problemaufriss*, in: dies., *Performance im medialen Wandel*, München 2006, 35-77; Christian Janecke (Hg.), *Performance und Bild / Performance als Bild*, Berlin 2000. In der vorliegenden Untersuchung werden sie im Sinne von „aufführungshaft“ verstanden. Vgl. Erika-Fischer Lichte, Christopher Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen*, Berlin 2001. Die Definition nach John L. Austin, dass performative Äußerungen hervorbringen, was sie bezeichnen, wird an dieser Stelle ausgeklammert. Vgl. John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do thing with Words)*, Stuttgart 2002.

⁶⁰³ Waldenfels 2005, 26.

⁶⁰⁴ Janecke 2004, 7.

Studie ein Hauptaugenmerk auf die unterschiedlichen, sogenannten ‚Verkörperungen‘⁶⁰⁵ gelegt, die Twomblys performative Strategien sichtbar machen. Dabei bezeichnet der Begriff ‚Verkörperung‘ im Allgemeinen ein Medium, das einen Vorgang zur Erscheinung bringt⁶⁰⁶. In der Theaterwissenschaft und *Performance Art* wird der Begriff der Verkörperung gerne dann verwendet, wenn es darum geht, Theater oder *Performance Art* als einen Handlungsvollzug zu begreifen, der auf körperlichen Voraussetzungen basiert. Wie die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte herausstellt, betonen diese Theorien der Verkörperung vor allem die individuelle „leibliche Präsenz“⁶⁰⁷ des Schauspielers „durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern“⁶⁰⁸ als Wirkungsmoment. Dagegen steht im vorliegenden kunstwissenschaftlichen Kontext nicht Twombly als real agierender Akteur vor Publikum zur Disposition, sondern sein dreidimensionales, statisches Endprodukt – ein Bild. Unter diesem speziellen Gesichtspunkt des Performativen bietet sich neben Erika Fischer-Lichte und Bernhard Waldenfels besonders die Theorie von Dieter Mersch als ergänzende Grundlage für die weiteren Untersuchungen an. Merschs Ansicht nach, wird der Körper des Ausführenden ebenso sinnkonstitutiv wie die Art und Weise, mit der die Bewegung oder die Geste einer Pinselführung auftritt:

„Ihre Gegenwart behaupten die Zeichen durch ihre Materialität, durch die Spur, die als Abdruck eines Vorübergegangenen dessen Gewesenheit aufbewahrt oder die Stofflichkeit des Materials, derer sich der Künstler bedient. Dies gilt gleichermaßen für den Vollzug von Gesten und Gebärden, die Performanz einer Handlung, die wiederum auf die Körperlichkeit des Ausführenden verweist. Neben den unterschiedlichen

⁶⁰⁵ Siehe Ausführung und Titel „Verkörperung im Bild“ von Bernhard Waldenfels 2005. Fß. 591.

⁶⁰⁶ Die Konzeption der Verkörperung (*incarnazione*) wird bereits in der Kunsttheorie des Quattrocento wichtig, wobei sie sich an der Theologie der Fleischwerdung, der Inkarnation anlehnt und später als maltechnische Bezeichnung für die Farbtöne der Haut dient. Vgl. Barbara Eschenburg, *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier der Renaissance bis zum Surrealismus*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, Köln 2001. Die vorliegende Definition geht über die enge, auf die explizite Darstellung des menschlichen Körpers beschränkte Form der Verkörperung hinaus.

⁶⁰⁷ Präsenz ist keine expressive, sondern eine performative Qualität. Sie wird durch spezifische Prozesse der Verkörperung erzeugt, mit denen der Künstler seinen Körper als einen auf die Aufmerksamkeit des Betrachters erzwingend hervorbringt. Präsenz ereignet sich als eine intensive Erfahrung von Gegenwart, nämlich „als ein zugleich innerhalb und außerhalb des Zeitverlaufs angesiedelter Bewußtseins-Prozeß“. Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Die Gegenwart des Theaters*, in: Erika Fischer-Lichte, *TRANSFORMATIONEN. Theater der neunziger Jahre*, Berlin 1999, 13-26, 13.

⁶⁰⁸ Erika Fischer-Lichte, *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur*, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, 277-300, 299. Vgl. a. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, 129.

bildimmanenten Trägern, die das Zeichen zur Erscheinung bringen, ist es auch die Gestik der Körpersprache des Künstlers, die auf die Leiblichkeit verweist“⁶⁰⁹.

Unter diesem Blickwinkel ist in Twomblys ‚statischem Gebilde Bild‘ einerseits erneut die Materialität ausschlaggebend, die als Träger der Information dient. Andererseits werden aber auch Twomblys medienspezifische und körperbetonten Produktions – und Erscheinungsweisen signifikant⁶¹⁰. Es steht nun nicht mehr nur eine Theorie der Kommunikation im zeichentheoretischen Sinne im Vordergrund, vielmehr steckt hier die „Theorie des Erscheinens“⁶¹¹ mit Bezugspunkt der Korporalität den Rahmen der konzeptuellen Erfassung des Performativen ab. Twomblys Zeichnungen und Collagen – so lautet die These - verbinden beide Handlungsarten. Zum einen erlauben sie eine Kommunikation über Abwesendes, das – wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt – mit dem materiellen Charakter seiner Zeichnungen und Collagen zur Verfügung steht. Auf der anderen Seite werden mit Twomblys medialen Verkörperungsstrategien neuartige Handlungsdimensionen jenseits der klassischen Bildauffassung ermöglicht. Mit diesen ersten theoretischen Ausführungen soll verdeutlicht werden, aus welcher Perspektive in den folgenden zwei Kapiteln Twomblys Werke auf Papier betrachtet werden. In Twomblys Zeichnungen und Collagen hat die Analyse medialer Performanz gleichermaßen die Verkörperungs- - und Inszenierungsbedingungen geschriebener Äußerungen und ihrer Trägerkörper zum Gegenstand. Zieht man Twomblys Papierarbeiten *Adonais* von 1975 und als erstes Beispiel heran, lassen sich erste signifikante Momente für eine performative Dimension der Twomblyschen Papierarbeiten herausarbeiten.

⁶⁰⁹ Dieter Mersch, Was sich zeigt. Materialität – Präsenz - Ereignis, München 2002, 11. (im Folgenden als Mersch 2002a bezeichnet).

⁶¹⁰ Vgl. Meyer 2006, 35-77.

⁶¹¹ Mersch 2002a, 10 sowie Mersch 2002b.

5 FIGUREN DER (EIN-)SCHREIBUNG

5.1 ADONAIS, 1975

Das hochformatige Werk *Adonais*⁶¹² (Abb. 40) besteht zu einem Teil aus beige-gelblichem Grund. Die auf diesem Grund im unteren Drittel des Bildes nur erahnbare Handschrift ist durch weiße Gouache bis zur Unleserlichkeit verdeckt. Auf dem Untergrund des Bildes klebt eine Art spiegelverkehrtes L in hellerem Papier. Auf dem nach oben zeigenden Schenkel steht um 45° gedreht, mit grauer Handschrift geschriebenen Zeilen aus Percy Bysshe Shelly's *Adonais* geschrieben:

*I weep for Adonais, he is dead!
Oh weep for Adonais though our Tears
Thaw not the frost which binds so dear a head!
. (Adonais, I, 1-3)*

—

*Ich wein' um Adonais, er ist tot.
O weint um Adonais, taut auch keine
Klage den ewigen Frost, fühllose Not,
um dieses teure Haupt!*⁶¹³

Darunter ist auf dem collagierten Papier der Name Adonais zu lesen, wobei das i und das s über die Applikation hinausgeschrieben sind⁶¹⁴. Außerhalb des spiegelverkehrten L's steht auf dem Papiergrund in eckigen Klammern: "*He is a portion of the loveliness which once he made more lovely*" (Adonais, XLIII, 379-380) und unterhalb im Bild auf einer mit Gouache getilgten Schrift liest man: "*He has out soared the shadow of our night*" (Adonais, XLIII, 379-380).

⁶¹² Cy Twombly, *Adonais*, 1975. Öl, Pastellkreide, Bleistift und Collage auf Papier. 166 x 119 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leeman 2005, 237.

⁶¹³ Dt. Übersetzung aus: Katharina Schmidt (Hg), Cy Twombly, *Bilder, Arbeiten auf Papier 1955-1983*. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1984, 100.

⁶¹⁴ *Adonais* ist der Titel einer Elegie des englischen Schriftstellers Percy Bysshe Shelley aus dem Jahr 1821. Der Titel dieses Gedichtes ist eine Verschränkung der Namen (der auf die gleichnamige griechisch-römische Göttergestalt verweist) und *Adonai* (*hebrä. Gott*). Vgl. Percy Bysshe Shelley, *Adonais. An elegy on the death of John Keats (1821)*, hg.v. Jonathan Wordsworth, Oxford 1992.

5.1.1 Zur Funktion des auktorialen Textzitates

In *Adonais* werden von Twombly unterschiedliche mediale Strategien der Verkörperungen vollzogen. Zuerst wird Twombly durch den Akt der Einschrift auf die Bildfläche aktiv. Der mehrzeilige Text auf der rechtwinkligen Papierform wird zu einem evokativen Höhepunkt geführt, zumal das „I“ des Dichters Shelley, mit dem der Satz anhebt mit Twombly zusammenfällt, der diese Zeilen auf die Leinwand schreibt. Durch den Akt der Inskription und den Eindruck des direkten Sprechens wird das Künstlersubjekt selbst im Bild gegenwärtig. Und zwar insofern, dass in Twomblys Schreibprozess und in der Aneignung der Gedichtzeilen die Figur des Künstlers mit der fiktionalen Figur Shelleys verschmilzt. Aus produktionsästhetischer Perspektive ist die Veranschaulichung des zeitlichen Zusammenfalls von Künstler und Werk ein zentraler Aspekt in Twomblys künstlerischer Produktion und verkörpert geradezu Barthes' berühmte Prämisse vom ‚modernen Schreiber‘. Dieser hat keine Existenz, die seinem Schreiben vorrangig ist oder es übersteigt und für den es folglich nur die Zeit der Äußerung gibt. Diesen Zustand bestimmt Roland Barthes als „eine seltene Verbalform, die auf die erste Person und das Präsenz beschränkt ist und in der die Äußerung keinen anderen Inhalt (...) hat als eben den Akt, durch den sie sich hervorbringt“⁶¹⁵. Und zwar nicht nur sich selbst als Schrift, sondern auch den Schreiber in seiner Präsenz, denn dieser wird „im selben Moment wie sein Text geboren“⁶¹⁶. Im Moment der „Berührung“⁶¹⁷ der Leinwand kommt es zu einer Verschränkung von „Präsenz und Präsens“⁶¹⁸. Twomblys künstlerische Performance produziert und inszeniert damit über dieses Zusammenspiel – zumindest für den kurzen Moment des Sich-Ereignens – die auratische Erscheinung und Verkörperung des Autors. Die ‚Magie‘ dieser Präsenz besteht bei Twombly in der besonderen Fähigkeit des Künstlers, Energie in einer Weise zu erzeugen, dass sie für den Rezipienten fühlbar zirkuliert und ihn affiziert. Ruft man sich vergleichsweise Pollocks Drip-Paintings ins Gedächtnis, dann ist die Anwesenheit des Künstlers förmlich spürbar, denn es gelingt Pollock durch Rhythmisierung und Repetition seiner Bildflächen den Betrachter seinerseits zu energetisieren. Die Kreation seiner Präsenz wird vom Betrachter leiblich erspürt. Bei Twombly tritt in seiner gestischen Linienführung - und nicht erst in den gedriipten Flecken und Farbtropfen eines Pollock - ein rhythmisch-kinetischer Überschuss zutage,

⁶¹⁵ Barthes 2002, 189.

⁶¹⁶ Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: Jannidis u.a. 2000, 185-198, 189.

⁶¹⁷ Barthes (1997) 1983, 68.

⁶¹⁸ Dieter Mersch, *Kunst und Ereignis*, ohne Jahr u. Seitenangabe.

ein „Bilden nämlich, das seine nie völlig in eine persönliche Handschrift zu verwandelten Spuren im Gebilde hinterlässt“⁶¹⁹. Die Idee, dass Kunstwerk als materielle Verkörperung einer Aktion aufzufassen, radikalisierte Pollock in seinen berühmten Drippings: „Nicht das Ergebnis, das Bild und seine Aktionsspuren zählen, vielmehr die Performativität des Malaktes selbst“⁶²⁰, die Twombly „in die minimale Geste subtiler Bildeinschreibung“⁶²¹ auflöst. Damit ist im Gegensatz zu Pollock bei Twombly nicht das Zuschauertreten eines in spezifischer Weise agierenden Körpers zentral. Vielmehr ist es eine besondere Art von Verkörperung, die besonders die medialen Erzeugungsweisen in den Blick rücken:

“Despite the will to form (...) it is Twombly’s emphasis upon the materiality of his art – ‘being there’ – that precedes and succeeds any secondary representational property. This is, then, an art of embodiment, of a corporeal presence transmitted via instrument (brush, pencil) and matter (paint, graphite) to surface.”⁶²²

Twomblys exemplarisch untersuchte Arbeit *Adonais* zeichnet es aus, das in dieser exemplarischen Papierarbeit das eingeschriebene Bildgeschehen als „körperhaftes Ereignis im physischen Akt der Entstehung“⁶²³ sichtbar wird. Als Verbindung zwischen sprachlicher und bildlicher Repräsentation dient Twombly ein „sprachliches Zeigen, das sichtbar macht, indem der Zeigende „seinen Körper (...) zeigend einsetzt“⁶²⁴. Der Künstler wird in seinem Produktionsakt nicht von seinem Material abgelöst, sondern bringt sein Werk sichtbar mit seinem Körper hervor. Nach Franz Meyer dergestalt, dass sich Twombly zwar nicht „wie der Performance-Künstler im Realraum“⁶²⁵, aber dennoch

⁶¹⁹ Waldenfels 2005, 26. Wie Damisch bemerkt, war Twombly „nicht ganz unempfänglich (...) für die Art und Weise, wie die Malerei bei Pollock und unter dem Titel des Automatismus einer Art Schrift gleichzukommen vermochte, in deren Linienzug Zeichnung und Farbe in eins fielen; und nicht minder empfänglich für die Mittel und Wege, durch die es die ‚vorbehaltlose‘ Aktivität (...) schaffte, unter der Erscheinungsform des ‚dripping‘ nicht als Ergebnis aufzutreten, sondern als das, was als die Erzeugung der Malerei selbst offenbar werden konnte, von der die Leinwand die Spur bewahrte“ (Damisch 1997, 109). Obwohl Twombly „seinerseits freilich ein anderes Verständnis davon entwickelte“ (Damisch 1997, 109) ist in Twomblys Papierarbeit das Ergebnis dieses Handelns zu sehen, denn fällt in eins mit der Aufzeichnung dieses Handelns auf der Bildfläche, das als Spur sichtbar wird.

⁶²⁰ Mersch 2002a, 216.

⁶²¹ Mersch 2002a, 216.

⁶²² Jon Bird, Indeterminacy and (Dis)order in the work of Cy Twombly, in: Oxford Art Journal 2007, 30.3, 484-504, 488.

⁶²³ Stempel 1988, 7.

⁶²⁴ Karl Bühler, Sprachtheorie: Darstellungsfunktion der Sprache. Stuttgart 1982, 129. Zit. n. Waldenfels 2005, 24.

⁶²⁵ Meyer 1987, 65.

„als Bildermacher selbst im Bildraum“⁶²⁶ bewegt. Genauer formuliert ist es bei Twombly die künstlerische Geste und der besondere Akt der Einschrift, welche die dynamische Verbindung von Hand, Auge und Geist charakterisiert. Die Dynamik dieser performativen Dimension tritt besonders deutlich hervor, wenn die Wechselbeziehung zwischen Künstler und Werk bzw. Subjektivität und Medialität in den Blick genommen wird. In dem für das Werk konstitutiven Akt wird sowohl auf eine Subjektivität hingewiesen (durch biographische Bezüge) als auch in die künstlerischen Mittel überführt, und zwar dergestalt, dass sich der Künstler durch den Akt der Einschrift und die außergewöhnliche Platzierung seiner Signatur als Autor im Bild präsentiert.

5.1.2 Die Semantik der Signatur

Die Kennzeichnung Twomblys durch die Signatur spielt eine bedeutende Rolle. In der Regel wird die Signatur vom Betrachter nicht als Teil der Malerei wahrgenommen, sondern als ein applizierter Bestandteil, eine semantische Enklave, die mit der Darstellung nichts zu tun hat. Doch lassen sich im Werk Twomblys häufig Signaturen vorfinden, die nicht nur die Urheberschaft bekunden, sondern als integraler Bestandteil der Komposition des Bildes zu bezeichnen sind⁶²⁷. In Twomblys Collage *Adonais* liegt das Spezifische seiner Signatur darin, dass sie sich nicht in gewöhnlicher Platzierung am rechten – oder linken Bildrand befindet, sondern an prominenter Stelle in unmittelbarer Nähe und auf demselben Trägermaterial wie der Schriftzug „*Adonais*“ im Werk positioniert ist. Somit kehrt Twombly das „autoritative Potential der Signatur hervor, d.h. ihre Macht im Zusammenhang mit Werk - und Autorkonstituierung“⁶²⁸. Doch behauptet die Signatur nicht nur Twomblys Status als Autor des Werkes, vielmehr verwebt sich das Künstlersubjekt durch die formale Platzierung der Signatur inhaltlich mit den referenziellen Schichten des Werkes. Es scheint so, als würde Twombly in *Adonais* mit der Verschmelzung von Signatur – „als auktorialem Signum des Künstlersubjekts“⁶²⁹ – und den intermedialen Bezügen zum Adonis-Mythos und der

⁶²⁶ Meyer 1987, 65.

⁶²⁷ Oftmals formieren sie sich in einem kontinuierlichen Strichverlauf, gelegentlich sogar in Überlagerungen und Verdichtungen in seinen Werken zum Schriftbild. (z.B. *Empire of Flora*, 1961 / *Venus Anadyomene*, 1962 / *Apollo and the artist*, 1975). Zur Anschaulichkeit von Schrift und Schriftbild, vgl. neuerdings Grube / Kogge / Krämer 2005 sowie Susanne Strätling / Georg Witte (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München 2006.

⁶²⁸ Karin Gludovatz, *Erstehen und Vergehen. Marcel Broodthaers und die epiphanische Gestalt des Künstler*, in: Lüthy / Menke 2006, 175-189, 180.

⁶²⁹ Gludovatz 2006, 186.

Literatur Shelleys, unterschiedliche Prozesse von Verkörperung initiieren. Etwa dergestalt, dass der Künstler, indem er sich selbst in die Szene einschreibt und mittels des auktorialen Textzitats zugleich in eine Rolle schlüpft, eine doppelte Leiblichkeit (Verkörperung) erzeugt. Twombly erarbeitet sich sein Werk im Schaffensprozess mittels seines Körpers. In *Adonais* setzt Twombly sich selbst als Subjekt und gleichzeitig auch als Dichter, der über den Tod von John Keats im Setting des Adonis – Mythos reflektiert⁶³⁰.

5.2 IDILLI (I AM THYRSIS OF ETNA BLESSED WITH A TUNEFUL VOICE), 1976

5.2.1 Das Doppelgängermotiv

Dieses Phänomen der doppelten Re-Präsenz findet sich auch in anderen Werken Twomblys wieder. In seiner Papierarbeit *Idilli (I am Thyrsis of Etna blessed with a tuneful voice)*⁶³¹ von 1976 (Abb. 41) reflektiert der Künstler mit literarischen Zitaten Motivationen, in dem er mit dem *“I am“* einen, wie von Yvon Lambert formuliert, „persönlichen Identifikationswillen zum Ausdruck bringt“⁶³². Folgt man wie Leeman Lamberts Interpretation, „dann können Achill, Hero, Thyrsis, Venus, Apollo und Shelley als Doppelgänger Twomblys gelten“⁶³³. In der Literatur kann die Figur des Doppelgängers unterschiedlichste Formen annehmen. Beispielsweise tritt in Oskar Wildes Erzählung das Porträt *Dorian Grays* an die Stelle der ursprünglichen

⁶³⁰ Interessanterweise – und das erweitert Twomblys Palimpsest und seine Identitätsreflexion um eine weitere Schicht - gibt es auch eine Brief von John Keats mit den Klagen über das Chamäleonesein des Dichters: “he has no identity: he continually in for, and filling, some other body. It is a wretched thing to confess, but it is a very fact, that not one word I ever utter can be taken for granted as an opinion growing out of my identical nature. How can it, when I have no nature?” Vgl. John Keats zit. n. Hugo von Hofmannsthal, Märchen der 672 Nacht, in: Gesamtausgabe Hugo von Hofmannsthal, hg. v. Lorenz Jäger, Frankfurt a. M 1999, 546. Ich danke Felicia Rappe für diesen Hinweis.

⁶³¹ Cy Twombly, *Idilli (I am Thyrsis of Etna blessed with a tuneful voice)*, 1976. Ausgeschnittene Reproduktion, verschiedene Papiere, Tesafilm, Öl, Aquarell, Wachskreide, Kohle, Bleistift und Collage auf Papier. 2-teilig. 134,3 x 150,3 cm; 69 x 53 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leeman 2005, 238.

⁶³² Lambert zit. n. Leeman 2005, 239.

⁶³³ Leeman 2005, 239. Die Doppelgänger als eine Art Spiegelbild des Künstlers berühren eine Thema, das in Twomblys Oeuvre des öfteren seine Anwendung findet. Zu dem Doppelgänger-Motiv zählt man den Schatten, das Spiegelbild, den Traum oder auch das Porträt.

Erscheinung des Protagonisten⁶³⁴. Bei Edgar Allan Poes Roman *William Wilson*⁶³⁵ – deutet sich schon in der Namensgebung durch die Alliteration des Buchstabens „W“, der im Englischen *double you* gesprochen wird, eine Verdoppelung der Persönlichkeit an⁶³⁶. Erinnert man sich an Twomblys Lotusmotiv in Form des Buchstaben „W“ in seinem Werk *Mars and the Artist* (Abb. 22) oder *Apollo and the Artist* (Abb. 33), so wird deutlich, dass die Betonung des vieldeutig klingenden Buchstabens in seinen Arbeiten nicht zufällig gewählt worden sein kann⁶³⁷, wie auch Lambert herausstellt: »le lotus, c'est-à-dire la fleur schématique, nommément désignée dans un des collages, et qui dans neuf de ces dix pièces, comme dans plusieurs autres ultérieures, représente l'artiste«⁶³⁸. Unterstützt wird dieses Vorgehen durch „Cy Twomblys Vorliebe für selbstbezügliche Sujets und Namen mit der Silbe 'Cy', die häufig im Titel und an exponierter Stelle auf der Leinwand auftauchen, z.B. Cyclops, Cypria, Cypris, Cyprogena, Cynus und Cyrus“⁶³⁹. Was mit diesen ‚selbstbezüglichen Sujets‘ nahegelegt wird, ist die „enge Verbindung des Zeichnens an den Körper, die Körperbewegung‘ im Sinne einer ‚Selbstberührung mit der (zeigenden) Hand“⁶⁴⁰. Dennoch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Twombly als Autor in der Schrift zwar präsent ist, aber dies nur in seiner Absenz und als Absenz, d.h. immer nur als Spur seiner selbst. Signifikant ist die Tatsache, dass Twombly die Repräsentation seines Körpers im Werk bekanntermaßen auf Spuren beschränkt. Allerdings verweisen diese oftmals direkt auf die Identität des Künstlers. So stempelt er die Fläche seiner Bilder mit seinem Fingerabdruck,⁶⁴¹ platziert seine Signatur an einem prominenten Ort⁶⁴² oder beschriftet eine Blütenzeichnung mit der Bezeichnung *artist*⁶⁴³. Trotz seiner Abwesenheit tritt Twombly mit seinem individuellen Körper als unmittelbaren Erzeuger

⁶³⁴ Vgl. Oskar Wilde, *Das Bildnis des Dorian Gray* (1890), Ditzingen 1992.

⁶³⁵ Vgl. Edgar Allan Poe, *William Wilson* (1839), in: Theodor Etzel (Hg.), *Edgar Allan Poes Werke. Gesamtausgabe der Dichtungen und Erzählungen*, Band 2: *Geschichten von Schönheit, Liebe und Wiederkunft*, Berlin 1922, 140-171.

⁶³⁶ Vgl. Chava Eva Schwarcz, *Der Doppelgänger in der Literatur. Spiegelung, Gegensatz, Ergänzung*, in: Ingrid Fichtner (Hg.), *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens*, Bern / Stuttgart / Wien 1999, 1-14, 6.

⁶³⁷ Das Lotusmotiv taucht zwischen 1974 und 1978 immer wieder in Twomblys Oeuvre auf. So bspw. in seiner zehnteiligen Serie *Sesostris II* (1974), *Lotus for Tatia* (1977/1978) oder *Nelebiem for Isabella*.

⁶³⁸ Lambert 1973, 106. Zu dt.: Der Lotus, d.h. die schematische Blume, die namentlich in einer der Collagen bezeichnet wird, repräsentiert in neun dieser zehn Blätter den Künstler.

⁶³⁹ Gilbert 2007, 71, Fß. 59.

⁶⁴⁰ Maja Neef, *Zeichnen als Leseverfahren. Überlegungen zu Raymond Pettibon*, in: Werner Busch / Oliver Jehle / Caroline Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, 343-362, 343.

⁶⁴¹ z. B. *Empire of Flora* 1961 (Abb. in: Leeman 2005, 128).

⁶⁴² z. B. *Adonais*, *Mars and the Artist*. (Abb. 41 und 22).

⁶⁴³ z.B. *Apollo and the Artist* (Abb. 33), *Mars and the Artist* (Abb. 22).

seiner Arbeiten in Erscheinung. Seine selbstbezüglichen Einschreibungen sind Verkörperungen und „Belege für die unmittelbare Anwesenheit des Autors und seine Teilnahme bei der Herstellung des Werkes“⁶⁴⁴.

5.2.2 Die Zeichnung als Bühne

Diese unterschiedlichen medialen Erzeugungsstrategien führen dazu, dass in Twomblys Papierarbeiten *Adonais* und *Idilli (I am Thyrasis of Etna blessed with tuneful voice)* durch den Vorgang der Setzung der Gedichtzeilen, des Namens *Adonais* bzw. *Thyrasis* und der Signaturverwendung ein Verkörperungsprozess der mythologischen Figur und die Verflechtung mit dem Künstlersubjekt vergleichbar einer theatralen Aufführung vollzogen wird⁶⁴⁵. Der mythologische Verweis der Arbeiten und die an prominenter Stelle platzierten Schriftzüge bilden sozusagen das situative Bühnenbild, in dem das Ereignis stattfindet. Als Protagonist dieser Aufführung scheint sich der Künstler selbst in einer Doppelrolle zu inszenieren. Einerseits führt Twombly die Initialen „C.T.“ als sichtbares Zeichen des Künstlersubjekts „Cy Twombly“ vor. Andererseits schlüpft er in die Rollen der Dichter Shelley und Thyrasis, durch die er auch sogleich zum Publikum spricht. Dabei verhilft der eingeschriebene Text dem Künstler in übertragenem Sinne zur Stimme. Bereits Georg Wilhelm Friedrich Hegel verglich in seiner *Phänomenologie des Geistes* die Handschrift mit der Stimme:

„Die einfachen Züge der Hand also, ebenso Klang und Umfang der Stimme als die individuelle Bestimmtheit der Sprache, - auch dieselbe wieder, wie sie durch die Hand eine festere Existenz als durch die Stimme bekommt, die Schrift, und zwar in ihrer Besonderheit als Handschrift – alles dies ist Ausdruck des Inneren“⁶⁴⁶.

Gleichzeitig werden durch die Macht der Namen (John Keats / Adonis / Adonais / Percy Shelley / C.T.) unterschiedliche historische Handlung und Ereignisse evoziert,

⁶⁴⁴ Klaus Hoffmann, *Kunst-im-Kopf. Aspekte der Destruktion, Ich-Kunst, Kunst-im-Kopf*, Köln 1972, 150. Natürlich macht Twombly in diesem Sinne auch ein Autorenkonzept thematisch.

⁶⁴⁵ Auch Roland Barthes hat sich in seiner Analyse über die Kunst Twomblys der Begriffe des Theaters bedient. Seiner Erachtens gleicht Twomblys Bildfläche einer offenen Szene, die unterschiedliche Ereignistypen zulässt: „eine Tatsache (pragma), einen Zufall (tyche), einen Ausgang (telos), eine Überraschung (apodeston) und eine Handlung (drama)“. Barthes (1979), 1983, 65

⁶⁴⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: Ders., *Theorie-Werkausgabe*, Bd. III, hg.v. Eva Moldenhausner u. Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1970, 238.

die sich zu einem Gewebe aus unterschiedlichen Schauplätzen formieren. In Twomblys Papierarbeiten stehen durch diese palimpsestartigen Verflechtungen in Form von Zitaten unterschiedliche „Ereignisse aus verschiedenen Zeiten über – und nebeneinander im Raum“⁶⁴⁷. Beispielsweise lassen sich die Zitate in Twomblys Papierarbeit *Adonais* in der Schriftstruktur verborgenen Schichten zuordnen. So kann man für diese Papierarbeit drei unterschiedliche Zeitebenen rekonstruieren⁶⁴⁸. Der Adonis-Mythos von archaischem Alter wird gebunden an ein Gedicht des 19. Jahrhunderts, das den gleichen narrativen Kern beinhaltet⁶⁴⁹. Die Integration der Verszeile des Gedichtes *Adonais* von dem englischen Dichter Percy Bysshe Shelley, die zu der Elegie auf den Tod von John Keats gehört, spannt den inhaltlichen Bogen zu einem anderen Literaten, zu demjenigen, um dessen Tod getrauert wird. Der junge John Keats, der im Alter von fünfundzwanzig Jahren in Italien – dem Wohnort Shelleys - starb, wird als dritte Variationsfähigkeit des Mythos im Bild aktualisiert. Verbindendes Element ist Rom, die Stadt, die Shelley, Keats und Twombly als ihre Heimat wählten⁶⁵⁰. Hierbei zeigt sich erneut, wie die Vernetzung von Texträumen durch unterschiedliche Zeitbezüge auf der Bildfläche entsteht⁶⁵¹. Unterlegt ist dieses Zeitpalimpsest von einer Schicht, die durch die Verknüpfung des Adonis-Mythos in literarischer Variation mit den biographischen Details gestiftet wird und somit auf das Künstlersubjekt verweist. Verstärkt wird diese Annahme durch Twomblys Initialen unterhalb des *Adonais*-Schriftzuges. Liest der Betrachter die von Twombly in auktorialer Form geschriebenen

⁶⁴⁷ Meyer 1987, 65.

⁶⁴⁸ Langenberg verweist bei den Bacchanalia von 1977 auf die Angaben unterschiedlicher Zeiten. Die zyklische Zeit ist durch die Jahreszeiten präsent, die historische Zeit durch den Verweis auf Poussin und die subjektive Zeit durch die Signatur Twomblys. „die vergangene Kultur ist so mit der zyklischen Zeit der Jahreszeiten und dem subjektiven, stimmungshaften Erleben vermittelt“. Vgl. Langenberg 1998, 173ff.

⁶⁴⁹ In der griechisch-römischen Mythologie ist Adonis der Gott der Schönheit und einer der Geliebten der Aphrodite (oder ihrer römischen Entsprechung Venus). Der Sage nach habe Aphrodite sein auf den Boden fallendes Blut in ein Adoniströschen verwandelt, als ihn der eifersüchtige Ares (oder seine römische Entsprechung Mars) tötete. Zur Figur des Adonis in der griechisch-römischen Mythologie vgl. Otto Holzapfel, Lexikon der abendländischen Mythologie, Freiburg im Breisgau 2000. Der erste Vers der *Adonais* - Elegie von Shelley ist eine Übersetzung aus Bions Trauerlied zu Ehren des Adonis. Die Sammelausgabe mit Werken von Theokrit, Bion und Moschus: Greek pastoral poetry; Theocritus, Bion, Moschus the patterns poems, engl. Übersetzung v. Anthony Holden, Harmondsworth 1974 ist auch für Twombly Inspirationsquelle für Verkörperungsprozesse in einer Vielzahl von Bildern wie z.B. in *Thyrsis* (1977), *Idilli (I am Thyrsis of Etna and blessed with a tuneful voice)* (1976) oder *Coronation of Sesostris* (2000). Neben *Adonis* sind *Narkissos* und *Hyakinthos* die Figuren der pastoralen Tradition, mit der sich Twombly speziell beschäftigt.

⁶⁵⁰ Kurz nachdem Shelleys Schriftstellerfreund John Keats in Shelleys römischer Wohnung an Tuberkulose gestorben war, erkrankte Shelley 1822 unter ungeklärten Umständen bei einer Segeltour an der Küste bei La Spezia. Er ist in Rom – der Wahlheimat Twomblys - begraben.

⁶⁵¹ Vgl. den Abschnitt „Text und Intertext“ des Kapitels 2.2.2. der vorliegenden Studie.

Zeilen scheint sich eine erneute Transformation der Akteure zu vollziehen. Nicht nur das Bild bzw. der Künstler ‚spricht‘, sondern auch der Betrachter imaginiert sich in die Figur des Dichters und wird selbst Teil des Schauspiels. Dies führt zu einer Inszenierung, die jeder herkömmlichen Werkfixierung zuwider läuft. Die Bildszene beschränkt sich nicht auf einen Bildrahmen, der die „Bildfläche von der Wandfläche bzw. von ihrem Umfeld abhebt“⁶⁵². Vielmehr entfaltet sich ein Handlungsraum, der sich – im Sinne Waldenfels - als „ein Ort des Bildens“⁶⁵³ lokalisiert. Twombly agiert in den korrespondierenden Bildschichten als Akteur auf verschiedenen Zeitebenen. Dabei fungiert die Bildfläche als „Bühne als Ort des Sichtbar – und Bildwerdens“⁶⁵⁴, die Twombly mittels dem Akt der Setzung als ereignishaften und performativen Raum artikuliert.

5.3 RESÜMEE

In *Adonais* und *Idilli (I am Thyrsis of Etna blessed with a tuneful voice)* ist Twomblys Leistung in besonderem Maße deutlich geworden. Es zeigt sich eine ‚Theatralität‘ des Künstlers, der nicht mehr nur Maler, Zeichner oder Bildhauer ist, sondern vielmehr als eine Art ‚Schauspieler‘ agiert. Es lässt sich festhalten, dass auf den ersten Blick der performative Akt der Einschrift und der reflexive Gebrauch der Signatur von Twombly als identitätskonstruierende Strategie eingesetzt wird. Die Stilfigur das Lyrischen Ichs, die körperbezogenen Einschriften, die literarischen Anleihen markieren den Künstler als Autor des Werkes. In *Adonais* und *Idilli (I am Thyrsis of Etna blessed with tuneful voice)* werden unterschiedliche Prozesse von Verkörperung in Gang gesetzt, die einen persönlichen Identifikationswillen zum Ausdruck bringen und Barthes Annahme entsprechen: das „Sujet ist das Subjekt selbst (Twombly)“⁶⁵⁵. Zugleich beginnt in dieser Situation eine wechselseitige Konditionierung zwischen Präsenz und Absenz. Diese dynamische Austauschbeziehung entfaltet eine ereignishaft Dimension, in der auch Künstler und Werk, Subjekt und Medium gelegentlich die Plätze tauschen. Im Fall von *Adonais* und *Idilli (I am Thyrsis of Etna blessed with tuneful voice)* wird der eingeschriebene Text zu einem Sprechakt, der sich selbst seine Situation schafft und mittels des auktorialen Textzitates performativ artikuliert. Twombly als Künstlersubjekt

⁶⁵² Waldenfels 2005, 25.

⁶⁵³ Waldenfels 2005, 25.

⁶⁵⁴ Waldenfels 2005, 25.

⁶⁵⁵ Barthes, 1983, 88.

fungiert in diesem Bildereignis als der „große Mittler“⁶⁵⁶, der sich als „Akteur“⁶⁵⁷ im Prozess des Zeichnens die Gedichtzeilen aneignet, sie künstlerisch filtert, um die sie dann auf dem Papier zu inszenieren. Der Schauplatz des Twombly'schen Schauspiels ist die Papierfläche, die als Aufführungsort der eingeschriebenen Schriftzüge dient. Offensichtlich formuliert Twombly in seinen Werken einen Doppelsinn, indem er darauf verweist, dass er als Autor zwar abwesend ist, es dabei aber dennoch notwendigerweise einer materiellen Präsenz bedarf, um diese Absenz zu repräsentieren. In den exemplarisch untersuchten Werken *Adonais* und *Idilli (I am Thyrsis of Etna blessed with tuneful voice)* führt Twombly lediglich die Initialen als Zeichen des Künstlersubjekts „Cy Twombly“ vor. Dennoch hat Twombly neben der Signatur auch mit seinen auktorialen Zitaten und Körperabdrücken Spuren in den Werken hinterlassen. Der Autor hat sich sozusagen in das Werk gesetzt, ohne sichtbar zu sein. Dies lässt bereits vermuten, dass Twombly in seinen Arbeiten mit der Verflechtung von Signatur und den intermedialen Bezügen mittels einer Art transistorischem Rollenspiel auf die performative Handlungsdimension seiner Werke auf Papier verweist.

⁶⁵⁶ Vgl. den gleichnamigen Titel des Beitrages von Roberta Smith über Cy Twombly. Roberta Smith, *Der große Mittler*, in: Szeemann 1987.

⁶⁵⁷ Knobloch 1997, 268.

6 DIE HANDLUNGSDIMENSION DES ZEICHNENS

6.1 LEDA AND THE SWAN, 1976

Twomblys mediale Verkörperungspraktiken und performative Handlungsakte sind in weiteren Papierarbeiten des Künstlers genauer zu untersuchen. Seine Collage *Leda and the Swan*⁶⁵⁸ (Abb. 42) aus dem Jahr 1976 besteht aus zwei unterschiedlich großen Papierträgern. Der kleinere Teil der Arbeit ist eine nahezu quadratische Papierkonstruktion, auf der Twombly sein selbst kreiertes Ausstellungsplakat der Galerie Nothelfer mit Klebestreifen fixiert. Zudem hat er das Trägermaterial an der oberen Kante mehrmals nach unten gefaltet, so dass ein Teil des Plakates verdeckt wird und der geknickte Papierträger vom Untergrund absteht. Auf die größere Papierfläche ist in der oberen mittleren Bildzone ein quadratisches Papier angebracht, das Twombly mit gelblicher Farbe scheinbar mit den Fingern übermalt hat, denn es sind Spuren von Fingerabdrücken sichtbar. Über das Blatt ziehen sich weitere gelbe und graue Fingerspuren, die teilweise als Flecken oder als Farbfelder in Erscheinung treten. Auf diesen Farbfeldern ist in der Mitte des Bildes die Einschrift „*Leda + the SWAN*“ lesbar.

6.1.1 “It’s more like I’m having an experience than making a picture”⁶⁵⁹

In diesem Werk wird deutlich, dass Twomblys mediale Verkörperungsstrategien nicht nur die Funktion begleiten, den Künstler auf der Bildfläche zu inszenieren. Das Einzeichnen mit Stift und Farbe ermöglicht Twombly sich mit seinen Beobachtungen und Erfahrungen mittels einer Art direkten und intimen Niederschreibung auseinanderzusetzen, wie es bereits Heinrich von Kleist 1805 in seiner Abfassung *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* formuliert: „Wenn uns Probleme beschäftigen, für die wir noch kein Handlungswissen haben, müssen wir sie irgendwie lösen und reden mit uns selber, also private speech, ist dann (...) das Mittel der Wahl“⁶⁶⁰. Dieses intime ‘Selbstgespräch’ dient dazu Gedachtes in eine lineare

⁶⁵⁸ Cy Twombly, *Leda and the Swan*, 1976. Öl, Wachskreide, Bleistift und Collage auf Papier. Zwei Teile: 149,8 x 132 cm; 62,3 x 67,3 cm. Privatsammlung. Abb. in: Szeemann 1987, Abb. 32.

⁶⁵⁹ Twombly zit. n. Sylvester 2001, 180.

⁶⁶⁰ Wolfgang Raible, *Über das Entstehen der Gedanken beim Schreiben*, in: Krämer 2004, 191-214, 196.

Ordnung zu bringen. Um das Linearisierte allerdings rezipierbar zu machen, muss sich der interne Prozess des Denkens externalisieren. Im Gegensatz zu einer mündlichen sprachlichen Äußerung muss alles, was schriftlich geäußert werden soll, auf einem Trägermaterial niedergeschrieben werden. Diesen Gedanken der »l'idée vient en parlant« entwickelt der Sprachwissenschaftler und Philologe Wolfgang Raible für das Schreiben weiter. Während Gedachtes schnell und ungeordnet ist, ist Geschriebenes langsamer und als Prozess beobachtbar⁶⁶¹:

„Beim Schreiben oder danach wird der Schreibende zu seinem eigenen Leser. Er rekonstruiert die Bedeutung dessen, was er aufgeschrieben hat – wonach dann, in einem Korrekturprozess oder in einem nächsten Planungsprozess, das Schreiben weitergehen und der Schreibprozess seine nächste Stufe erreichen kann“⁶⁶².

Dieser Prozess ist auch in Twomblys Zeichnung sichtbar. Betrachtet man Twomblys *Leda*-Fassung auf Papier aus dem Jahr 1976 genauer, bemerkt man wie auch Twombly zu seinem eigenen Leser wird. In einem ersten Vorgang schreibt der Künstler den Titel und seine Initialen ins Bild, um sie in einem zweiten Gang mit den Fingern zu übermalen und zu korrigieren. Trotz dieses Tilgungsaktes sind die Signatur und die Buchstaben des Wortes „SWAN“ noch bruchstückhaft lesbar. Auf diese Fragmente setzt Twombly in einem zweiten Vorgang weitere Einschriften. Wiederum handelt es sich bei den eingeschriebenen Schriftzeichen um den Titel, der „die Abwesenheit der darunterliegenden Einschreibung *benennt* und dadurch *verstärkt*“⁶⁶³. Die von Twombly eingekratzten Lettern gleiten stellenweise in die feuchte Farbmaterie ab. Die fragmenthaft aufgelöste ‚Unter-Schrift‘ und die im Absinken begriffene ‚Über-Schrift‘ bezeichnen nicht nur den transitorischen Vorgang der Verwandlung im Mythos *Leda und der Schwan*⁶⁶⁴, sondern unterstreichen das Changieren zwischen zeichnerischer Aktion und mentaler Reflexion. Gerade in diesem Wiederholungsakt wird das Nachdenken Twomblys über sein Geschriebenes sichtbar. Dem Künstler gelingt es im ‚Akt der Distanzierung‘⁶⁶⁵ die Einschrift in das Ereignis aufzulösen, um es im Anschluss

⁶⁶¹ Vgl. Raible 2004, 197.

⁶⁶² Raible 2004, 201f.

⁶⁶³ Meinhardt 1997, 226.

⁶⁶⁴ In der griechischen Mythologie wird Leda von dem griechischen Gott Zeus verführt, der sich in einen Schwan verwandelt, um sich seiner Angebetenen zu nähern. Vgl. W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 2, Hildesheim 1965, 1922-1931.

⁶⁶⁵ Vgl. Kapitel 3.1. der vorliegenden Studie.

zu überarbeiten. In dieser formalen Distanz zum unmittelbaren Ausdruck wird deutlich, dass es Twombly nicht nur um die Darstellung einer im Zeichnen gegenwärtigen, sondern einer bereits gemachten Erfahrung geht, die von ihm während des Herstellungsprozesses reflektiert und subjektiviert ins Bild gesetzt wird. Dieses Twombly'sche Prinzip könnte man treffend als ein „Selbstgespräch mit Rückantwort“⁶⁶⁶ bezeichnen. Das Zeichnen dient dem Künstler als eine Möglichkeit Erlebtes, Gedachtes oder – wie oftmals bei Twombly - Gelesenes erneut hervorzuholen und gleichzeitig zur Aufführung zur bringen. Es wird deutlich, dass der Künstler seinen Zeichenvorgang vorrangig nicht als ein Mittel der Kommunikation versteht, sondern als Visualisierung seines eigenen Erlebens. Twombly zielt mit seinen Zeichnungen nicht unbedingt auf eine Bildherstellung hin, sondern auf einen gelungenen Visualisierungsakt der künstlerischen Erfahrung, wie er auch selbst sagt: „It's more like I'm having an experience than making a picture!“⁶⁶⁷ Es wird „nicht mehr eine vorausgegangene Erfahrung ‚repräsentiert‘, vielmehr protokolliert der Bildträger die physische und psychische ‚Präsenz‘, die sich in mehreren Schichten auf der Oberfläche abgelagert haben: „Das Bild erhebt sich nicht mehr über das Leben, indem es eine Vision konstruiert, es werde vielmehr ein Medium der Erfahrung des Lebens“⁶⁶⁸. Darauf verweist auch Roni Feinstein: „Twombly, Johns and Rauschenberg all conceived of their canvases as ‚flatbeds of information‘ (...) as literally flat surfaces filled with ideas about art, culture, and the self“⁶⁶⁹. Das Werk Twombly's bekennt sich statt zur mimetischen Konstruktion eines Geschehensablaufes zu einer Notation von Eindrücken, die durch den Leda-Mythos ausgelöst werden. Im Zentrum dieser mythologischen Erzählung steht nicht nur eine Handlung, sondern ein Vorgang. Um sich seiner Angebetenen Leda nähern zu können, benutzt Zeus eine List. Er verwandelt sich in die Gestalt eines Schwanes. Dieser Transformationsprozess findet sich in Twombly's Werken strukturell exemplifiziert, indem Twombly „die Dinge im Fluss“⁶⁷⁰ zeigt. Zugleich wählt Twombly den Verwandlungsmythos um „die schwindenden Augenblicke von Vorstellung und sich-gerade-ereignender Erfahrung

⁶⁶⁶ Pierre Sachse, *Idea materialis: Entwurfsdenken und Darstellungshandeln. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Skizzieren und Modellieren*, Berlin 2002.

⁶⁶⁷ Twombly zit. n. Sylvester 2001, 180.

⁶⁶⁸ Dickel 2003, 240.

⁶⁶⁹ Roni Feinstein, *Cy Twombly's Eloquent Voices*, in: *Arts Magazine*, Januar 1985, 90-92, 92.

⁶⁷⁰ Twombly, zit. n. Eckhard Schneider, Vorwort, in: ders., (Hg.), *Mythos. Joseph Beuys, Matthew Barney, Douglas Gordon, Cy Twombly*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bregenz, Köln 2007, 7-13, 13. Twombly's Interesse an Metamorphosen und Transformationsprozessen sieht der Künstler selbst in seiner „Reaktion auf die Begeisterung der Griechen für Mythologie“ verortet. Twombly zit. n. Schneider 2007, 13.

auf Papier und Leinwand zu wirklichen Erleben zu vereinen und festzuhalten“⁶⁷¹. Twombly „transponiert diese Fabeln, er macht sie zu Ereignissen seiner Gegenwart“⁶⁷². Dabei dient die Erzählung als „auslösender Moment“⁶⁷³, der Twombly zu einem Ereignisablauf anstößt und er diesen zu Papier bringt: „Erzählen bedeutet für Twombly (...) das lineare Formulieren während des Zeichnens“⁶⁷⁴. Erneut suggeriert das Bild *Leda and the Swan* keine Illusion, sondern zeigt Twomblys „körperliche, seelische und geistige Reaktionen auf solche Wirklichkeiten“⁶⁷⁵.

6.1.2 Erinnerung als Erfahrungsform

Diesen Gedanken des Zusammenspiels von Visualisierungs - und Erfahrungsprozess verdeutlicht Raible weiterführend an einem Beispiel aus der Literatur, in dem er ausführt: „Ein besonders erhellendes Beispiel für die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben ist (...) Marcel Proust“⁶⁷⁶. In der ständigen Überarbeitung seiner Fassungen wendet sich der Schriftsteller einem Thema zu, „das von Anfang an schon in den Entwürfen immer anklingt: (...) dem Thema Zeit, der Erinnerung und des sich Erinnerns schlechthin“⁶⁷⁷. Führt man sich die unterschiedlichen Einschriften in Twomblys *Leda*-Bildern vor Augen lassen sich auch im Themenkontext ‚Überarbeitung‘ und ‚Erfahrung‘ interessante Übereinstimmungen treffen, die auf die Qualität der Twomblyschen Erfahrung schließen lassen. In seiner frühen Leinwandarbeit *Leda and the Swan*⁶⁷⁸ aus dem Jahr 1962 (Abb. 43) setzt Twombly den Titel an der unteren rechten Bildkante ins Werk. Mit einem Graphitstift schreibt er „*Leda + the SWAN*“ ein, wobei er das Wort „*SWAN*“ in Versalschrift zur Erscheinung bringt und nachträglich mehrmals ausstreicht. In seiner späteren Papierfassung schreibt er den Titel ebenfalls an der unteren rechten Bildkante ein. Hier wird nicht der Versuch unternommen Teile der Wortfolge „*Leda + the SWAN*“ endgültig auszustreichen. Der Akt der Löschung wird vielmehr dem Material selbst überlassen, indem die in die gelbbraune Farbfläche applizierten Wörter nach dem Auftragen stellenweise in den feuchten Untergrund

⁶⁷¹ Bastian 1973, 9.

⁶⁷² Bastian 1973, 11.

⁶⁷³ Bastian 1973, 10.

⁶⁷⁴ Bastian 1973, 10.

⁶⁷⁵ Boehm 1985, 55.

⁶⁷⁶ Raible 2004, 203.

⁶⁷⁷ Raible 2004, 206.

⁶⁷⁸ Cy Twombly, *Leda und der Schwan*, 1962. Öl, Bleistift, Wachskreide auf Leinwand. 190,5 x 200 cm. Museum of Modern Art, New York. Abb. in: Leeman 2005, 145.

einsinken und verblassen. Der „geschriebene Augenblick“⁶⁷⁹ ist sichtbar in der Auflösung begriffen und droht in das Vergessen abzusinken. An dieser Stelle wird in Twomblys Papierarbeit das (Ein-)zeichnen bzw. das (Ein-)schreiben als eine „Erfahrungsform der Erinnerung“⁶⁸⁰ sichtbar gemacht. Nach Raible ist bei Proust der Prozess der Erinnerung „an die Performanz des Schreibens gebunden, vor allem an das beständige Verändern des schon geschriebenen Texts“⁶⁸¹. Somit rückt die ‚Erfahrungsform der Erinnerung‘ in ihrer Beziehung zur Zeit in den Mittelpunkt⁶⁸². Zieht man die beiden Leda-Arbeiten von 1962 bzw. 1976 erneut heran, wird formal schnell deutlich, dass diese nicht nur auf unterschiedlichen Trägermaterialien ausgeführt sind, sondern ihnen offensichtlich generell ein unterschiedliches Zeitverständnis zugrunde liegt. Bannt Twombly in *Leda and the Swan* von 1962 noch in ausladenden Gesten und schnellen Pinselstriche die Verwandlung auf das Papier, herrscht in dem vierzehn Jahre später entstandenen Werk eine ruhigere Bildsprache. Dieses unterschiedliche Zeitverständnis der 1960er und 1970er Jahre zeigt sich besonders in Twomblys Überarbeitung der Schrift. In seinem frühen Lea-Bild streicht Twombly den eingeschriebenen Titel mehrmals aus, ohne ihn durch eine erneute Einschrift zu überdecken. In seiner späteren Lea-Fassung auf Papier überarbeitet Twombly seine Einschrift mit Farbe und schafft damit einen neuen Untergrund, um den Titel erneut darüber einzuschreiben. Im Gegensatz zu seiner Leinwandfassung findet hier durch die erneute Überarbeitung und Einschreibung eine weitere Verlangsamung und Distanzierung statt, die Twomblys Arbeiten auf Papier der 1970er Jahre generell charakterisieren⁶⁸³.

⁶⁷⁹ Dobbe 1999, 361.

⁶⁸⁰ Boehm 1987a, 9.

⁶⁸¹ Raible 2004, 206.

⁶⁸² Wie Dobbe in ihrer Dissertation über Cy Twombly richtig bemerkt, ist die „Erinnerung (...) eine Erfahrungsform der Zeit“. Vgl. Dobbe 1999, 319.

⁶⁸³ Langenberg verweist auf die unterschiedliche Zeitgestaltung der 60er und 70er Jahre. In den 60er Jahren ist es „(...) die Reduzierung der mythologischen Gehalte auf im Mythos angelegte elementare, emotionale Qualitäten.“ Hingegen ist im darauffolgenden Jahrzehnt „die kulturelle Vergangenheit (...) nicht mehr Teil eines Erinnerungsgeschehens, sondern Ausgangspunkt einer expliziten Auseinandersetzung, die in der Zeit stattfindet. Diese beinhaltet zwar die Erinnerungstätigkeit, jedoch wird der Prozeß nicht selbst zum Bildthema“, Vgl. Langenberg 1998, 182.

6.2 *BACCANALIA – WINTER (5 DAYS IN JANUARY), 1977*

6.2.1 Zeichnen, Malen und Kleben als plastischer Prozess

Ein weiteres Beispiel für Twomblys ereignishaftes Vorgehen ist seine, ein Jahr später gefertigte, Collage *Baccanalia – Winter (5 days in January)*⁶⁸⁴ (Abb. 44). Ähnlich wie mit dem Plakat der Galerie Nothelfer in *Leda and the Swan* von 1976 (Abb. 42) wird in dieser Papierarbeit mittels einer Reproduktion von Nicolas Poussin ebenfalls „ein Fragment der Vergangenheit unmittelbar in das Bild aufgenommen“⁶⁸⁵. Das 1977 gefertigte Blatt gehört zu einer vierteiligen Serie von Collagen, die dem Zyklus der Jahreszeiten gewidmet ist. In der vorliegenden Papierarbeit *Baccanalia – Winter (5 days in January)* ist im oberen Teil, leicht nach links versetzt, eine Reproduktion einer Poussinzeichnung mit Klebestreifen angebracht. Darunter bzw. rechts daneben entfaltet sich eine gestisch gemalte Farbfläche, die den größten Teil des Bildes ausfüllt. Neben der Titelschrift „*Baccanalia*“ ist auf dem Blatt die Jahreszeit „*Winter (5 days in Jan)*“ sowie die Jahresangabe „77“ und die Signatur vermerkt. *Baccanalia* folgt einem ähnlichen formalen Aufbau wie *Leda and the SWAN* von 1976, in das Twombly ebenfalls ein quadratisches Papier in die obere Bildzone appliziert. Quasi als Überschrift ist eine Einschrift über der Applikation angebracht. Ist in *Baccanalia* die Schrift gut lesbar ins Bild gesetzt, ist in *Leda and the SWAN* die sich am oberen Bildrand befindliche Einschrift „*Bucolic*“ kaum lesbar und im Begriff sich in die Materie des Papierträgers aufzulösen. Im Bezug auf die eingefügte Poussinreproduktion spricht Langenberg in ihrer Untersuchung der *Baccanalia*-Serie noch davon, dass sich Twombly durch den Einsatz von Vorgefundenem „vom subjektiven Ausdruck und somit von der Zeit der Produktion distanziert“⁶⁸⁶. Im weiterführenden Kontext wird allerdings deutlich, dass Twombly im künstlerischen Produktionsprozess auf das Vorgefundene reagiert und in einen künstlerischen Dialog tritt, indem er auf die Reproduktion seine Fingerspuren setzt. Durch die stellenweise Übermalung der Poussin Reproduktion geschieht eine Form der Aneignung⁶⁸⁷, die sich einer skulpturalen Arbeitsweise annähert. Wie ein Bildhauer schmiegt Twombly die Poussin Reproduktion auf den

⁶⁸⁴ Cy Twombly, *Baccanalia – Winter (5 days in January)*, 1977. Öl, Wachskreide, Bleisitft und Collage auf Papier. 102,1 x 150, 2 cm. Sammlung Brandhorst Deutschland. Abb. in: Leeman 2005, 279.

⁶⁸⁵ Langenberg 1998, 175.

⁶⁸⁶ Langenberg 1998, 175.

⁶⁸⁷ „Die Vermittlung geschieht erst durch die stellenweise Übermalung der Collage, durch die sie nochmals als dem Produktionsprozeß Vorgängige gekennzeichnet wird“, Langenberg 1998, 175.

Trägerkörper und befestigt sie an den Kanten mit Tesastreifen. Um das vorgefundene Bild in das Werk zu integrieren und die harten Übergänge zu verschleifen, trägt Twombly mit den Fingern Farbe auf die Reproduktion auf. Trotz des subjektiven und offenen Duktus dieses Vorgangs erscheint er nicht als Ausdruck unmittelbarer Spontaneität, vielmehr vermittelt sich das Einfügen des Papiers und die Überarbeitungen der Bildebenen als ein Prozess des Suchens und der Findung, des Eingreifens und Begreifens, der sich auf zweifache Weise manifestiert. Einerseits wird in Twomblys *Schreibszene "Baccanalia – Winter (5 days in January)"* das stimmungshafte Erleben der wechselvollen Jahreszeiten durch das Fließende der Schriftlinien und die zeitliche Erfahrungsform des Übermalens und Tilgens im künstlerischen Schaffensprozess vermittelt. Andererseits überträgt sich Twomblys körperlicher und geistiger Formungsprozess auf seine Arbeitsweise. In handwerklicher Manier faltet, schneidet, schichtet und übermalt Twombly seinen Bildkörper: „Die Hände“⁶⁸⁸, die Farbe und Papier berühren, „dramatisieren das Bewußtsein dieses physischen Aktes“⁶⁸⁹. Dies ist „untrennbar mit der Idee des plastischen Formens verbunden“⁶⁹⁰. Twomblys körperliche, geistige und materielle 'Eingreifen' und 'Begreifen' beschreibt daher eher einen plastischen Prozess als ein eindeutiges Motiv.

6.2.2 Zeichenträger und Schriftkörper: Medium Papier

Die „Rede von einer Verkörperung im Bild soll darauf hindeuten, dass es nicht nur Körperbilder und Körperschemata gibt, sondern dass auch der Bildkörper seinen Namen keiner bloß nachträglichen Metaphorik verdankt“⁶⁹¹. Die Materialität einer Aussage ist konstitutiv für die Aussage selbst, weil sie „einer Substanz, eines Trägers, eines Ortes und eines Datums“⁶⁹² bedarf. Im Fall von *Baccanalia – Winter (5 days in January)* sind es die unterschiedlichen Trägerschichten aus Papier und die Schriftlinien, die als erzeugende Körper die Zeichen zur Erscheinung bringen. Im Werk *Adonais* (Abb. 40) sind mehrere Zeilen horizontal auf die Bildfläche notiert, während sich ein Zweizeiler vertikal auf der collagierten L-Form wieder findet. Der Leser müsste, wollte er alle Texteschübe bequem lesen, das Papier drehen – ein Phänomen, das ebenfalls die Bildfläche als Körper betont. Zudem leitet der „skulpturale Charakter

⁶⁸⁸ Bastian 1993, 14.

⁶⁸⁹ Bastian 1993, 14.

⁶⁹⁰ Bastian 1993, 14.

⁶⁹¹ Waldenfels 2005, 18.

⁶⁹² Foucault (1969), 2000, 147.

dieser Konzeption⁶⁹³ Twomblys erneute Hinwendung zur Skulptur ein, die 1980 schließlich in einer dreidimensionalen Umsetzung mündet⁶⁹⁴. Christina Klemm hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass die collagenhaften Elemente „einen nicht nur an sich plastischen Charakter annehmen, sondern öfters auch Reproduktionen stark plastisch wirkender Objekte ins Bild bringen“⁶⁹⁵. Beispielhaft dafür ist auch eine neunteilige Serie von Papierarbeiten, die Twombly 1976 in Rauschenbergs Studio auf Captiva Island fertigt und zu der auch das Werk *Idillion*⁶⁹⁶ (Abb. 45) gehört. In dieser Arbeit zeigt sich erneut Twomblys ereignishafter und bildkörperbetonende Umgang mit seinem Papiermaterial. Der größere Abschnitt der zweiteiligen Collage besteht aus vier übereinandergelagerten heterogenen Papierschichten. Zwei dieser Schichten bilden den Untergrund. Darauf befestigt befindet sich ein Papier, das von Twombly an der oberen Kante mehrmals gefaltet wurde und deutlich vom Papiergrund absteht. Unterhalb der Faltung klebt ein Transparentpapier, welches das darunterliegende Aquarell verdeckt. Zugleich ist in diesem exemplarischen Werk auch ein Schriftkörper sichtbar: *“Pan curat oves OVIUMQUE MAGISTROS“* (zu dt.: Pan behütet die Schafe und ihre Hirten). Ähnlich wie im Werk *Adonais* treten unterschiedliche Schrifttypen in Erscheinung. Die Variation von Klein – und Großbuchstaben betont der Schriftkörper die Wörter *“Adonais“* und *“OVIUMQUE MAGISTROS“*⁶⁹⁷. Der Inszenierung des Schriftbildes kommt in diesem Zusammenhang eine herausgehobene Stellung zu.

„Für Twomblys gemalte Schrift gilt, was für die Sprachlichkeit des Bildes sowie die Bildlichkeit der Sprache grundsätzlich gesagt worden ist: daß ihr Sinn von der Weise seines sinnlichen Erscheinens nicht abzulösen ist. Denn eben das sinnliche Erscheinen der gemalten Schrift, ihr je besonderes Auftreten im Bild – ihr Verdecktsein, ihr

⁶⁹³ Hochdörfer 2001, 81.

⁶⁹⁴ Twomblys Skulptur *Untitled* (Bassano in Teverina), 1980. Gips Sand. 36 x 36,5 x 27 cm. Sammlung Cy Twombly stellt eine aus Sand und Gips geformte L-Form dar. Abb. in: Nicola del Roscio, Cy Twombly. *Catalogue Raisonné of Sculptures*. Vol I, 1946-1997, Rom 1997, Abb. 52.

⁶⁹⁵ Christian Klemm, Cy Twombly im Kunsthaus Zürich, in: Kunsthaus Zürich. Zürcher Kunstgesellschaft. Jahresbericht 1994, 105.

⁶⁹⁶ Cy Twombly, *Idillion*, 1976. Collage in zwei Teilen. Papier, Aquarelle, Kreide, Bleistift. Einschrift: Pan curat oves OVIUMQUE MAGISTROS. 43,8 x 57,2 cm; 144,1 x 96,5 cm. Galerie Karsten Greve. Abb. in: Lambert 1973, Abb. 175.

⁶⁹⁷ Die Betonung dieser Wortgruppen ist nicht zufällig und ein verbindendes Element. Wie Leeman in seinen Untersuchungen herausstellt, gehört Twomblys Papierarbeit *Idillion* zu einer Werkgruppe, die der Künstler dem englischen Lyriker Edmund Spenser widmet, der – wie Shelley – im Kontext der angelsächsischen Tradition der Hirtendichtung besondere Beachtung gefunden hat. Vgl. Leeman 2005, 237; Lambert 1973, 162.

Zerstreutsein, ihre Unleserlichkeit, ihre Ambivalenz – prägen den bildnerischen Charakter des Geschriebenen“⁶⁹⁸.

6.3 DIE ZEICHNUNG ALS WERKZEUG?

Twomblys Prozess des (Ein-)Zeichnens, Schichtens und Klebens bestätigt nicht nur eine große Körpernähe, sondern ist auch auf verschiedene Weise mit dem Denken und der Erfahrung des Künstlers verbunden. Die Papierarbeit „bewahrt die Spur der Einschreibung der Hand mit ihren Rhythmen, Geschwindigkeiten und Sensibilitäten unverdeckt und bindet so das sichtbare Ergebnis der Einschreibung, die Zeichnung, an die Tätigkeit der Hand, der Imagination und des Geistes zurück“⁶⁹⁹. Die wechselvolle Beziehung des Künstlersubjektes zur Hand und der Hand zum Auge ist in Twomblys Papierarbeiten charakterisiert, wie John Bird feststellt:

“Twombly’s art (...) describes hand / eye coordination.(...) What the viewer beholds are the encoded memories of the body’s experiences and potentiality interwoven with, and figured through indexical traces of actual movement. (...) – a Hericlitean flux that simultaneously registers the body’s pulsions and the mind’s cognition“⁷⁰⁰.

Die Zeichnungen und Collagen dienen Twombly dazu, seinen körperlichen wie geistigen Puls auf das Papier zu bannen. Egal wie langsam oder wie schnell Twombly seine Arbeit vorantreibt, er folgt stets der Haltung, die zur Zeit der Romantik entstanden ist und vom Expressionismus des 20. Jahrhunderts erneut aufgegriffen wurde. Gemeint ist „der Mythos des direkten, unmittelbaren Ausdrucks, demzufolge innere Kräfte im Schöpfungsakt buchstäblich ausgedrückt werden, blitzschnell, wie Farbe aus der Tube“⁷⁰¹: “I cannot sit and make an image. All I can think is the rush“⁷⁰². Für Twombly ist es “like a nervous system. It’s not described, it’s happening. The feeling is going on with the task. The line is the feeling“⁷⁰³. Damit erschüttert Twombly

⁶⁹⁸ Dobbe 1999, 334.

⁶⁹⁹ Johannes Meinhardt, Spätmoderne Zeichnung. Untersuchungen von Intentionalität, Hand und Lesbarkeit, in: Markus Heinzelmann / Matthias Winzen (Hg.), Gegen den Strich. Neue Formen der Zeichnung, Nürnberg 2004, 32-41, 34.

⁷⁰⁰ Bird 2007, 489.

⁷⁰¹ Cardinal 1984, 16.

⁷⁰² Twombly zit. n. Sylvester 2001, 179.

⁷⁰³ Twombly zit. n. Sylvester 2001, 180.

die Auffassung der klassischen Zeichnung, denn „er verweigert ihr ihre Berufung, die ikonographische Mitte“⁷⁰⁴. Twomblys Zeichnungen „haben alle expressiven Modelle der Moderne verworfen, ja hinter sich gelassen und an deren Stelle die Bewegung gesetzt. Was wir sehen, ist nur ein Effekt, der das Objekt in den transitiven Zustand der Idee verwandelt“⁷⁰⁵. Somit wird nicht „ein Abbild der Wirklichkeit, sondern die Idee davon“⁷⁰⁶ in Twomblys Werke transportiert. Dieses gedankliche Bilden im künstlerischen Vollzug ist ein „gestaltendes Bilden“⁷⁰⁷ und hat etwas „von einem Schaustück, das sich selbst aufführt“⁷⁰⁸. Dieses Schaustück wird externalisiert und vom Künstler dynamisch zu Papier gebracht: „plötzlich schließen sich Twomblys Stromkreise vom Herzen zum Gehirn und zur Hand und von da auf die Bildfläche und arbeiten hochtourig“⁷⁰⁹. Twombly sagt dazu selbst: „The feeling is going (...) from a soft thing, a dreamy thing, to something hard, something arid, something lonely, something ending, something beginning“⁷¹⁰. Die Papierfläche wird unter diesem Aspekt für Twombly „an arena in which to act“⁷¹¹, so Krauss, die weiterführend feststellt: „He (*Twombly*, Anm.d.Verf.) and Robert Rauschenberg and Jasper Johns perform, in their eyes, a sublation of Action Painting, canceling its abstract insularity but preserving its emotional intensity“⁷¹². Diese emotionale Intensität ist in Twomblys Werken deutlich spürbar. Der Künstler bringt nicht nur einfach Gedachtes schnell zu Papier, sondern vielmehr dient ihm die Zeichnung dazu visuelle Effekte zu produzieren: „Was die Bilder von Twombly produzieren (ihr *telos*), ist sehr einfach: es ist ein Effekt“⁷¹³. Und dieser ‚Effekt‘, wie Barthes weiter schreibt, ist wiederum „eine Kategorie der Empfindung“⁷¹⁴. Die Bildgeschichte wird vom Künstler durchlebt und auf der Bildfläche visualisiert, indem er seine Erfahrung mit dem Ort oder dem literarischen Ereignis in die Struktur des Bildes auflöst, wie der Künstler selbst äußert: „In einem Bild kann alles, was man gefühlt hat, vollständig enthalten sein“⁷¹⁵. Twomblys künstlerische Reaktion auf die eingeklebten

⁷⁰⁴ Bastian 2001, o. S.

⁷⁰⁵ Bastian 2001, o. S.

⁷⁰⁶ Vgl. die gleichnamige Überschrift von Hans Albert Peters, Nicht ein Abbild der Wirklichkeit, sondern eine Idee davon, in: Bernice Rose (Hg.), *Drawing Now – Zeichnung Heute*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1977, 5-6, 5.

⁷⁰⁷ Waldenfels 2005, 25.

⁷⁰⁸ Waldenfels 2005, 25.

⁷⁰⁹ Smith 1987, 16.

⁷¹⁰ Twombly zit. n. Sylvester 2001, 179.

⁷¹¹ Krauss 1994, 118

⁷¹² Krauss 1994, 118.

⁷¹³ Barthes 1983, 78.

⁷¹⁴ Barthes 1983, 79.

⁷¹⁵ Ich will nicht fügsam sein, Ausschnitte aus einem Interview mit Cy Twombly geführt von Nicholas Serota, dt. Fassung, in: Feuilleton der FAZ 15. 6. 2008, 28.

Papierfragmente und das stimmungshafte Erleben der fließenden Bewegungen der eingeschriebenen Bleistiftlinien und gestischen Pinselstriche wird zum eigentlichen Thema seiner Werke auf Papier. Nicht der Bildzeigeakt steht im Vordergrund, sondern ein ‚Handeln-durch-das-Bild‘ wird praktiziert: „Die Arbeit Twomblys rührt aus einem (...) Bedürfnis zu handeln“⁷¹⁶. Es ist ihm kein Anliegen bei der Bildherstellung ein Zeichen zu schaffen, sondern eine „besondere Art von Gegenstand“⁷¹⁷. Genauer spezifiziert: „ein Bildobjekt (...), einen Gegenstand reiner Sichtbarkeit“⁷¹⁸. Twomblys Bilder werden in dieser ‚reinen Sichtbarkeit‘ zu neuen Objekten. Sie repräsentieren keine Inhalte, sondern präsentieren sie. Damit ist Twomblys Bild „weder eine Repräsentation eines vorgängigen noch eines konstruierten Inhaltes, sondern ein Werkzeug, dessen Verwendung neuartige Handlungen ermöglicht“⁷¹⁹. Das Bild ist nicht in seinem Gebrauch als ein Zeichen zur Kommunikation wichtig, sondern es eröffnet dem ‚Bildnutzer‘ (im vorliegenden Kontext: dem Künstler) die Möglichkeit mit ihm zu handeln wie mit einem Werkzeug: „Wie ein Hand-Werker arbeitet CT, nimmt die Dinge zwischen seiner Hände“⁷²⁰. In Twomblys Papierarbeiten *Leda and the Swan* und *Baccanalia – Winter (5 days in January)* ist sein Aufzeichnen, Schichten und Kleben „eine Sicherung der ‚Verfertigung‘ der Gedanken“⁷²¹ und indem seine „Aufzeichnungen den Prozess des Forschens (des Suchens) begleiten, sind sie performativ“⁷²².

6.4 EXKURS: CY TWOMBLY UND JOSEPH BEUYS

In dem Handlungscharakter seiner Zeichnungen und Collagen scheint Twombly der europäischen Zeichentradition nahe zu stehen. Besonders der Name Joseph Beuys wird in der Forschungsliteratur des öfteren geäußert, ohne allerdings einen expliziten

⁷¹⁶ Damisch 1997, 107.

⁷¹⁷ Lambert Wiesing, Pragmatismus und Performativität des Bildes, in: Krämer 2004, 115-128, 119.

⁷¹⁸ Wiesing 2004, 119.

⁷¹⁹ Wiesing 2004, 118.

⁷²⁰ Klaus-Peter Busse, Vom Bild zum Ort. Mapping Lernen, Dortmund 2007, 58.

⁷²¹ Busse 2007, 52.

⁷²² Busse 2007, 52.

Vergleich der beiden Künstler vorzunehmen⁷²³. Die Anklänge an Beuys erfolgen vornehmlich durch die Zeichnungen des deutschen Künstlers. Diese Annahme wurde bereits 1979 von den Kuratoren vom Whitney Museum New York untermauert, die eine erste Retrospektive für Twombly ausrichteten und die Ähnlichkeiten mit Beuys Arbeiten herausstellten, der im selben Jahr mit seiner Retrospektive das nahe gelegenen Guggenheim Museum bespielt⁷²⁴.

“The Whitney show also made it apparent that Twombly’s drawings had many affinities with Joseph Beuys’s work; (...), there were inklings of a new International Style that had its sources in the collage drawings that both artists had made since the late ‘50s“⁷²⁵.

Besonders Twomblys frühe Zeichnungen, wie beispielsweise sein Werk *Untitled*, 1954 (Abb. 3) aus dem Jahr 1954 zeigen mit eruptiven Formen formale Ähnlichkeiten mit Beuys Zeichnungen, wie beispielsweise seiner Bleistiftzeichnung *Ohne Titel*⁷²⁶ aus dem selben Jahr (Abb. 46). Im Gegensatz zu Twomblys eindringendem Strich scheint in der Beuys Zeichnung „der fragile Strich (...) das Papier nicht verletzen zu wollen“⁷²⁷. In beiden Werken scheint jedoch alles Übergang und Bewegung zu sein. Das verbindende Element zwischen Twomblys und Beuys Zeichnungen bildet die Tatsache, dass beide Künstler die Ebenen ihrer künstlerischen Produktion und ihrer gedanklichen

⁷²³ Adams 1995, 60. Auch Nicholas Cullinan verweist auf die Einflußnahme Twomblys auf Beuys: „(...) they would go on to influence artists including Richard Serra, Paul Thek, Joseph Beuys and Eva Hesse.“ Cullinan, in: Ausst.-Kat. Tate Modern London 2008, 121. Die Parallelen zwischen Beuys und Twombly sind zudem desöfteren in Ausstellungen Gegenstand der Betrachtung geworden. Vgl. Gerhard Storck (Hg.), Joseph Beuys, Yves Klein, Jannis Kounellis, Piero Manzoni, Arnulf Rainer, Francesco Lo Savio, Cy Twombly. Wendepunkt: Kunst in Europa um 1960. Ausst. Kat. Museum Haus Lange Krefeld, Krefeld 1980. Heiner Bastian (Hg.), Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Andy Warhol. Sammlung Marx, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, München 1982 und neuerdings u.a. Eckhard Schneider (Hg.), Mythos. Joseph Beuys, Matthew Barney, Douglas Gordon, Cy Twombly, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bregenz, Köln 2007.

⁷²⁴ Twombly stellte vom 10. April bis 10. Juni 1979 im Whitney Museum for American Arts aus. Vgl. Cy Twombly: Paintings and Drawings 1954-1977. Die Ausstellung von Joseph Beuys wurde am 2. November 1979 im Guggenheim Museum in New York eröffnet. Vgl. Carolin Tisdall, Joseph Beuys, Guggenheim Museum New York, New York 1979.

⁷²⁵ Adams 1995, 60. Auch Nicholas Cullinan verweist auf die Einflußnahme Twomblys auf Beuys: „(...) they would go on to influence artists including Richard Serra, Paul Thek, Joseph Beuys and Eva Hesse.“ Cullinan, in: Ausst.-Kat. Tate Modern London 2008, 121.

⁷²⁶ Joseph Beuys, Ohne Titel, 1954. Wasserfarbe und Bleistift auf Papier. 50 x 33 cm. Sammlung Josef W. Fröhlich. Abb. in: Armin Zweite (Hg.), Joseph Beuys zu Ehren. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1986, 151.

⁷²⁷ Jeannot Simmen, Schatten der Realität, in: ders. / Heiner Bastian, Joseph Beuys Zeichnungen. Aust.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, Stuttgart 1979, 24.

Reflexion miteinander verweben. Ähnlich wie Twombly dient Beuys das Zeichnen dazu im Kurationsprozess eine Erfahrung zu generieren und diese durch den Akt des Zeichnens zu visualisieren. Beuys sagt dazu selbst:

„in meinen Zeichnungen stelle ich Fragen, ich bringe Sprachformen aufs Papier, ich bringe auch Empfindungs-, Willens- und Denkformen aufs Papier und versuche damit eine Anregung zu geben. (...) Meine Zeichnungen bilden für mich eine Art Reservoir, woraus ich wichtige Antriebe erhalten kann“⁷²⁸.

Im Unterschied zu Twombly dient Beuys seine zeichnerische Praxis dazu aus seinen künstlerischen Handlungen mit Stift und Papier Begriffe zu filtrieren. Beuys spricht auch selbst von seinen Zeichnungen als „Denkformen“ und nannte sie ein „Reservoir“, aus dem er schöpfen könne. Was Beuys derart fortschreitend in seinem Oeuvre sinnlich und begrifflich deponierte sollte ihm als reaktivierbares Material für die Zukunft dienen. In einer Rede führte Beuys 1974 anlässlich einer Ausstellung im Haus Lange in Krefeld aus: „Aus den Zeichnungen heraus haben sich Begriffe ergeben, eine plastische Theorie“⁷²⁹. Gerade „diese Spracherweiterung interessiert mich an der Zeichnung“⁷³⁰. Beuys unternimmt den Versuch Zeichnen und Sprechen in einen engen Zusammenhang zu rücken und daraus Begriffe für seine politische und anthropologische Theorie zu filtrieren. Die Bedeutung der Zeichnung von Beuys liegt neben ihrer Funktion als Ideen- und Formenspeicher nicht zuletzt in der Stärke, auf dem Papier geistige Prozesse sichtbar zu machen. Dies geschieht im Vergleich zu Twombly mit einer anderen Schwerpunktsetzung. Wie in den vorangegangenen Kapiteln erarbeitet, ist die Linie und die Schrift bei Twombly ganz bewusst auch mehr

⁷²⁸ Zit. n. Joseph Beuys in: Wenn sich keiner meldet, zeichne ich nicht. Gespräch zwischen Joseph Beuys, Heiner Bastian und Jeannot Simmen, in: Simmen / Bastian 1979, 29-61, 32. Vgl. auch Ann Temkin / Bernice Rose, Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys, Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art, New York 1993.

⁷²⁹ Joseph Beuys, Rede zur Eröffnung der Ausstellung Joseph Beuys – Zeichnungen 1946-1971, Museum Haus Lange Krefeld, Krefeld 1974, 2.

⁷³⁰ Joseph Beuys, Bleistiftzeichnungen aus den Jahren 1946-1964, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1973, 17.

die des Körpers, nicht nur die des Kopfes⁷³¹. Stilbildend für seine ‚linkische Linie‘ ist die von den Surrealisten übernommene *écriture automatique*, genauer gesagt: das motorische Element eines vibrierenden Körpers. Beuys Linie hingegen geht andere Wege. Wie bei Twombly fungiert die Linie bei Beuys zwar als Indikator von Bewegung, jedoch nicht im rein körperlichen, sondern vor allem im geistigen Sinne. Beuys gilt schon das Denken selbst als ‚skulpturaler Prozess‘, wie es in den Werkstattgesprächen *Was ist Kunst?* heißt:

„Vorausgesetzt (ist) immer, daß man den Begriff der Skulptur oder der Kunst so stark erweitern will, daß man auf diesen anthropologischen Punkt kommt, wo Denken bereits eine Kreation (...), also plastischer Vorgang ist“⁷³².

Es ist deutlich, dass Twombly wie Beuys „das Aufzeigen von übergreifenden Formprozessen auf dem und mit dem Papier“⁷³³ zu interessieren scheint. Indem Twombly in seinen Zeichnungen und Collagen mittels ‚Überarbeitung‘ und ‚Korrektur‘ nicht nur die Erinnerung als Erfahrungsform generiert, erhalten seine Arbeiten auch materiell einen plastischen Charakter, der sich in den Raum hinein erweitert⁷³⁴. Dass sich in der Zeichnung auf dem Papier die künstlerische Strategie als skulpturaler Akt niederschlagen kann, war keine Erkenntnis, die Twombly nur mit Beuys alleine teilte. Auch andere Künstler wie Richard Serra oder Gordon Matta-Clark versuchten seit Ende der sechziger Jahre, die Zeichnung als selbständiger plastischer Setzung mehr Gewicht einzuräumen. In seinen Schnittzeichnungen der 1950er Jahre überträgt Matta-Clark seine im urbanen Raum praktizierten konzeptuellen Schnitte und Bohrungen durch reale Architekturen auf das Papier: Nun werden dicke Lagen Papier – nach Markierung mit dem Bleistift – mit dem Bohrer und der Säge behandelt. Damit gewinnt die geschnittene Zeichnung eine reliefhafte Qualität und wird zum objektförmigen

⁷³¹ „Das Schreiben als körperliche Tätigkeit ist von vielen Künstlern zur Bilderstellung genutzt worden. Die dabei verwendeten Verfahren reichen von der *écriture automatique* der Surrealisten (M. Ernst, G. Mathieu, A. Masson, H. Michaux, oft unter Drogeneinfluß), über das *Action Painting* (J. Pollock) oder *Schriftaktionen* (G. Rühm, C. Claus, E. Jandl, A. Rainer) bis zu *Pseudoschriften* (C. Twombly, I. Blank, H. Darboven u. a. m.)“. Siegfried J. Schmidt, *Die Konsequenz aus Schwarz ziehen, oder: über die Linie und ihre Transformationen*, in: *Magic Line*, Ausst.-Kat. Museion. Museum für moderne und zeitgenössische Kunst Bozen, Mailand 2007, 86-89, 88.

⁷³² Joseph Beuys, in: Volker Harlan, *Was ist Kunst?*, Werkstattgespräch mit Joseph Beuys, Stuttgart 2. Aufl. 1987, 23 u. 81.

⁷³³ Schalhorn 2007, 61.

⁷³⁴ Vgl. Abschnitt 6.2.1 der vorliegenden Studie.

Körper⁷³⁵. Hingegen funktionieren Beuys Zeichnungen vornehmlich als Hilfestellung für eine andere Form der künstlerischen Produktion. Seine sogenannten ‚Partituren‘, die mit plastischen Werken in Zusammenhang stehenden Zeichnungen und die Diagramme bilden einen Sektor, der Beuys bildhauerisches und aktionistisches Werk vorantreibt. Beuys Objekt *Straßenbahnhaltestelle*⁷³⁶ (Abb. 47), das 1976 anlässlich der venezianischen Biennale entstand, findet ihren Widerhall in der Zeichnung *Venedig*⁷³⁷ (Abb. 48), die als eine Art ‚erweiterte Bildhauerzeichnung‘⁷³⁸ Beuys skulpturales Werke begleitet ohne die Funktion einer reinen Studie einzunehmen. In den 70er Jahren beginnt auch in Twomblys Oeuvre nach fast siebzehnjähriger Schaffenspause die Skulptur wieder zunehmend an Einfluss zu gewinnen. Seine Skulptur *Untitled*⁷³⁹ aus dem Jahr 1976 (Abb. 49) fertigt Twombly aus vier aufragenden Bilderrollen aus festem Pappmaché, die er zerschneidet und teleskopartig ineinander steckt, um sie abschließend mit weißer Wandfarbe zu bestreichen. Obwohl Twomblys Collagen nicht als Vorstudien oder Bildhauerzeichnungen missverstanden werden dürfen, ist es offensichtlich, dass der skulpturale Charakter seiner zeichnerischen Konzeptionen aus diesem Jahrzehnt in engem Zusammenhang mit seiner bildhauerischen Tätigkeit steht. Indem Twomblys Collagen in den 1970er Jahren nicht nur „einen an sich plastischen Charakter annehmen, sondern öfters auch Reproduktionen stark plastisch wirkender Objekte ins Bild bringen“⁷⁴⁰, nähern sie sich deutlich einer skulpturalen Formensprache an, was sich auch in anderen Papierarbeiten manifestiert. Beispielsweise sind in der 1972 entstandenen Zeichnung *Untitled*⁷⁴¹ (Abb. 50) verschiedene Rechtecke, Balken und Linien fächerartig aufgegliedert, so dass ein dynamischer Bewegungsablauf suggeriert wird. Ausgehend vom linken Bildrand kippen die einzelnen Formen nach unten. Ganz offensichtlich hat Twombly in seiner 1981 entstandenen Skulptur *Untitled*

⁷³⁵ Vgl. Sabine Breitwieser (Hg.), *Reorganizing Structure By Drawing Through It*. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark, Ausst.-Kat. Generali Foundation Wien, Wien 1997.

⁷³⁶ Joseph Beuys, *Straßenbahnhaltestelle / Tramstop / Fermata del Tram*. A Monument to the Future, 1976. (Installationsansicht deutscher Pavillon Venedig 1976). Stahl, Eisen. Ca. 860 x 300 x 200 cm. Sammlung Kröller-Müller Museum Otterlo (Zweitfassung Sammlung Marx, Berlin). Abb. in: Kirsten Claudia Voigt (Hg.), „Ich bin interessiert an Transformation, Veränderung, Revolution“. Joseph Beuys Zeichnungen. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2006, Abb. 2.

⁷³⁷ Joseph Beuys, *Venedig*, 1976. Bleistift, Ölfarbe und Tinte auf Papier. 29,8 x 21 cm. Museum Kunst Palast Düsseldorf. Abb. in: Voigt 2006, Abb. Kat. 99.

⁷³⁸ Vgl. den gleichnamigen Titel von Andreas Schalhorn *Im Energiefeld. Zur Erweiterung der Bildhauerzeichnung bei Joseph Beuys*, in: Voigt 2006, 54-61.

⁷³⁹ Cy Twombly, *Untitled*, 1976. Pappe und Wandfarbe. 168 x 21,5 x 16 cm. Sammlung Cy Twombly. Abb. in: Ausst.-Kat. Tate Modern, 158.

⁷⁴⁰ Klemm 1994, 105.

⁷⁴¹ Cy Twombly, *Untitled*, 1972. Wackskreide und Bleistift auf Papier. 29,3 x 26 cm. Sammlung Cy Twombly. Abb. in: Lambert 1997, 32.

(*Formia*)⁷⁴² (Abb. 51) auf diese Konzeption zurückgegriffen. Auf einen kleinen Tisch montiert wird der fächerartig aufgegliederten Bewegungsablauf der Zeichnung von Twombly ins Dreidimensionale übersetzt. Twomblys skulpturale Formen visualisierende Zeichnungen und Collagen sind auch vor dem Hintergrund der sich seit den sechziger Jahren vor allem in der westlichen Kunst radikal wandelnden Charakters der Bildhauerzeichnung einzigartig. In der amerikanischen und europäischen Skulptur kommt es in den 1950er und 1960er Jahren zum Bruch mit konventionellen Formen bildhauerischer Praxis und zur Abkehr von traditionellen Werkstoffen. Viele Künstler der Minimal Art oder der Arte Povera nutzen die Zeichnung nun eher als Aufbauanleitung für ihre plastischen Setzungen⁷⁴³. Beuys und Twombly fügen diesem Weg eine Abzweigung hinzu, indem ihre zeichnerischen Experimente 'Denkformen' bzw. 'Erfahrungsformen' als plastisches Bilden erproben.

6.5 RESÜMEE

Es ist deutlich geworden, dass Twomblys Arbeiten auf Papier künstlerische Produktion und Rezeption in sich vereinen. Einerseits bestehen sie aus dem leiblichen Prozess des Zeichnens, andererseits aus Twomblys Relektüre der eingeschriebenen Form durch das Überarbeiten der Spuren der Einschreibungen. Ab Mitte der 1970er Jahre dehnt Twombly seinen geistigen und körperlichen Formungsprozess auch auf seinen Umgang mit dem Material Papier aus. Mit dem Kleben, Ausschneiden und Falten wird der Künstler in seinen Papierarbeiten geradezu plastisch tätig. Die Poussinreproduktion oder das Ausstellungsplakat sind nicht verlorene oder weggeworfene Dinge, die als reine Formelemente dienen. Vielmehr ermöglichen sie dem Künstler einen geistigen Formungsprozess, den dieser mittels seiner Handzeichnung und dem reflexiven Umgang mit seinem Papiermaterial als einen plastischen Vorgang sichtbar zum Ausdruck bringt. Der Vergleich mit Beuys hat gezeigt: Beuys Zeichnungen sind stärker vom Willen zur Erkenntnis als von einer subjektiv-poetischen Erfahrung getragen, wie Twombly sie vollzieht. In Twomblys Arbeiten wird die persönliche Erfahrung des Künstlers im plastischen Kurationsakt zum

⁷⁴² Cy Twombly, *Untitled (Formia)*, 1981. Holz, Seil, Nägel, Wandfarbe. 152 x 88,5 x 33,5 cm. Privatsammlung. Abb. in: Del Roscio 1997, 60.

⁷⁴³ Vgl. bspw. die Zeichnung von Robert Morris, *Four Stainless Steel Cubes*, 1968, Tusche auf Papier. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Sammlung Marzona. Abb. in: Voigt 2006, 54.

eigentlichen Thema seiner Werke. Wie im Vergleich mit Beuys Zeichnungen an Twomblys Papierarbeit herausgearbeitet wurde, findet für Twombly das 'Begreifen' im Kreativeprozess statt. Das ‚Begreifen‘ und ‚Eingreifen‘ ist bei Twomblys Papierarbeiten grundlegend und versinnbildlicht sich als ein plastischer Prozess, der ab 1973 neben intimer Einzeichnungen besonders den kreativen Gebrauch mit dem Papierträger zum Inhalt hat. Das prozesshafte der eingeschriebenen Bleistiftlinien, das Sich-Verdichten und Wieder-Auflösen der Schriftkörper wird zum eigentlichen Thema des Zeichnens. Zugleich wird der Papierkörper von Twombly geschichtet, geklebt und gefaltet. Damit beschreiben Twomblys Einzeichnungen und der Umgang mit seinem Trägermaterial eher einen plastischen Prozess als ein eindeutiges Motiv. Trotz der offenen skulpturalen Struktur erscheint Twomblys Umgang mit seinen Einzeichnungen und dem Papiermaterial nicht als ein Ausdruck unmittelbarer Spontaneität. Vielmehr vermittelt sich Twomblys Art der Einschreibung und seine kontinuierlichen Überarbeitungen der Bildebenen als ein Prozess des Suchens und der Findung. Zeichnen von Linien und Schichten von Papierträgern als Erforschung der Linie als „die gegenwärtige Erfahrung ihrer eigenen, ihr innewohnenden Geschichte“⁷⁴⁴ findet in Twomblys Arbeiten ihre Verdichtung. Die persönliche Erfahrung der prozesshaften Bewegungen der eingeschriebenen Bleistiftlinien und das Übereinanderkleben der Papierschichten werden zum eigentlichen Thema. Twombly fertigt seine Zeichnungen weniger um des Bildes Willen an, sondern als eine Art ‚Hilfsakt‘, um das Denken und die künstlerische Erfahrung zu externalisieren, bzw. um zu denken und zu erfahren. Als mögliche Darstellungshandlungen können Twomblys Arbeiten auf Papier eine performative Funktionen zugeschrieben werden. Durch ihre Nähe zum Herstellungsprozess und zu ihrem Ereignischarakter wird Twomblys Papierarbeiten ein *Handeln-durch-das-Bild* inhärent und eröffnen dem Künstler die Möglichkeit mit ihnen zu agieren wie mit einem Werkzeug. Die Zeichnungen und Collagen erfüllen durch ihre Nähe zum Herstellungsprozess und ihrem Ereignischarakter bereits während der Produktion ihren Zweck, indem sie dem Künstler während der Ausführung die Möglichkeit eröffnen seine leiblichen Reaktionen und Erfahrungen zur Aufführung zu bringen. Fasst man Twomblys Darstellungshandlungen zusammen, dann können seinen Zeichnungen eine performative Funktion zugeschrieben werden, die sich auf das Zusammenwirken von Kunstwerk und Künstler beziehen.

⁷⁴⁴ Cy Twombly, Malerei bestimmt das Gebilde, in: Blätter und Bilder, Nr. 12, Januar / Februar 1961, 62-63, 63. Erstveröff.: Signs, in: L'Esperienza Moderna, Nr. 2, August / September 1957.

TEIL III: DIE ÖFFNUNG DES BILDES II

Auf diesen ersten Erkenntnisgrundlagen über Twomblys werk - und produktionsorientierten performativen Strategien soll nun im weiterführenden und abschließenden Teil dieser Studie nachgefragt werden, ob und inwiefern Twomblys Verkörperungspraktiken und Bildhandlungen darauf abzielen, den Betrachter aktiv an diesem Ereignis zu beteiligen. Nachdem das Hauptaugenmerk zuerst auf die Materialität und Medialität der Werke und auf die unterschiedlichen Erzeugungs- – und Verkörperungsstrategien des Künstlersubjektes gelegt wurde, gilt es abschließend die Beteiligung des Betrachters zu klären. Dabei ist zu erörtern, inwiefern die geschichtete materielle Struktur und die schriftlichen intermedialen Bezüge eine weitere performative Dimension der Werke Twomblys eröffnen, die sich nicht nur auf das Zusammenwirken von Papierfläche und Künstlersubjekt beschränkt, sondern auch auf den Erlebnischarakter des Betrachters hin angelegt ist. In diesem abschließenden Punkt gilt es somit unter einer wahrnehmungstheoretischen Perspektive den Zusammenhang von Werkmaterialität und Betrachterrezeption zu klären. Zu erörtern ist also nicht zuletzt, inwiefern die in Anwesenheit und Abwesenheit, Darstellung und Entzug, Einschreibung und Tilgung oszillierende Twomblysche Bildstruktur gleichsam eine geistige und emotionale Aktivierung des Betrachters einfordert, die nicht nur die Bildfläche, sondern gleichsam seine Imagination zu einer Art ‚Bühne‘ werden lässt. Damit leiten die Pole meiner abschließenden Auseinandersetzung – das Bild, die Verkörperung und die Funktion des Betrachters – die Auswahl zweier theoretischer Positionen ein, die miteinander in eine fruchtbare Beziehung gesetzt werden können: Einerseits Krämers Überlegungen zu dem Verhältnis zwischen ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘⁷⁴⁵, andererseits Dieter Merschs ‚aistische Theorie des Bildes‘⁷⁴⁶. Diese Theorien sollen dazu dienen ein methodisches Instrumentarium zu erstellen, mit dem es möglich ist, sowohl die materielle Komplexität der Twomblyschen Papierarbeiten als auch die im Bild angelegten medialen Verkörperungsprozesse und die Rolle des

⁷⁴⁵ Sybille Krämer, Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründenden Konzeption des Performativen, in: dies. (Hg.), Performativität und Medialität, München 2004, 13-32.

⁷⁴⁶ Dieter Mersch, Aisthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung, in: Erika Fischer-Lichte / Christian Horn / Matthias Warstat, Wahrnehmung und Medialität, Tübingen / Basel 2001, 273-299; Dieter Mersch, Sprache und Aisthesis. Heidegger und die Kunst, in: Sybille Peters / Martin Jörg Schäfer (Hg.), Intellektuelle Anschauung. Figurationen zwischen Kunst und Wissen, Bielefeld 2006, 112-133; Mersch 2002a sowie Mersch 2002b.

Betrachters in der kunstwissenschaftlichen Analyse zu erhalten. Anhand Twomblys Collage *Death of Holofernes* wird in diesem Zusammenhang nicht das sich gegenseitig Ausschließende erörtert, sondern das sich wechselseitig Erhellende. Der Schnittpunkt wird von jener Diskussion gebildet, in denen Krämer wie Mersch die Zusammenhänge von Verkörperung und Körper, von Wahrnehmung und Zeichen, von Performativität und Medialität im Bezug auf den wahrnehmungsorientierten Aspekt der *Aisthesis* problematisieren. Die Materialität bildet darin durchweg das Scharnier.

7.1 DEATH OF HOLOFERNES, 1979

Twomblys großformatige Collage *Death of Holofernes*⁷⁴⁷ von 1979 (Abb. 52) ist aus zwei gleich großen Blättern zusammengesetzt, die in der Bildmitte horizontal übereinander liegen. Darüber ist ein kleineres rechteckiges Papier collagiert, das mit Tesastreifen nur an den Ecken befestigt ist und an den Bildkanten vom Bildträger absteht. Auf dieses Papier ist ein Linienknäuel gezeichnet, das von einer Schicht Transparentpapier nicht nur überdeckt, sondern mit den darauf angebrachten weißen Farbschlieren stellenweise verdeckt wird. Über dem collagierten Papierfeld hat Twombly den Titel des Bildes mit einem spitzen Werkzeug eingeschrieben: *“Death of HOLOFERNES“*. Erneut unterstreicht er die Schriftbildlichkeit durch unterschiedliche Schriftstile und –größen. Zudem hat der Künstler im oberen Bildbereich, leicht nach links versetzt, seine Signatur sowie die Jahreszahl *“79“* gesetzt, die stark übermalt, kaum lesbar ist. Wie bei einer Reihe von Bildern, die zwischen 1962 und 1963 entstanden sind⁷⁴⁸, ist die Darstellung von *Death of Holofernes* „auf wenige Formen reduziert, die meistens in der Mitte des Bildes platziert sind“⁷⁴⁹. Wie Twombly in einem Gespräch mit Schmidt bemerkt, handelt es sich dabei um *“frontal pieces“*⁷⁵⁰. In diesen *‘frontal pieces‘* geht es, so Langenberg, „nicht um einen zeitlichen Ablauf, sondern um ein Ereignis oder eine Person, die aus einem Ablauf herausgenommen ist“⁷⁵¹. Materiell tritt die Inszenierung der Bildfläche erneut als *‘Schauplatz‘* in den Blick. Das frontal ausgerichtete und mit Transparentpapier verhängte Rechteck und das kleiner senkrecht ins Bild geklebte Stück Papier, das wie ein Sockel wirkt, bilden als statische Elemente zusammen eine *„Art Bühne, auf der sich das Ereignis abspielt“*⁷⁵². Über dem Papiersockel und im Mittelpunkt des Bildes findet tatsächlich Twomblys Schauspiel statt. Ein Linienknäuel, schnell und hektisch zu Papier gebracht, besetzt den Mittelpunkt des Bildes. Links und rechts sind die sinnstiftenden Buchstaben *„J“* und *„H“* eingeschrieben. Darunter scheint das Blut des Holofernes als rote Farbe zu fließen, indem es das Werk wie ein Strom durchzieht. Die biblische Geschichte von Judith und

⁷⁴⁷ Cy Twombly, *Death of Holofernes*, 1979. Öl, Aquarell, Bleistift und Collage auf Papier. 150,2 x 105,7 cm. Sammlung Brandhorst München. Abb. in Leeman 2005, 206. Ich danke der Pinakothek der Moderne München für die Bereitstellung des Werkes.

⁷⁴⁸ Vgl. bspw. *Death of Giulino de Medici*, 1962. Bleistift, Wachskreide und Öl auf Leinwand. 100 x 79,5 cm. Privatsammlung. Abb. in: Bastian 1993, Abb. 122.

⁷⁴⁹ Langenberg 1998, 103.

⁷⁵⁰ Künstlergespräch zwischen Twombly und Schmidt, in: Schmidt / Boehm 1987a, 68.

⁷⁵¹ Langenberg 1998, 103.

⁷⁵² Langenberg 1998, 103.

Holofernes handelt von Holofernes, der als General des babylonischer Königs in loszieht um die Staaten zwischen Mittel und Rotem Meer zu unterwerfen. Nach Rauben und Mordern gelangt der Krieger an den Pass des jüdischen Berglandes gelegene Stadt Betulia, die er angreift und belagert. Die jüdische Witwe Judith beschließt die Stadt zu retten, indem sie sich Holofernes liebreizend nähert und ihn schließlich gemeinsam mit ihrer Magd enthauptet⁷⁵³. Wie Langenberg für das ähnlich betitelte Leinwandbild *The Death of Giuliano de Medici* herausgearbeitet hat, stellt Twombly auch in dieser Papierarbeit von 1979 „den Mord nicht ikonographisch dar“⁷⁵⁴. Was wird also genau von Twombly für den Betrachter in dieser Papierarbeit sichtbar gemacht?

7.1.1 Bild(ge)schichten als Mittel ereignishafter Teilhabe

Die enge Verknüpfung von dem, *womit* ein Bild sichtbar macht, und dem, *was* in diesem für den Rezipienten sichtbar wird, ist Reflexionsgegenstand einer speziellen Bildphänomenologie, die man als *aistisch* bezeichnet. Der Begriff *Aisthethik* entspringt der ursprünglich griechischen Bedeutung von *aisthesis*, das sinnlich vermittelte Wahrnehmung bedeutet⁷⁵⁵. Wie bereits in der Einleitung zu Teil II der vorliegenden Studie mit Verweis auf Waldenfels deutlich geworden ist, müssen Bildobjekte sich stets in Medien verkörpern, um sichtbar zu werden⁷⁵⁶. Diese Verkörperung ist keineswegs statisch zu denken, wie dies im Begriff des Abbildes angelegt ist. Vielmehr handelt es sich, wie Sybille Krämer weiterführend feststellt, um einen „bipolar strukturierte(n) Vollzug eines Ereignisses und seiner Wahrnehmung“⁷⁵⁷. Die Sinnerzeugung ist also untrennbar damit verbunden, „*wie* ‚etwas‘ (...) durch die

⁷⁵³ Vgl. Heinrich Krauss / Eva Uthemann, Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum, München 2003, 260f.

⁷⁵⁴ Langenberg 1998, 104.

⁷⁵⁵ Der Entwicklungsgeschichte und Herkunft des Wortes *Aisthethisch* kann an dieser Stelle nicht ausführlicher geklärt werden. Für eine genauere Differenzierung vgl. Karlheinz Barck, Ästhetik/ästhetisch, in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1 2002, 308-317, 309; Vgl. auch: Rudolf Arnheim, Anschauliches Denken, Köln 1985, 9. Zu einer Abgrenzung des Begriffs Aisthethis von dem Begriff Ästhetik vgl. zudem Karlheinz Barck u.a. (Hg.), Aisthesis – Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990.

⁷⁵⁶ Vgl. Waldenfels 2005, 17-34.

⁷⁵⁷ Krämer 2004, 14. Neben Karlheinz Barck vgl. a. Gernot Böhme, Aisthethik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München 2001; Martin Seel, Ästhetik des Erscheinens, München / Wien 2000; Wolfgang Welsch, Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre, Stuttgart 1987.

Wahrnehmung hervortritt, um ‚als etwas‘ zu erscheinen⁷⁵⁸. Nicht mehr das Gekritzel oder die Spur als Zeichen, sondern erneut das *wie* der künstlerischen Inszenierung „wirkt über die sinnliche Wahrnehmung *aisthetisch* sinngenerierend“⁷⁵⁹. Dieser wahrnehmungstheoretische Ansatz ist inspiriert von „der Erfahrung der künstlerischen ‚performance‘“⁷⁶⁰ und bedarf notwendigerweise „des Zuschauers“⁷⁶¹. Diese ‚Erfahrung‘ ist also an „Wahrnehmungsvorgänge, an Aisthetisierung“⁷⁶² sowie an ein „Sich- Zeigen“⁷⁶³ gebunden und „findet ihren Ort im sinnlich-aktualen Spannungsverhältnis zwischen Akteur und Betrachter“⁷⁶⁴. In der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts findet sich dieses betrachterorientierte Performativitätskonzept erstmals in der Futurismus - und Dada Bewegung der ersten zwei Dekaden thematisiert⁷⁶⁵. Anfang der 50er Jahre erfährt auch die Aktivierung des Rezipienten in der *Performance Art* eine Neuausrichtung und markiert den Beginn einer Entwicklung, die sich in Twomblys unmittelbaren Umfeld vollzieht. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte verifiziert in ihrem Aufsatz *Grenzgänge und Tauschhandel* ihre Theorie des Performativen anhand des sog. *Untitled Event*, das 1952 während Twomblys Aufenthalt am *Black Mountain College* von John Cage initiiert wird⁷⁶⁶. Gemeinsam mit dem Tänzer Merce Cunningham, dem Dichter Charles Olson und Twomblys Freund Robert Rauschenberg kreiert Cage ein bahnbrechendes „Ereignis“⁷⁶⁷. Die Aufgabe besteht darin „Musik, Tanz, Bildende Kunst und Literatur als selbstständige und gleichberechtigte Elemente“⁷⁶⁸ in einem Raum vor Publikum zur Aufführung zu bringen. Ohne detaillierte Instruktionen erhielt jeder der Akteure lediglich „eine Art Partitur“⁷⁶⁹, in

⁷⁵⁸ Mersch 2001, 273.

⁷⁵⁹ Petra Maria Meyer, Performance im medialen Wandel. Einleitender Problemaufriss, in: dies. (Hg.), Performance im medialen Wandel, München 2006, 35-77, 42.

⁷⁶⁰ Krämer 2004, 17; Vgl. Mersch 2002, 163.

⁷⁶¹ Krämer 2004, 17.

⁷⁶² Krämer 2004, 17.

⁷⁶³ Krämer 2004, 17.

⁷⁶⁴ Krämer 2004, 17.

⁷⁶⁵ Die Dada – und Futuristen wollten ihre Betrachter mit Aktionen zur körperlichen Darstellungshandlungen provozieren und auch Marcel Duchamp setzt durch paratextuelle Strategien in Form von Einschriften und Titeln, die er auf seine Bilder und Objekte aufträgt, auf die aktive Teilnahme des Rezipienten.

⁷⁶⁶ Vgl. Fischer-Lichte 2002, 277f. Twombly begann sich in dieser Zeit für Fotografie zu interessieren und fertigte am Black Mountain College Porträts von seinen Lehrern und Künstlerfreunden an. Vgl. bspw. die Fotografie: Cy Twombly, John Cage (Black Mountain College), 1952. Abb. in: Cy Twombly, Photographs 1951-2007, München 2008, Abb. 2. Vgl. Cullinan 2008, 235.

⁷⁶⁷ Fischer-Lichte 2002, 277.

⁷⁶⁸ Hans-Friedrich Bormann, Verschwiegene Stille: John Cages performative Ästhetik, München 2005, 13.

⁷⁶⁹ Fischer-Lichte 2002, 277.

der nur „time brackets“⁷⁷⁰ eingetragen waren, welche die „Zeiten für Aktionen, Pausen und Stillen“⁷⁷¹ angaben. Anstelle einen logischen und homogenen Handlungsstrang zu zeigen, sollte dieses ‚Ereignis‘ die kausalen Beziehungen zwischen den verschiedenen Aktionen negieren. Ziel war es, ein offenes, dem Betrachter nur über seine eigene Imagination zugängliches Ereignis zu inszenieren, das den Rezipienten für das Cages Motto am *Black Mountain College* sensibilisierte: „anything that happened (...), happened in the observer himself“⁷⁷².

7.1.2 Die Performance des Betrachters

Dieser von John Cage formulierte wahrnehmungorientierte Werkbegriff, lässt sich auch in den schriftbasierten Bildstrukturen seines Studienkollegen Cy Twombly wiederfinden. Bereits der von Wolfgang Iser in die Literaturwissenschaft eingeführte Performanzbegriff vollzieht den entscheidenden Perspektivwechsel des betrachterorientierten Ansatzes, nämlich die Frage nach der Bedeutung durch die Frage nach der Wirkung zu ersetzen⁷⁷³. Wie Uwe Wirth in seinem Beitrag *Performanzen zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft* formuliert, kann sich Performanz neben dem „ernsthaften Aufführen von Sprechakten“⁷⁷⁴, dem „inszenierten Aufführen von theatralen oder rituellen Handlungen und dem materialen Verkörpern von Botschaften im ‚Akt des Schreibens‘ auch auf die Konstitution von Imagination im ‚Akt des Lesens‘“⁷⁷⁵ beziehen. Auch nach Richard Ohmann hat die poetische Sprache welterzeugende Funktion, insofern sie dem Leser unvollständige Sprechakte anbietet, die dieser in seiner Imagination ergänzen muss⁷⁷⁶. Die Tatsache, dass die Sinngenerierung auf die imaginative Mitarbeit des Rezipienten bei der Konstruktion des Äußerungskontextes angewiesen ist, bedeutet, „dass der Sprechakt im Rahmen eines literarischen Werkes seine illokutionäre Kraft verliert, dass dieser Verlust jedoch durch

⁷⁷⁰ Fischer-Lichte 2002, 277.

⁷⁷¹ Fischer-Lichte 2002, 277.

⁷⁷² Cage zit. n. Roselee Goldberg (1988), *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York 2001, 126. Wie Fischer-Lichte bemerkt, „wiesen die beteiligten Künste in ihrer Erscheinungsform eine auffallende Übereinstimmung auf. Sie privilegierten alle einen performativen Modus. Es wurde getanzt, Dichtung wurde vorgetragen“ und Rauschenbergs *White Paintings* wurden „durch Farbdias in actu“ übermalt. Fischer-Lichte 2002, 285.

⁷⁷³ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens* (1976), München 1984, 88.

⁷⁷⁴ Wirth 2002, 25.

⁷⁷⁵ Wirth 2002, 25.

⁷⁷⁶ Richard Ohlmann, *Speech-Acts and the Definition of Literature*, in: ders., *Philosophy and Rhetoric*, 4, 17 f. aus Wirth 2002, 26.

die schöpferische Kraft der Imagination kompensiert wird⁷⁷⁷. Wie schon mehrfach angedeutet, wird die Ereignishaftigkeit der Twombly'schen Werke von der Schrift und ihrer Schriftlichkeit her entfaltet. Auch in seiner Papierarbeit *Death of Holofernes* wird die Eigenleistung des Betrachters in besonderer Weise angesprochen. Angeregt durch die bildinternen schriftlichen Verweise und die ereignishaften Momente begibt sich der Rezipient in eine individuelle Lesehaltung. Besonders der assoziative Titel „ruft (...) den Betrachter herbei“⁷⁷⁸. Die Bildbezeichnung *Death of Holofernes* verweist zweifellos auf ein singuläres Ereignis, die Tötung Holofernes durch Judith, die der biblischen Gestalt den Kopf mit einem Messer abtrennt. Allerdings wird in Twombly's Werk die historische Handlung nicht dargestellt, sondern nur durch die „Macht des Namens“⁷⁷⁹ evoziert. Was sich in Twombly's Collage zeigt, so Barthes, ist der „Intertext, also das Zirkulieren der früheren (...) Texte im Kopf (oder in der Hand des Künstlers)“⁷⁸⁰. Dabei ist das Thema des Werkes „häufig anekdotisch (Judith enthauptet Holofernes)“⁷⁸¹ und voller leerer Stellen. Dem Betrachter ist es nicht möglich den Titel mit dem im Bild dargestellten in eine Übereinstimmung zu bringen. Der Twombly'schen Darstellung haftet ein „Bildentzug an, der nicht lediglich darin besteht, dass sich etwas dem Bild entzieht, sondern darin, dass der Entzug selbst einen bildlichen Charakter annimmt“⁷⁸². Dem Betrachter wird mittels des Titels eine Fährte gelegt, die ins Leere verläuft. Die bipolare Austauschbeziehung zwischen Angebot und Entzug manifestiert sich erneut als strukturelles Gestaltungsmittel der Twombly'schen Werke. Der literarische Verweis fungiert darin - wie es in Iser's *Der Akt des Lesens* heißt - als „ein Appell zur Leerstellenergänzung“⁷⁸³ und wirkt als Stimulation für die imaginative Mitarbeit des Rezipienten. Beispielhaft vorgeführt in *Death of Holofernes*, ist die präsentierte Einschrift eine Aufforderung Twombly's an den Betrachter, das fiktiv Behauptete imaginär zu re-inszenieren und damit rezeptiv das Werk hervorzubringen. Doch der Mord an Holofernes ist nicht abgebildet. Der eingeschriebene Titel *Death of Holofernes* versetzt den Betrachter in eine offene und unabschließbare Lesehaltung. Doch noch in anderer Weise wird im Betrachter eine ästhetische Erfahrung generiert, denn in

⁷⁷⁷ Ohlmann 2002, 14.

⁷⁷⁸ Barthes (1979) 1983, 88.

⁷⁷⁹ Barthes (1979) 1983, 88.

⁷⁸⁰ Barthes (1979) 1983, 88.

⁷⁸¹ Barthes (1979) 1983, 88.

⁷⁸² Waldenfels 2005, 30.

⁷⁸³ Iser (1976) 1984, 284.

Twomblys Werken ist „der Schlüssel der Imagination die Linie“⁷⁸⁴. Die rhythmische Bewegung der dunklen Einzeichnungen und der expressiv ausgeführte Farbauftrag unterstützen den Eindruck von Ereignishaftigkeit. Der Betrachterblick folgt der Linie, die sich zu einem Knäuel verdichtet und - erneut durch eine Lage Transparentpapier verdeckt - Opazität und Transparenz gegeneinander ausspielt. Dennoch gelingt es dem Rezipient den Rhythmus und die linearen Verläufe innerlich nachzuvollziehen. Ein solches Mitbewegen und Mitwirken des Betrachterblicks durch die Bewegung der Linie und die Schichtung der Farbe ist ein zentrales Wirkungsmittel der Kunst Twomblys⁷⁸⁵. In *Death of Holofernes* wird das Ereignis für den Betrachter mittels der gesteigerten Bewegung, der schleierartigen Bildschichten und den Löschungen zeitlich und sinnlich erfahrbar. Zugleich sieht sich der Betrachter durch die Immanenz der Bildoberfläche in einem Zwischenstadium gefangen. *Death of Holofernes* aktiviert einen Wahrnehmungsprozess, in dem Detail um Detail, Figur um Figur nacheinander abgerufen wird. Somit verschiebt sich in Twomblys Collage die Darstellung in die Aktualität, die des Betrachters und seiner geistigen und körperlichen Aktivität bedarf, um den Prozess des Bildes zu erfahren. Twomblys gestische Pinselschwünge und der expressive Farbauftrag erzeugen den Eindruck intensiver Emotionalität. Das in der Bildstruktur von *Death of Holofernes* angelegte Verweisen und Negieren, das Aufzeigen und Löschen initiiert einen Vorgang, der in der Imagination des Betrachters eine Fülle emotionaler und nichtabschließbarer Realisationen auslöst. Was immer gesehen wird, ist kein definitiv Dargestelltes, sondern das Resultat eines Prozesses, der durch die Bewegung der Durchdringung und Aneignung der von Twombly eingeschriebenen Bildformeln und der Dynamik des Bildes im Betrachter als ein Ereignis ästhetischer Erfahrung produktiv wird: „Sehen *bedeutet* nicht nur, etwas als etwas zu sehen, sondern dass zur Ausformung dieses als das Bild einen unentbehrlichen Beitrag liefert, und zwar in Form von Vor – und Nachbildern, von Erinnerungs- und Erwartungsbildern und von imaginativen Schlüsselbildern“⁷⁸⁶. Ohne Zweifel bestimmt Twomblys handschriftlich eingefügter Titel das Zeichenblatt als zu

⁷⁸⁴ Bastian, Heiner, Einführung, in: ders. (Hg.), Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings Vol. I: 1948-1960, München 1992, 10-19, 11.

⁷⁸⁵ Diese Anleitung des Betrachters zu immer neuer Einfühlung lässt sich übrigens nur vor den Originalen, den physisch vor Augen stehenden Werken erfahren. Jede Reproduktion verliert die Kraft dieser Impulse durch die Gleichwertigkeit der Fotoschicht, des Drucks, des Papiers – aufgrund ihrer glatten Neutralität und Richtungslosigkeit. Im originalen Werk geben die materiellen Spuren nicht nur des Pinsels, sondern der bloßen Hände, der Kratzwerkzeuge oder der dünnflüssig herabfließenden Farbe ihren jeweiligen eigenwilligen Anstoß zur Performance des Sehens.

⁷⁸⁶ Waldenfels 2005, 27.

lesendes. Aber eben nicht nur die Schrift, sondern auch die Linie und die geschichtete Struktur sind als explizite „Regieanweisungen an die Imagination“⁷⁸⁷ zu charakterisieren. Damit ist das „Su(b)je(k)t des Bildes (...) auch derjenige, der es betrachtet“⁷⁸⁸. Als „Subjekt der Produktion, wird der Betrachter sodann seine eigene Potenz erkunden“⁷⁸⁹. Und zwar nicht, um das Bild - wie Barthes ausführt - „zu konsumieren“⁷⁹⁰, sondern um es „seinerseits zu reproduzieren (zu re-produzieren)“⁷⁹¹. Der Rezipient „malt gewissermaßen an dem Bild mit, das ihn beschäftigt“⁷⁹². Dadurch wird der performative Moment bzw. der Handlungscharakter des Rezipient untermauert, indem „er (...) zum – mehr oder weniger freiwilligen – Kollaborateur der Aufführung wird“⁷⁹³.

7.2 (ZEIT)SCHICHTEN UND GESCHICHTLICHKEIT DES BILDES

DAS PALIMPSEST ALS GEDÄCHTNISMETAPHER

In den vorangegangenen Ausführungen ist deutlich geworden, dass es sich bei dem Wechselverhältnis von Ereignis und Wahrnehmung in *Death of Holofernes* um ein „in Szene gesetztes‘ Geschehen handelt, welches Akteur – und Betrachterrollen einschließt“⁷⁹⁴. In der Art und Weise wie das (tödliche) Geschehen in Twomblys Papierarbeit zur Erscheinung kommt und wie der Betrachterblick zur Teilhabe animiert wird, werden strukturelle Gemeinsamkeiten deutlich: In Twomblys Collage *Death of Holofernes* werden alle Werkelemente überschrieben, ausgewischt, durchgestrichen, überklebt, verhängt oder durch Übermalung buchstäblich zu Grabe getragen. In diesen Einschreibungen, Tilgungen und Überlagerungen wird Twomblys Bildstruktur erneut als Palimpseststruktur durch das schichtweise Auftragen unterschiedlicher Materialien definiert. Doch bietet sich an dieser Stelle der Begriff des Palimpsest nicht nur aus produktionsästhetischem Blickwinkel als ein „operatives Denkmodell“⁷⁹⁵ an. Wie Klaus Krüger in seiner Abhandlung *Das Bild als Palimpsest* ausführt, „zeigt sich, dass dem

⁷⁸⁷ Wirth 2002, 29.

⁷⁸⁸ Barthes (1979) 1983, 88.

⁷⁸⁹ Barthes (1979) 1983, 91.

⁷⁹⁰ Barthes (1979) 1983, 88

⁷⁹¹ Barthes (1979) 1983, 88

⁷⁹² Busse 2007, 53.

⁷⁹³ Krämer 2004, 18.

⁷⁹⁴ Krämer 2004, 14.

⁷⁹⁵ Krüger 2007, 140.

Begriff ungeachtet seiner angestammten Provenienz aus der Paläographie (...) im besonderen Maße zugute kommt, daß er seit alters eine facettenreiche metaphorische Bedeutungsladung erfährt⁷⁹⁶. Eine davon sieht Krüger „in den unterschiedlichen Theorien und Konzepten vom Bewußtseinsaufbau des Menschen“⁷⁹⁷ begründet, die immer dann auftreten, „wenn es darum geht, die Wirklichkeit (der Außen – oder der Innenwelt, der Objekt – oder der Subjektseite) als transitorisch konstituierte, prozeßhaft geformte Ordnung von Seinsschichten bzw. als Schichtung von Erfahrungswelten (...) zu beschreiben“⁷⁹⁸. Neben Krüger ist es besonders Johannes Meinhardt, der in seinen Untersuchungen den *Palimpsest*-Begriff aufgreift. Sein Bestreben ist es die Merkmale der Palimpseststruktur, die sich seiner Auffassung nach in Vorgängen der Sedimentierung und Freilegung, der Ablagerung und des Abtragens konkretisieren⁷⁹⁹, mit der psychoanalytischen Metaphorik des Gedächtnisses in Verbindung zu bringen: „Eine doppelte Metaphorik baut auf diesen Vorgängen der Sedimentierung und Freilegung, der Ablagerung und des Abtragens auf: die geologisch-stratographische Metaphorik der Erdgeschichte (...); und die psychoanalytische Metaphorik des Gedächtnis – eine unbewußte oder bewußtlose Geschichte von Wahrnehmungsspuren, Einschreibungen, Schichtungen, Überlagerungen und Löschungen (Wahrnehmung, Gedächtnis, Vergessen, Erinnerung)“⁸⁰⁰. Einen metaphorischen Zusammenhang, den auch Gottfried Boehm in seinem Aufsatz *Erinnern und Vergessen. Cy Twomblys Arbeiten auf Papier*⁸⁰¹ und seinem einflussreichen Essay *Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens* betont, indem er zwischen Twomblys Bildstruktur und der Arbeit des Gedächtnisses eine verwandtschaftliche Beziehung aufzeigt:

„Was wir beobachtet haben an anschaulichen Gehalt, das hat seinen wahren Fluchtpunkt in der Arbeit des Gedächtnisses. Denn zu ihr gehört wesentlich das

⁷⁹⁶ Krüger 2007, 140.

⁷⁹⁷ Krüger 2007, 141.

⁷⁹⁸ Krüger 2007, 141.

⁷⁹⁹ Auch der *Brockhaus* definiert die Bedeutung des Wortes ‚Palimpseststrukturen‘ als: „Strukturen der Erdkruste, die durch jüngere tekton. Überprägungen oder durch Aufschmelzung zwar verändert wurden, aber deren ursprüngl. Form noch schwach erkennbar ist“. Vgl. Brockhaus 2006, 732.

⁸⁰⁰ Meinhardt 1997, 218. Vgl dazu auch: Julia Gelshorn, Schichtarbeit. Malerei über Malerei - Working in Layers. Painting about painting, in: Peter Willen - Ohne Titel 2002 (Report-Künstlerhefte), 2002. Langenberg, Boehm u. Meinhardt deuten die palimpsestartige Struktur als eine Metapher des Gedächtnisses, das durch die Auslöschung und Verdrängung zwischen der Produktion von Erinnern und Vergessen konvergiert vgl. Langenberg 1998, 91-94, 91; Boehm 1987a, 1-12; Barthes 1990, 165f.

⁸⁰¹ Vgl. Boehm 1987a.

Vergessen, das Absinken, das Auslöschen, das Verlieren von Gewußtem und Erfahrenem. Dieser dunkle Hintergrund des Vergessens – der weiße unbestimmbare Bildgrund Twomblys – ist zugleich aber auch der Ansporn jeder einzelnen Wiedererinnerung. (...) Twombly hat für diese Erfahrungsform der Erinnerung eine unübertroffene bildliche Form gefunden. Worauf das Auge in seinen Blättern immer wieder stößt, ist die Grenze des Verschwindens, Sediment und Palimpsest⁸⁰².

Boehms Meinung nach wird gerade in der ‚Latenz der Zeichen‘, ihrer Bruchstückhaftigkeit und dem dadurch initiierten Rezeptionsakt in Form der Vervollständigung zu einem Ganzen eine besondere „Leistung des Sehens“⁸⁰³ aktiviert, die er als ein „erinnerndes Sehen“⁸⁰⁴ spezifiziert: „jene Erinnerungsarbeit, für welche die Muse Mnemosyne steht, die ‚Sinnende‘, die ihrer Sinne Mächtige, meint nichts anderes als ein solches Sammeln und Bergen von Vergangenen und Zukünftigem in der Gegenwart der Erzählung oder des bildnerischen Werkes“⁸⁰⁵. Überprüft man Krügers, Meinhardts und Boehms Feststellungen an der Collage *Death of Holofernes* dann wird deutlich, dass Twombly nicht nur materiell eine palimpsestartige Bildstruktur kreiert, sondern es ihm gelingt den Moment des ‚erinnernden Sehens‘ durch sein speziell konzipiertes Bildgefüge auszulösen. Dies geschieht dergestalt, dass Twombly an mehreren Stellen des Bildes mit Bleistift Schrift und die Buchstaben „J“ und „H“ ins Bild setzt, um diese dann zuerst – wie mittig rechts und links – mit weißer Farbe zu überdecken. Trotz der stellenweisen Tilgung sind die in dem Palimpsest eingeschriebenen Buchstaben im Kontext des Titels als Initialen der Protagonisten Judith und Holofernes deutbar. Mit dieser fragmenthaften Anspielung auf die beiden mythologischen Figuren hält Twomblys Bild „viel abgesunkenen Stoff bereit“⁸⁰⁶. An diesem beginnt sich die Erinnerung des Rezipienten abzuarbeiten und neue Bezüge zu erstellen. Doch vergeblich, der eingeschriebene Titel *Death of Holofernes* und die Initialen erwecken eine Vorstellung von Sichtbarkeit, der das Bild dann auf eine völlig andere Weise nachkommt⁸⁰⁷. Es gibt keine weiteren Anhaltspunkte und obwohl „das Auge *dazu* neigt (...), hinter den Zeichen komplexe Vorgänge zu imaginieren, ihnen

⁸⁰² Boehm 1987a, 9.

⁸⁰³ Boehm 1985, 37.

⁸⁰⁴ „Erinnerndes Sehen wird vom Bilde immer dann angestoßen, wenn seine Struktur die Weiterentwicklung in der Zeit, das Mitsehen von Abwesendem intendiert und steuert. Allgemeiner gesprochen besteht die Funktion erinnernden Sehens darin, verschiedene Zeitzustände in die Gegenwart hereinzuholen“, Boehm 1985, 43.

⁸⁰⁵ Boehm 1985, 37.

⁸⁰⁶ Boehm 1985, 55.

⁸⁰⁷ Boehm 1985, 55.

provisorische Bedeutung zu unterlegen und diese Bedeutungen untereinander zu verbinden⁸⁰⁸, scheitert die Rekonstruktion eines solchen einheitlich lesbaren Bildtextes. Wie die eingeschriebene Signatur unter den Übermalungen verschwindet und in das Vergessen hinabsinkt, ist auch die „Kraft der Vergegenwärtigung erlahmt“⁸⁰⁹. Wie sich gezeigt hat, spiegelt sich diese Tätigkeit des Erinnerns und Vergegenwärtigen bei Twombly nicht nur auf der Ebene der Zeichen wider, sondern tritt darüber hinaus in der Art und Weise ihrer Erzeugung in Erscheinung. Das Material, das im vorliegenden Palimpsest der Collage *Death of Holofernes* die Verdeckung und damit die ständige Überschreibbarkeit gewährleistet, wird in Twomblys Werken selbst Teil der Sinnkonstitution. Twomblys *Weiß* und sein Bildschleier aus Transparentpapier, die zwischen Pastozität und Transparenz variieren und zugleich immer auch Verdecker einer unterliegenden Zeichenschicht sind, werden selbst zu einer Art Super-Zeichen. Twomblys Schichtungen der Zeichen im Weiß der Bildgrundierung und der Verschleierung der Bildfläche wird von dem Künstler als visuelles Äquivalent für den Prozess der Erinnerung verstanden: „Unschuld ist Weiß; sie kann der klassische Zustand des Intellektuellen sein oder ein neoromantischer Erinnerungsbereich“⁸¹⁰. Twomblys palimpsesthafte Bildstruktur veranschaulicht den Prozess der Erinnerung und Imagination als dass sie deren Inhalt materiell vor Augen führen. Während sich die Poetologie der Auslöschung auf die weiß getilgten oder mit Papierschleiern überdeckten Stellen bezieht, verweist der Aspekt der Rekonstruktion explizit auf die lesbaren Inschriften, denn die schriftliche Fixierung dient dazu etwas zu Erinnern und im Gedächtnis zu bewahren bzw. dem Vergessen zu entreißen.

DIE ZEIT DER SCHRIFT

In Twomblys Werk deutet sich ein doppeltes Erinnerungsgeschehen an, das sich sowohl im künstlerischen Produktionsprozess und der Materialität der Werke als auch auf der Seite des Betrachters niederschlägt. Durch das nach und nach erfolgende Auftragen der Schichtungen und das Auslöschen der Zeichen überführt Twombly seinen eigenen Vorgang des Erinnerns und Vergessens in die Struktur seines Bildes:

⁸⁰⁸ Boehm 1987a, 3.

⁸⁰⁹ Boehm 1985, 55.

⁸¹⁰ Cy Twombly, Malerei bestimmt das Gebilde, in: Blätter und Bilder, Nr. 12, Januar/Februar 1961, 62f. Erstveröff. in italienischer Sprache: Signs, in: L'Esperienza Moderna, Nr. 2, August/September 1957.

„der leere, gestaltlose Bildraum mit seiner unmeßbaren Tiefe figuriert in Bezug auf die Elemente, die sich aus ihm palimpsestartig entbinden als ein tiefer, unaufhebbarer Zug des Vergessens“⁸¹¹. Es ist der „sedimentierende Vorgang des Erinnerns selbst“⁸¹², an dem der Künstler und ebenso der Betrachter teilnimmt. Indem in Twomblys Werken die zeitliche Chronologie des Erinnerungsvorgangs in der Einschreibung und der geschichteten Bildfläche erscheint, macht sein Zeichenträger als Palimpsest auch die Dimension von Zeit abbildbar. Die Bewegtheit von Twomblys Bild, so kann man zeittheoretisch argumentieren, kann verstanden werden, wenn Zeit – wie bei Maurice Merleau-Ponty – in der Erfahrung des Subjektes, die durch Zeitlichkeit bestimmt ist, einen Raum entfaltet. Sie kann vielmehr nur dann nachvollzogen werden, wenn sich der Blick dem unbedingten Augenblick als Ereignis des Bildes überlässt und aus einer ständigen »déploiement« (Entfaltung) der Synthese von Vergangenheit und Zukunft besteht⁸¹³. Im Absinken und der Sedimentierung der von Twombly aufgetragenen Schichten entsteht eine Verräumlichung von Zeit, genauer gesagt: die räumliche Vorstellung eines zeitlichen Ablaufes, die Vergegenwärtigung von Vergangenheit und Zukunft im inneren ‚Bewusstseinsraum‘ des Subjektes. Die signifikante Form der vorgestellten Zeit ist die Linie oder der Fluss⁸¹⁴. Bereits Twomblys Blätter von *Poems to the Sea* oder *See Naples and DIE* haben auf diese Beziehung verwiesen⁸¹⁵. Die von links nach rechts auslaufenden Linien (*Poems to the Sea*) und die aufsteigenden Nummerierung der Farbflecken (*See Naples and DIE*), die wie ein bogenförmiger Strom die Bildfläche von unten links nach oben rechts durchqueren, machen die im Bild dargestellte Zeit sichtbar. Es ist offensichtlich, dass Twombly auch in *Death of Holofernes* mittels des roten und blauen Farbflusses von der linken zur rechten Bildkante auf eine zeitliche Dauer verweist. Zugleich erfordert die Zeit der ‚Zeit der Darstellung‘ - die Boehm von der ‚Zeit des Dargestellten‘⁸¹⁶ unterscheidet - aber auch eine Sehweise des Betrachters, der das Bild im Wechselspiel zwischen "Sukzession

⁸¹¹ Boehm 1985, 55.

⁸¹² Boehm 1985, 55.

⁸¹³ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übers. und mit einem Vorw. versehen von Rudolf Boehm, Berlin 1976.

⁸¹⁴ Friedrich Kümmler, *Über den Begriff der Zeit*, Tübingen 1962, 4ff.

⁸¹⁵ Vgl. Abschnitt 2.1 bzw. 2.2 der vorliegenden Studie.

⁸¹⁶ In der ‚Zeit der Darstellung‘ konstituiert sich das Bild vor den Augen des Betrachters. Die ‚dargestellte Zeit‘ bezieht sich grundsätzlich auf die formale Ebene der Bewegung sowie auf inhaltlicher Ebene in Form von ikonographischen Verweisen. Vgl. Gottfried Boehm, *Bild und Zeit*, in: Hannelore Paflik Weinheim (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, 1-25 (im folgenden als Boehm 1987b bezeichnet)

und Simultaneität⁸¹⁷ betrachtet: „Wenn wir die Zeitlichkeit der Bilder wahrnehmen wollen, so müssen wir den Blick auf das Ganze im Blick auf das Einzelne festhalten und umgekehrt, im Blick auf das Einzelne den Horizont des Ganzen kopräsent halten“⁸¹⁸. Dieser Sehweise wird in Twomblys Palimpsest eine Fährte gelegt. Durch seine vielschichtige Bildstruktur und die fragmentierten Elemente, die den Charakter des Bildes und damit zugleich die Deutung des Bildgeschehens bestimmen, wird der Rezipient immer wieder dazu angehalten das Vereinzelte und Bruchstückhafte imaginativ zu erinnern und zu vervollständigen. In diesem zeitlichen und ereignishaften Moment der Bildkomplettierung wird das Bild vom Betrachter als Aufführung wahrgenommen, und zwar als ein sich real vollziehendes, offenes und singuläres Geschehen, das für ihn und mit ihm inszeniert wird. Dieses „performative Zusammenspiel von Bildfläche und Imaginationsraum“⁸¹⁹, resultiert in der Konstitution eines sogenannten „Schauraumes“⁸²⁰, der sich kontinuierlich transformiert. Die Oberflächenstruktur von *Death of Holofernes* ist darauf angelegt mittels der Oszillation zwischen Aufscheinen und Auslöschen, Aneignung und Verlust im Betrachter einen Rezeptionsprozess auszulösen, dem sich das bildlich Geschichtete und das intertextuell Vielschichtige zugleich als ein permanenter Wandel offenbart.

DIE GESCHICHTLICHKEIT DES BILDES

Diese Qualität der ästhetischen Erfahrung erschließt sich dem Betrachter als ein Modus geschichtlichen Wandels, den er durch die Abtragung und Aneignung der vielschichtigen Bildstruktur erfährt. Das Wort *Geschichte* (Silbentrennung: Ge-schich-te) leitet sich aus dem mittelhochdeutschen Wort *geschiht* ab und bedeutet „Ereignis, Zufall, Hergang“⁸²¹. Zugleich beinhaltet es, wie es bereits die Silbentrennung zeigt, das Wort *Schicht*. Das greift bereits Meinhardt in seiner Untersuchungen auf, indem er darauf verweist, dass der Begriff *Schicht* auch die „Vorgänge(n) der

⁸¹⁷ Boehm 1987b, 11.

⁸¹⁸ Boehm 1987b, 20.

⁸¹⁹ Doris Kolesch / Annette Jael Lehmann, Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution, in: Wirth 2002, 347-366, 349.

⁸²⁰ Eine Szene, d.h. ein gerahmter Ausschnitt einer Aktion, wird dann zum ‚Schauraum‘, wenn „performative Prozesse zur direkten Partizipation sowohl von Akteuren als auch Zuschauern führen und zudem die Prozesse der Wiederholung, die diese Szene konstituieren, transparent werden“. Kolesch / Lehmann, 349.

⁸²¹ Kluge 2002, 351.

Sedimentierung und Freilegung, der Ablagerung und des Abtragens auf die geologisch-stratographische Metaphorik der Erdgeschichte⁸²² bezeichnet und mit der „psychoanalytischen Metaphorik des Gedächtnisses“⁸²³ in Zusammenhang zu bringen ist. Die von Twombly bewusst gebrochenen Strukturen und abgesunkenen Schichten, die mal opak oder transparent wirken, erweisen sich dabei als mimetischer Imperativ, dem zufolge der Rezipient die Bildzeit und den Vorgang des Erscheinens und Tilgens, des Sterbens und Vergehens, den er in *Death of Holofernes* evoziert sieht, in sich selbst erfährt und als eine direkte Arbeit am Bild im Rezeptionsprozess nachvollzieht. Dementsprechend erfährt die Erlebniszeit des Betrachters im ästhetischen Nachvollzug der vorgestellten Darstellung eine emphatische Vertiefung - dabei stellt das eben nicht Gezeigte, sondern das durch die Leerstellen und Zwischenräume implizit Gedachte und Verweisende, den Rezipienten vor die Aufgabe zeitlicher Einordnung und Interpretation. Twomblys in *Death of Holofernes* von Bewahren und Löschen praktizierte Schichtung und Vielschichtigkeit macht die ineinander greifende Bewegung der Zeit erspürbar, denn die temporale Bilderfahrung wird von bestimmten Eigenschaften des Bildes selbst begründet. Durch seine wesensgemäße Zeitlichkeit, die sich in der oben genannten Inszenierung des Blicks und dem unaufhörlichen Wechsel zwischen Simultaneität und Sukzession zeigt, vermag Twomblys Palimpsest eine permanente Wandlung sinnlich erfahrbar zu machen. Dass die Bildzeit der Twombly'schen Collage im Horizont von Zeit als Geschichte bzw. genauer als Geschichtlichkeit zu diskutieren ist, wird umso deutlicher, wenn man ihre grundlegende Differenz zur Bildzeit moderner Bilder bedenkt⁸²⁴. Wie bereits Martina Dobbe in ihrer Untersuchung herausgearbeitet hat, negieren „die Arbeiten von Jackson Pollock (...) die traditionelle Abfolge der Zeit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ und postulieren die „absolute Präsenz der Linie“⁸²⁵. In seinen großformatigen *drip-paintings* vollzieht sich durch das unentwirrbare selbstreferenzielle Liniengeflecht eine Ineinssetzung von Vergangenheit und Gegenwart. Diese löst im Betrachter eine Gegenwartserfahrung aus, die sich in ein unabschließbares und überwältigendes Jetzt

⁸²² Meinhardt 1997, 218.

⁸²³ Meinhardt 1997, 218.

⁸²⁴ Der Begriff *Geschichte* bezeichnet in diesem Zusammenhang nicht die konzeptualisierte Vorstellung einer linearen bzw. teleologisch orientierten Abfolge von Zeit. Das Wort weist hier vielmehr *Geschichtlichkeit* als „Seinsverfassung des Geschehens des Daseins“ im Sinne Heideggers, d. h. als Zeitlichkeit aus. Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1967, 20 bzw. Walther Zimmerli, Mike Sanbothe (Hg.), *Einleitung*, in: dies., *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*, Darmstadt 1983, 1-28, 19.

⁸²⁵ Vgl. dazu den Abschnitt *A line is a line is a line in. Die absolute Line Jackson Pollocks* in: Dobbe 1999, 209f.

radikalisiert. „Der Verzicht auf Figuranten“⁸²⁶ bedeutet, so Boehm, „zwar Gestaltlosigkeit des Mythischen, aber auch seine Elementarisierung“⁸²⁷. Hingegen wird in Twomblys Werken die Bildzeit neu verhandelt. Im Gegensatz zur unvermittelten Gegenwärtigkeit der Pollockschen Linien offerieren Twomblys geschichtete Papierbögen, die getilgten Schriftlinien und die lasierenden Farben nicht eine absolute Referenzlosigkeit und Unmittelbarkeit. Vielmehr entwickelt der Künstler seine Darstellung aus konkreten materiellen Bezügen und schriftlichen Verweisen zu den mythologischen Inhalten der *Holofernes*-Geschichte. Mittels der Einschriften und durch die Abfolge der Blätter entsteht in dieser Collage die Andeutungen einer erzählerischen Struktur, die Twombly in die Nähe eines weiteren deutschen Künstler rückt – dem Maler Anselm Kiefer.

7.3 EXKURS: EIN VERGLEICH MIT ANSELM KIEFERS PARSIFAL I, 1973

Seit Anfang der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts entstehen Gemälde, Papierarbeiten und Skulpturen, in denen sich Anselm Kiefer sowohl mit Mythen aus dem griechisch-römischen als auch dem germanischen Kulturkreis auseinandersetzt. Von den zahlreichen Erzählungen regt besonders der Mythos des Heiligen Grals und der damit verbundenen Gestalt des Parsifals den Künstler zu einer Serie von großformatigen Papierarbeiten an⁸²⁸. Ihre Form des Erzählens, die Art und Weise wie Parzival zum Protagonisten des Bildes wird, unterscheidet sich – ähnlich wie Twomblys *Death of Holofernes* – fundamental vom traditionell erzählten Bild. Wie bereits in der Kunst der Moderne vollzogen, beschränken sich Twombly und Kiefer nicht mehr darauf „überlieferte mythologische Themen mittels Variation von Aspekten zu bestätigen und zu erneuern“⁸²⁹. Vielmehr, so Gottfried Boehm, wachsen ihnen „die Möglichkeit eigener Mythenbildung zu, konnte sie selbst mythopoietisch werden“⁸³⁰. Mythopoietisch in dem

⁸²⁶ Boehm 1983, 540.

⁸²⁷ Boehm 1983, 540.

⁸²⁸ Anselm Kiefer, Parsifal I, II, III, 1973. Öl und Blut auf Papier, befestigt auf Leinwand. 324,7 x 219,8 cm; 324,7 x 218,8 cm; 300,7 x 434,5 cm. Sammlung Tate Modern London.

Vgl. Daniel Arasse, Anselm Kiefer, München 2001 sowie Peter Hans Göpfert, Griff in den Medea-Fundus. Anselm Kiefer in der Neuen Nationalgalerie Berlin, in: *Weltkunst* 61.1991, München 1991, 1485.

⁸²⁹ Boehm 1983, 530.

⁸³⁰ Boehm 1983, 530f.

Sinne, dass sie den ‚Mythos als bildnerische(n) Prozeß‘⁸³¹ offenlegen, indem sie das Entstehen einer sichtbaren Wirklichkeit nicht durch Taten von Göttern und Helden inszeniert, sondern durch bildnerische Tatsachen aufzeigen und elementarisieren. Kiefer und Twombly knüpfen an diese Verwandlung des Mythischen in der Moderne an, um sie allerdings ihrerseits umzudeuten und in eine neue Zeitform zu überführen. Diese neue Zeitform wird sich im folgenden als ein geschichtlicher Raum charakterisieren. Natürlich fragt sich, was diesen geschichtlichen Raum in den Werken Twomblys und Kiefer ausmacht, genauer formuliert: wie die Geschichte des Todes des Holofernes und der Taten Parsifals nicht als narratives, sondern als bildnerisches und vor allem als *aisthetisches* Phänomen zu fassen ist. Pointiert formuliert wird in diesem abschließenden Vergleich danach gefragt, wie Twomblys bzw. Kiefers Bild unter dem bildzeitlichen Aspekt strukturiert sind und welche konkreten Auswirkungen diese Strukturierung auf die Erfahrung des Betrachters hat. Konturiert diese zeitliche Komponente ein mythopoietische bzw. geschichtliches Potential, das sich letztlich auch für den Betrachter als eine ‚Arbeit am Mythos‘, genauer gesagt als eine Erfahrung von ‚Geschichtlichkeit‘ manifestiert?

Kiefers großformatigem Werk *Parsifal I*⁸³² von 1973 (Abb. 53) ist die Geschichte der Figur Parzivals in subtiler Weise eingeschrieben. Das Bild eröffnet den Blick auf einen dreidimensional konstruierten Raum. Die Flächengestaltung der Bildfläche erinnert an industriell gefertigte Holzimitate. An der unteren Bildkante fügt Kiefer in Schreibrift das Wagner-Zitat „*Oh, wunder – wundervoller heiliger Speer*“ in das Werk, zudem die Wörter „*Gamuret*“, „*Klingsor*“, „*Amfortas*“ und „*Titirel*“. Der Werkstitel erscheint in Umkehrschrift als „*Fal-parsi*“⁸³³ auf das abgebildete Fenster geschrieben. Neben den Schriftzügen finden sich einzelne, angedeutet Gegenstände, wie bspw. ein Schwert, das ebenfalls „Verweise auf den narrativen Gehalt *des Stoffes*“⁸³⁴ bereithält und weitverzweigte Assoziationsräume eröffnet. Mit seiner Titelwahl *Parsifal* erinnert Kiefer an die sagenhafte Erzählung des Jünglings Parzivals, der allen weltlichen Versuchungen widersteht, um den heiligen Gral zu finden. Der Speer hingegen „wird durch die Anbindung an einen anderen Traditionszusammenhang, die Wagner Oper,

⁸³¹ Vgl. die Titelformulierung bei Boehm: *Mythos als bildnerischer Prozeß*.

⁸³² Anselm Kiefer, *Parsifal I*, 1973. Mitteltafel eines Triptychons. Öl und Blut auf Papier, befestigt auf Leinwand. 300,7 x 434,5 cm. Sammlung Tate Modern London. Abb. in: Sabine Schütz, Anselm Kiefer. Geschichte als Material. Zugl. Univ. Diss. (1998), Köln 1999, Abb. 21.

⁸³³ Mit dieser Schreibweise knüpft Kiefer „an einen Kunstgriff Wagners an, der aus dem sagenhaften Parzival Parsifal werden ließ, da er an eine Ableitung des Namens aus dem Arabischen glaubte“. Schütz 1999, 183.

⁸³⁴ Schütz 1999, 159.

zum heiligen Speer des Gralkönigs⁸³⁵. Somit assoziiert Kiefers *Parsifal I* mit seinen eingeschriebenen Titeln, Zitaten und andeutenden Gegenständen nicht nur das Parzival-Epos, sondern zugleich „einzelne Motive und Szenen (...) des Wagnerschen Opernzyklus“⁸³⁶. Trotz der intertextuellen Verweise und den sinnstiftenden Objekten verweigert Kiefers Werk dem Betrachter „to read it in simple realistic terms“⁸³⁷. Vergleichbar mit Twombly inszeniert Kiefer seine Bildfläche als Bühne, wobei er allerdings im Gegensatz zu seinem amerikanischen Künstlerkollegen darauf bedacht ist den Bildraum nach einer akkurat kalkulierten Perspektivkonstruktion zu gestalten. Kiefers nutzt neben der ‚Magie der Namen‘ „die Perspektive, um den Betrachter anzuziehen wie eine Blume die Bienen“⁸³⁸. Allerdings beabsichtigt auch er nicht, dass der Rezipient mit starrem Blick vor dem Bild verweilt. Vielmehr legt er seine Werkstruktur so an, „daß der Betrachter weiter geht, durch die Ablagerung hindurch zum Wesentlichen“⁸³⁹. Besonders die von den illusionistischen Balken und Brettern gebildete Fluchtlinie wird genutzt, um den Rezipientenblick zu aktivieren: „Die Bewegung der Zeichnung aus dem Bild heraus bis an die Schwelle zur Realität wirkt auf den Betrachter als Sog in das Bild hinein; in dessen Fiktionalität; diese tritt ins Bild mit der Fluchtgeschwindigkeit der schrägen Bodenfugen“⁸⁴⁰. In dieser Dynamik des Blicks und der daraus resultierenden „physischen Erfahrung der Bildwahrnehmung“⁸⁴¹ spürt der Betrachter „sich selbst“⁸⁴², und zwar als „Mittelpunkt“⁸⁴³ und „Subjekt der Darstellung“⁸⁴⁴. In Twomblys *Death of Holofernes* wird ebenfalls durch die Schichten weißer Farbe, den blutroten Farbverlauf und den eingeschriebenen Titel eine gegenständliche Deutung der Holofernes-Geschichte suggeriert, die - ähnlich wie in Kiefers Werk *Parsifal I* - niemals eindeutig ist, sondern unterschiedliche Interpretationsmuster an die Hand gibt. Damit befindet sich sowohl das künstlerische Bilderlebnis als auch das Bildphänomen selbst in ständiger Veränderung: „Das Bild beruhigt sich niemals in der Dauer als Ruhe. Es temporalisiert sich und verräumlicht

⁸³⁵ Cordula Meier, Anselm Kiefer. Die Rückkehr des Mythos in der Kunst. Zugl. Univ. Diss. (1992), Essen 1992, 70.

⁸³⁶ Schütz 1999, 178.

⁸³⁷ John C. Gilmour, Original Representation and Anselm Kiefer's Postmodernism. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (3), 1988, 341-350, 342.

⁸³⁸ Steven Henry Madoff, Anselm Kiefer – A Call to Memory. *Artnews* (NewYork), October 1987, 128, dt. zit. n. Schütz 1999, 162.

⁸³⁹ Madoff 1987 dt. zit. n. Schütz 1999, 128.

⁸⁴⁰ Werner Esser, Anselm Kiefer. Glaube, Hoffnung, Liebe, Stuttgart 1992, 7.

⁸⁴¹ Schütz 1999, 163.

⁸⁴² Schütz 1999, 163.

⁸⁴³ Schütz 1999, 163.

⁸⁴⁴ Schütz 1999, 163.

sich unabsehbar⁸⁴⁵. Aus dem Blickwinkel der Rezeptionsseite betrachtet, vollzieht sich die 'Verräumlichung des Bildes' generell nicht durch die Gegenwärtigkeit eines Augenblicks, sondern die Zeitlichkeit des Blattes hängt wesentlich mit dem nicht linearen Erschließungsweg des Auges zusammen, den die geschichtete und intertextuelle Struktur der Bilder vorgeben. Die materielle Beschaffenheit von *Death of Holofernes* evoziert den ständigen Richtungswechsel vom Detail zum Gesamtbild, vom Simultanbild zum Einzelelement. Dieses „Hin und Her des Blickes“⁸⁴⁶ ermöglicht eine räumliche Bestimmung in der Wahrnehmung, „die sich aus einem zeitbestimmten Prozess⁸⁴⁷ ergibt. Die Bewegung des Auges findet in Twomblys Papierarbeit nicht zwischen linear aneinandergereihten Fixpunkten statt. Das Bild, das sich im Akt der Wahrnehmung - in der Bewegung des Blicks und seiner Dauer - konstituiert, ist Bewegung und Zeit. Dabei - wie Merleau-Ponty feststellt - konstituiert die subjektive Erfahrung, die durch Zeitlichkeit bestimmt ist, einen Raum und das Subjekt selbst wird in Kiefers wie auch in Twomblys Werk zur Quelle von Zeitlichkeit. Die Erfahrung von *Death of Holofernes* und *Parsifal I* vollzieht sich „als Prozess der eigenen, projektiven oder imaginativen Bildgenerierung“⁸⁴⁸, die durch die Regieanweisungen der Bilder ausgelöst werden. Dabei spielt „das Pathische, das latent und untergründig an aller Erfahrung beteiligt ist, (...) insofern eine besondere Rolle, als es (...) an die Ränder der Bildlichkeit führt“⁸⁴⁹. Das von Twombly bildlich Geschichtete wird dem Rezipienten als ein „Modus der Geschichte und des geschichtlichen Wandels“⁸⁵⁰ offenbart, indem ihm das „bildliche Oszillieren“⁸⁵¹ zwischen Einschreibung und Entzug, Projektion und Imagination „zugleich als ein Modell der menschlichen Erfahrungsbildung“⁸⁵² erscheint. In Twomblys exemplarisch betrachteten Collage *Death of Holofernes* bündelt sich also „eine Reflexion über den Zusammenhang von Bild und Abbild, Bild und Wahrnehmung, Bild und Imagination“⁸⁵³, die sich im handelnden, performativen Nachvollzug des Betrachters als eine Erfahrung von Geschichte in diesem konturiert.

⁸⁴⁵ Boehm 1987b, 23.

⁸⁴⁶ Boehm 1987b, 12.

⁸⁴⁷ Boehm 1987b, 12.

⁸⁴⁸ Krüger 2007, 160.

⁸⁴⁹ Waldenfels 2005, 30.

⁸⁵⁰ Krüger 2007, 136

⁸⁵¹ Krüger 2007, 136

⁸⁵² Krüger 2007, 136.

⁸⁵³ Krüger 2007, 154.

7.4 RESÜMEE

Twombly inszeniert in *Death of Holofernes* ein zeichnerisches Schauspiel, an dem der Rezipient imaginativ nachvollziehen kann, was sich in der Einbildungskraft des Künstlers abgespielt hat. Zugleich wird der Betrachter in eine Szene versetzt, an deren Ereignishaftigkeit er aktiv teilhat, indem sich Twombly in *Death of Holofernes* als Meister der Dramaturgie des einführenden Nachvollzugs des Betrachters zeigt. Der eingeschriebene Titel sowie die Initialen der Protagonisten fungieren als Regieanweisung und akzentuieren die aktive Rolle, die der Rezipient quasi als Teilnehmer in der jeweiligen Szene spielt. Obwohl Twombly den Betrachter in seinen Papierarbeiten auf den ersten Blick aufzufordern scheint, in den eingeschriebenen Zitaten und Bildtiteln nach einer vorgegebenen zusammenhängenden Bedeutung zu suchen, scheitert der Versuch in der Aufführung des Bildes konsistent formulierte Botschaften zu entschlüsseln. Vielmehr bildet sich in diesem Ereignis der Verhandlung zwischen Bildgeschehen und eigener Wahrnehmung die Szenerie des Bildes nicht nur als schmale, imaginäre Bühne aus, auf die der Betrachter sieht. Vielmehr entfaltet die Imagination einen spannungsvollen Raum, der zum eigentlichen Schauplatz wird. Twombly bietet dem Betrachter mit seinen Erzeugungsstrategien die Möglichkeit, die vor seinen Augen ablaufenden Aktionen als Material zu betrachten und die Art des Vollzugs zu beobachten, die dem Rezipienten aufgrund seiner Wahrnehmung, Assoziationen und Erinnerungen einfallen. Damit ist die Einbildungskraft nicht mehr nur als ein Vermögen zu bezeichnen, Ideen und mentale Abbildungen zu erinnern. Vielmehr stellt die Imagination des Betrachters im *asthetischen* Prozess das Bild vor sich hin bzw. schöpferisch aus sich heraus und betont damit den performativen Charakter der Wahrnehmungsvollzüge: Der Betrachter ist angeregt seine eigene Aufführung zu schaffen.

TEIL IV: ZUSAMMENFASSUNG

Betrachtet man Twomblys Arbeiten auf Papier von 1955–1979 rückblickend, dann wird deutlich, dass Twomblys fakturierte Bildflächen ihre visionäre Qualität einbüßen, die sie in der europäischen Tradition als Fensterauffassung besessen haben. An die Stelle einer transzendierenden Ausschau tritt der sichtbare Entstehungsprozess des Bildes. Damit fungiert Twomblysche Bildfeld nicht mehr als Analogon visueller Welterfahrung, sondern als Austragungsort subjektiver operationaler Prozesse. Twomblys künstlerisches Werk wird von ihm nicht mehr ausschließlich als Produkt eines Herstellungsprozesses für einen Kontext verstanden, in dem es repräsentative Funktionen übernehmen muss. Vielmehr avanciert die Papierfläche im Sinne eines 'flatbeds' zu einer Art Arbeitsfläche, auf der Twombly seine künstlerischen Prozesse und Handlungen im Kurationsprozess entfaltet und fixiert. Damit gelingt Twombly mit seinen Papierarbeiten die Rükeroberung und Rekreation eines körperlichen Handlungsraums. Um allerdings nicht einen Schritt hinter die Verflächigung des Abstrakten Expressionismus zurückzutreten, sucht Twombly diesen Handlungsraum nicht wie in der klassischen-illusionistischen Malerei hinter, sondern im Inneren der Bildfläche. Mit geritzten Linien, einem flächenverbundenen Stil, semitransparenten Schichten und in den Raum drängenden Collagen etabliert Twombly eine ‚Öffnung des Bildes‘, das sowohl materielle Tiefe als auch buchstäblichen Raum erzeugt. Die Linie, die Schrift und das Schreiben begleiten in diesem Neuanfang der 50er Jahre eine besondere Funktion. Twomblys charakteristische Linie taucht unvermittelt auf, um dann oftmals unter weißen semi-transparenten Flächen zu verschwinden. Ende der 50er Jahre entwickelt sich Twomblys Linie zur Schrift, die er in Form von Namen, Zitaten und seiner Signatur ins Bild setzt und oftmals durch Ausstreichung bildhaft zu Grabe trägt. In dieser Lösungspraxis wird das Erleben nicht als eine unmittelbare Erfahrung vermittelt, sondern als ein Erinnerungsprozess sichtbar gemacht, den Twombly durch die Wahl seiner Schriftfragmente auch inhaltlich reflektiert. Sein Rückgriff auf die griechisch-römische Kultur sowie sein körperlich—gestischer Ausdruck betont Twomblys singuläre künstlerische Position zwischen amerikanischen und europäischen Einflüssen. Es ist im Besonderen Twomblys Leistung die künstlerische Geste, die das Schreiben als Zeichnen betont, sowohl als geistigen als auch körperlichen Vorgang in den Blick zu rücken. Ab Mitte der 70er Jahre dehnt Twombly seinen geistigen und körperlichen Formungsprozess auch auf seinen Umgang mit dem Material Papier aus. Mit dem Kleben, Ausschneiden und Falten wird

der Künstler in seinen Collagen geradezu plastisch tätig. Die Poussinreproduktion oder das Ausstellungsplakat sind nicht verlorene oder weggeworfene Dinge, die als reine Bildelemente dienen. Vielmehr ermöglichen sie dem Künstler einen Formungsprozess, den dieser mittels seiner Handzeichnung und dem reflexiven Umgang mit seinem Papiermaterial als einen plastischen Vorgang sichtbar zum Ausdruck bringt. Dennoch erscheinen Twomblys Papierarbeiten wegen ihres skizzenhaften und offenen Duktus nicht als Ausdruck unmittelbarer Spontaneität. Die Art der Linienführung, die Löschung von Bildkompartimenten, das Einschreiben von Schriftfragmenten und das Übereinanderlagern der Papiere vermittelt sich als ein zeitlicher Prozess der Ausbildung und Findung. Bei Twombly wird die Zeichnung und die Papierarbeit nicht wie im klassischen Sinn als Speicher von Inhalten und Ideen oder als reines Kommunikationsmedium verstanden, sondern innerhalb seiner Arbeiten auf Papier wird gehandelt. Es wird in ihnen probiert, korrigiert, übereinandergelegt und neugeschaffen. In Twomblys Werken wird nicht ein ausformulierter Gedanke veranschaulicht oder im Beuysschen Sinne ein Begriff filtriert, sondern Neues wird gesucht und erfahren. Als ein direktes Ausdrucksmittel sind Twomblys Papierflächen mit der Hand beschriftet und unterliegen keinen Vorstudien. Durch ihre Nähe zum Herstellungsprozess und ihrem Ereignischarakter erfüllen Twomblys Zeichnungen und Collagen bereits während der Produktion ihren Zweck: Sie eröffnen dem Künstler während der Ausführung die Möglichkeit seine leiblichen Reaktionen und Erfahrungen zur Aufführung zu bringen. Ihre Funktion liegt für Twombly offensichtlich nicht in der Speicherung und Vermittlung von Inhalten, sondern in der kreativen Handlung, die er mit dem Stift, seinen Händen und dem Papier vollzieht. Somit ist Twomblys Papierarbeiten ein Prinzip des 'Eingreifens' und 'Begreifens' grundlegend. Eng verbunden mit diesem performativen Konzept ist die Vorstellung Twomblys von einem teilhabenden Rezipienten. Mithilfe seiner medialen Erzeugungsstrategien und deutlichen Regieanweisungen in Form auktorialer Textzitate und sinnstiftender Bildtitel gelingt es Twombly nicht nur mythologische und historische Themen zur Aufführung zu bringen, sondern den schauenden, lesenden und rekonstruierenden Betrachter aktiv in das Bildgeschehen miteinzubeziehen. Dabei spielt die Figur des Palimpsest eine übergeordnete Rolle, indem es Twombly gelingt durch diese vielschichtige Struktur den rezeptiven Sehprozess zu inszenieren und ästhetische Erfahrung zu modellieren. Durch die in der Figur des Palimpsest angelegten intertextuellen Bezüge und ihre Offenheit bemüht sich der Betrachter Twomblys Schleier zu lüften, sowohl Identität zu erkunden als auch die Aussage der Bilder zu suchen. Wie mit dem Rückgriff auf die

asthetische Bildphänomenologie deutlich gemacht wurde, wird das Dargebotene allerdings für den Betrachter nicht aufgeschlüsselt, sondern im Abtragen und aneinanderfügen der Schichten jenseits eines übergreifenden Erzählzusammenhangs als momentanes Ereignis erlebt – und erfahrbar. Der Rezeptionserfahrung der Oszillation wird dabei ein eigener ästhetischer Wert zuerkannt. Durch den Nachvollzug des zeitlichen Wechsels von Aneignung und Entzug, Abtragen und Kontextualisieren wird dem Rezipienten der Modus von Geschichtlichkeit als ein Vorgang der eigenen Erkenntnis bewusst gemacht. Die Einbildungskraft ist damit stets Thema bei Twombly, die den selbstreferentiellen Künstler und eigenständig konstruierenden Rezipienten verbindet. Die bislang von der Kunstgeschichtsforschung völlig vernachlässigte performative Dimension in Twomblys Arbeiten wird hiermit in der vorliegenden Dissertationen erstmals und nachhaltig herausgestellt – ganz gemäß dem Twombly'schen Motto: "The Line is the feeling"⁸⁵⁴.

⁸⁵⁴ Twombly zit. n. Sylvester 2001, 180.

8 LITERATURVERZEICHNIS

Eine vollständige Bibliographie zu Cy Twombly findet sich im Ausst.-Kat. Tate Modern London 2008.

KÜNSTLERSCHRIFTEN

- Twombly, Cy, Signs, in: L'Esperienza Moderna, No. 2, August / September 1957. (Dt. Veröffentlichung 1961 unter dem Titel Malerei bestimmt das Gebilde, in: Blätter und Bilder, Nr. 12, Januar / Februar 1961, 62-63

MONOGRAPHIEN UND CATALOGUE RAISONNÉS

- Barthes, Roland, Cy Twombly, Berlin 1983
- Bastian, Heiner (Hg.), Cy Twombly. Bilder / paintings. 1952-1976, Vol. I, Berlin / Wien 1978
- Bastian, Heiner (Hg.), Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings Vol. I: 1948-1960, München 1992
- Bastian, Heiner (Hg.), Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings Vol. II: 1961-1965, München 1993
- Bastian, Heiner (Hg.), Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings Vol. III 1966-1971, München 1994
- Bastian, Heiner (Hg.), Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings Vol. IV: 1972-1995, München 1995
- Bastian, Heiner (Hg.), Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings Vol. V: 1996-2006, München 2008
- Bastian, Heiner (Hg.), Cy Twombly. Letter of Resignation, München 1991
- Bastian, Heiner (Hg.), Cy Twombly. Poems to the Sea, München 1990
- Bastian, Heiner (Hg.), Cy Twombly. Twenty-Four Short Pieces, München 1989
- Bastian, Heiner (Hg.), Cy Twombly. Zeichnungen 1953-1973, Frankfurt am Main / Berlin 1973
- Bovelet, Jeanette, Cy Twombly. Naturerfahrung in der Moderne. Unveröffentl. Magisterarbeit, Bochum 1993

-
- Busse, Klaus-Peter, Erzählung, Landschaft und Text im Werk von Cy Twombly - eine Untersuchung des Werks der achtziger und neunziger Jahre als ein Beitrag zur didaktischen Diskussion, Dortmund 1998
 - Dobbe, Martina, Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes: exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluß an die Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly. Zugl. Univ. Diss. (1997), München 1999
 - Engelbert, Arthur, Die Linie in der Zeichnung. Klee – Pollock – Twombly, Zugl. Univ. Diss. (1985), Essen 1985
 - Gilbert, Annette, Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly. Zugl. Univ. Diss. (2005), Bielefeld 2007
 - Göricke, Jutta, Cy Twombly. Spurensuche. Zugl. Univ. Diss. (1994), München 1995
 - Heyden, Thomas, Zu sehen und zu lesen: Anmerkungen zum Verständnis des Geschriebenen bei Cy Twombly. Veröffentl. Magisterarbeit, Nürnberg 1986
 - Hochdörfer, Achim, Cy Twombly. Das skulpturale Werk. Zugl.-Diplomarbeit (1999), Klagenfurt / Wien 2001
 - Kalt, Pat, Roland Barthes und Cy Twombly: Diskursive Räume zwischen Bild und Schrift. RB/TW. Unveröffentl. Lizentiatsarbeit, Basel 1998
 - Lambert, Yvon, Cy Twombly. Catalogue Raisonné des oeuvres sur papier de Cy Twombly, Vol. VI: 1973-1976, Mailand 1979
 - Lambert, Yvon, Cy Twombly. Catalogue Raisonné des oeuvres sur papier de Cy Twombly, Vol. VII: 1977-1982, Mailand 1991
 - Langenberg, Ruth, Cy Twombly. Eine Chronologie gestalteter Zeit. Zugl. Univ. Diss., (1997), Hildesheim 1998
 - Leeman, Richard, Cy Twombly. Eine Monographie. Malen, Zeichnen, Schreiben, München 2005
 - Roscio, Nicola Del, Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Sculptures Vol. I: 1946-1997, München 1997
 - Roscio, Nicola Del, Writings on Cy Twombly, München 2002
 - Twombly, Cy, Photographs 1951-2007, München 2008

AUSSTELLUNGSKATALOGE

Einzelausstellungen (Auswahl)

- Cy Twombly - paintings and drawings 1954-1977. Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York 1979
- Cy Twombly in der Alten Pinakothek. Skulpturen 1992-2005. Ausst.-Kat. Alte Pinakothek München, München 2006
- Haenlein, Carl-Albrecht (Hg.), Cy Twombly. Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1976
- Keller, Eva / Regula Malin, Audible silence. Cy Twombly at Daros, Ausst. Kat. Daros Collection Zürich, Zürich 2002
- Schmidt, Katharina (Hg.), Cy Twombly - die Skulptur. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Ostfildern-Ruit 2000
- Schmidt, Katharina (Hg.), Cy Twombly. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1984
- Schmidt, Katharina / Gottfried Boehm (Hg.), Cy Twombly - Serien auf Papier 1957-1987, Ausst.-Kat. Städtisches Kunstmuseum Bonn, Bonn 1987
- Serota, Nicholas (Hg.), Cy Twombly: Cycles and Seasons, Ausst.-Kat. Tate Modern London, London 2008
- Sylvester, Julie (Hg.), Cy Twombly - fünfzig Jahre Arbeiten auf Papier. Ausst.-Kat. Staatliche Graphische Sammlung München, Pinakothek der Moderne München, München 2003
- Szeemann, Harald (Hg.), Cy Twombly. Bilder, Arbeiten auf Papier, Skulpturen, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, München 1987
- Varnedoe, Kirk (Hg.), Cy Twombly - eine Retrospektive. Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, München 1995

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- Bastian, Heiner (Hg.), Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Anselm Kiefer: aus der Sammlung Marx, Ausst.-Kat. Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Baden-Baden 2007

-
- Bastian, Heiner (Hg.), Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Andy Warhol. Sammlung Marx. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, München 1982
 - Bastian, Heiner (Hg.), Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Andy Warhol. Sammlung Marx, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, München 1982
 - Doede, Werner (Hg.), Schrift und Bild, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1962
 - Felix, Zdenek (Hg.), Zeichnen: Bezeichnen. Zeichnungen aus der Sammlung Mia und Martin Visser. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Basel, 1976
 - Gastone Novelli – Cy Twombly, Ausst.-Kat. Galleria in Arco, Turin 1988
 - Norden, Lisa, Hand-Painted Pop. American Art in transition 1955-62, Ausst.-Kat. Los Angeles Museum of Contemporary Art; Whitney Museum of American Art, New York 1992
 - Rosen, Bernice (Hg.), Zeichnung heute – Drawing Now, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Zürich 1976
 - Schneider, Angela (Hg.), Positionen heutiger Kunst. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1988
 - Schneider, Eckhard (Hg.), Mythos. Joseph Beuys, Matthew Barney, Douglas Gordon, Cy Twombly, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bregenz, Köln 2007
 - Storck, Gerhard (Hg.), Joseph Beuys, Yves Klein, Jannis Kounellis, Piero Manzoni, Arnulf Rainer, Francesco Lo Savio, Cy Twombly. Wendepunkt: Kunst in Europa um 1960. Ausst. Kat. Museum Haus Lange Krefeld, Krefeld 1980
 - Szeemann, Harald (Hg.), Zeitlos. Kunst von heute im Hamburger Bahnhof Berlin. Ausst.-Kat. Museum Hamburger Bahnhof Berlin, München 1988
 - Varnedeo, Kirk (Hg.), High & Low. Modern Art and Popular Culture, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art New York, New York 1991
 - Waldman, Diane (Hg.), Twentieth-century American drawing - Three avantgarde generations, Ausst.-Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum New York, New York 1976

AUFSÄTZE, ARTIKEL, INTERVIEWS (Auswahl)

- Adams, Brooks, Expatriate dreams. Cy Twombly, in: Art in Amerika, February, New York 1995, 60-69
- Anfam, David, Cy Twombly. London, Bilbao and Rome, in: The Burlington Magazine, Ed. Benedict Nicolson, October 2008, Nr. 1267, 701-702
- Barthes, Roland, Non multa sed multum (1976), in: ders., Cy Twombly, Berlin 1983, 7-37
- Barthes, Roland, Weisheit der Kunst (1979), in: Cy Twombly, Berlin 1983, 65-95
- Bird, Jon, Indeterminacy and (Dis)order in the work of Cy Twombly, in: Oxford Art Journal 2007, 30.3, 484-504
- Boehm, Gottfried, Erinnern und Vergessen. Cy Twomblys Arbeiten auf Papier, in: ders. / Katharina Schmidt, Cy Twombly. Serien auf Papier 1957-1987. Ausst.-Kat. Städtisches Kunstmuseum Bonn, Bonn 1987, 1-12
- Boehm, Gottfried, Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens, in: ders. (Hg.), Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag, München 1985, 37-59
- Crehan, Hubert, Cy Twombly, in: Art Digest, Bd. 29, Januar 1955
- Crow, Thomas, Southern Boys go to Europe. Rauschenberg, Twombly, and Johns in the 1950s, in: Stephanie Barron / Lynn Zelevansky (Hg.), Jasper Johns to Jeff Koons: Four decades of art from the Broad Collection. Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, New York 2001, 44-61
- Daigle, Claire, Lingering at the Threshold, in: Tate etc., Issue 13, Summer 2008, 63-69
- Damisch, Hubert, Den Titel betreffend: Die Malerei unter Ausstreichung, in: Cy Twombly. Bilder – Zeichnungen und Skulpturen. Galerie Karsten Greve, Köln 1997, 102-119
- Danto, Arthur, American Graffiti, Cy Twombly: 50 Years of Works on Paper, in: The Nation 21.3.2005
- Delehanty, Suzanne, Alchemy of Mind and Hand, in: Art International, Februar 1976, 14-22
- Dickel, Hans, Cy Twomblys Konzeption von >Sinnlichkeit< im Spannungsfeld zwischen New Yorker School und Arte Povera. Eine kunsthistorische Sicht der Berliner Bilder, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Berlin 2003, 235-254

-
- Feinstein, Roni, Cy Twombly's Eloquent Voice, in: Arts Magazine, Januar 1985, 90
 - Hoppe-Sailer, Richard, Aphrodite Anadyomene. Zur Konstitution von Mythos bei Cy Twombly, in: Gottfried Boehm / Karlheinz Stierle / Gundolf Winter (Hg.) Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag, München 1985, 125-142
 - Hoppe-Sailer, Richard, Bilderfahrung und Naturvorstellung bei Cy Twombly, in: Max Imdahl (Hg.), Wie eindeutig ist ein Kunstwerk? Köln 1986, 103-129
 - Hoppe-Sailer, Richard, Cy Twombly – Ohne Titel, 1959/63, in: Norbert Kunisch (Hg.), Erläuterungen zur Modernen Kunst, Bochum 1990, 267-272
 - Horn, Eva, The NAKEDNESS of my Scattered Dream. Cy Twomblys Zerkratzen der Schrift, in: Gabi Rippl, Susi Kotzinger (Hg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, Amsterdam 1994, 363-376
 - Huber, Carlo, Cy Twombly. Bilder 1953-1972, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1973, o.S.
 - Huber, Hans-Dieter, System und Wirkung. Rauschenberg–Twombly–Barucello. Fragen der Bedeutung und Interpretation zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz, München 1985
 - Klemm, Christian, Cy Twombly im Kunsthaus Zürich, in: Kunsthaus Zürich. Zürcher Kunstgesellschaft. Jahresbericht 1994, 105
 - Knobloch, Heinz, Mikrologie des Materials: Beckett – Feldman – Twombly, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XLII/2, Bonn 1997, 251-269
 - Krauss, Rosalind, Cy's Up, in: Artforum, September 1994, 70-75 u. 118
 - Kuspit, Donald, Cy Twombly, in: Artforum, 25. Oktober 1986, 129
 - Meinhardt, Johannes, Cy Twombly. Schichtung und Vielschichtigkeit, in: ders., Das Ende der Malerei oder die Malerei nach dem Ende der Malerei. Stuttgart 1997, 212-229
 - Meyer, Franz, Cy Towmbly. Zeichnungen 1953-1973, in: Cy Twombly. Zeichnungen 1953-1973. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Basel 1973, 3-16
 - Meyer, Franz, Die Spuren subjektiver Existenz. Ausstellung Cy Twombly im Kunsthaus Zürich, in: Literatur und Kunst, Neue Zürcher Zeitung, Nr. 55, 7./8. März 1987, 65
 - Motte, Manfred de la, Cy Twombly, in: Quadrum n° 16. Brüssel 1964, 35-46

-
- Pincus-Witten, Robert, Cy Twombly, in: Artforum. Jg. 12, Nr. 8, April 1974, 60-64
 - Pincus-Witten, Robert, Learning to Write, in: Cy Twombly. Paintings and Drawings, Ausst.-Kat. Milwaukee Art Center, Milwaukee 1968. Wiederabgedruckt in: Roscio, Nicola Del, Writings on Cy Twombly, München 2002, 56-61
 - Rathke, Christian, ‚No matter, art solves everything‘ (C.T.). Zu zwei graphischen Zyklen Cy Twomblys, in: Herwig Guratzsch (Hg.), Cy Twombly, Idilli. Vier Graphikzyklen und eine Collage aus der Sammlung Rainer Speck, Köln 200, 7-12
 - Rosand, David, Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation, Cambridge 2002
 - Rosenblum, Robert, Cy Twombly, in: Art of Our Time: The Saatchi Collection London, London 1984, Vol. II, 24-27
 - Schlemmer, Oswald, Untitled (New York City), 1967, in: Cy Twombly. Bilder, Zeichnungen und Skulpturen. Ausst.-Kat. Galerie Karsten Greve, Köln 1997, 62
 - Schmidt, Katharina, Weg nach Arkadien. Gedanken zu Mythos und Bild in der Malerei von Cy Twombly, in: Cy Twombly, Ausst.-Kat. Kunsthalle Baden-Baden, 1984, 60-87
 - Sheffield, Margaret, Cy Twombly, Major Changes in Space, Idea, Line, in: Artforum. Jg. 17, Nr. 9, Mai 1979, 40-45
 - Shiff, Richard, Charm, in: Serota, Nicholas (Hg.), Cy Twombly: Cycles and Seasons, Ausst.-Kat. Tate Modern London, London 2008, 10-32
 - Smith, Roberta, Der große Mittler, in: Harald Szeemann (Hg.), Cy Twombly. Bilder, Arbeiten auf Papier, Skulpturen, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, München 1987, 13-23
 - Stempel, Karin, Erinnern und Vergessen. Entdecken und Verbergen, in: Lothar Romain / Detlef Blumer (Hg.), Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Bd. 3, München 1990
 - Sylvester, David (Hg.), Cy Twombly (2000), in: ders., Interviews with American Artist, London 2001, 173-181
 - Szeemann, Harald, Uralt und innovativ wie die Erinnerung und ihre Energie, in: ders. (Hg.), Cy Twombly. Bilder, Arbeiten auf Papier, Skulpturen, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, München 1987, 9-13

-
- White, Edmund, Twombly's Rebel Vision, in: Vanity Fair, Bd. 57, Nr. 9, September 1994, 168-177, 210-211

ALLGEMEINE LITERATUR

- Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, 3. Aufl., Frankfurt am Main 1977
- Adorno, Theodor W., Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei (1965), in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 16, Frankfurt am Main 1978, 628-642
- Alighieri, Dante, Die Göttliche Komödie, übers. v. Hermann Gmelin, Stuttgart 2001
- Allemann, Beda, Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der symbolistischen Poetik, in: Käte Hamburger (Hg.), Rilke in neuer Sicht, Stuttgart 1971
- Anfam, David, Abstract Expressionism, London 1990
- Angerer, Marie-Luise, Performance und Performativität, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, 241-245
- Arasse, Daniel, Anselm Kiefer, München 2001
- Arnheim, Rudolf, Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildende Kunst, Köln 1996
- Assmann, Aleida / Dietrich Harth, Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt am Main 1991
- Assmann, Aleida / Jan Assmann, Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation, München 1998
- Assmann, Aleida, Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: Hans Ulrich Gumbrecht / Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt a. M. 1995, 237-251
- Assmann, Aleida, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999
- Assmann, Aleida, Zur Metaphorik der Erinnerung, in: dies. / Dietrich Harth (Hg.), Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt am Main 1991, 13-35
- Barthes, Roland, Am Nullpunkt der Literatur (1953), Hamburg 1959

-
- Barthes, Roland, Der Tod des Autors, in: Jannidis, Fortis / Lauer, Gerhard / Martinez, Matias / Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, 185-198
 - Barthes, Roland, S/Z, Frankfurt am Main 1994
 - Barthes, Roland, Variations sur l'écriture - Variationen über die Schrift (1973), Mainz 200
 - Bastian, Heiner (Hg.), Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte, München 1988
 - Battino, Freddy / Luca Palazzoli (Hg.), Piero Manzoni. Catalogue Raisonné, Mailand 1991
 - Benjamin, Walter, Über die Malerei oder Zeichen und Mal (1917), in: ders., Medienästhetische Schriften, Frankfurt am Main 2002, 271–275
 - Bernstein, Roberta, Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974: The Changing Focus of the Eye, Ann Arbor 1985
 - Blumenberg, Hans, Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: ders., Wirklichkeiten in denen wir leben, Stuttgart 1981, 55.
 - Boehm, Gottfried, Bild und Zeit, in: Hannelore Paflik Weinheim (Hg.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, 1-25
 - Boehm, Gottfried, Bildbeschreibungen. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: ders. / Helmut Pfotenhauer (Hg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995
 - Boehm, Gottfried, Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, 11-38
 - Boehm, Gottfried, Mythos als bildnerischer Prozeß, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt am Main 1983, 528-544
 - Bormann, Hans-Friedrich, Verschwiegene Stille: John Cages performative Ästhetik, München 2005
 - Breitwieser, Sabine (Hg.), Reorganizing Structure By Drawing Through It. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark, Ausst.-Kat. Generali Foundation Wien, Wien 1997
 - Breton, André, Genesis und künstlerische Perspektiven des Surrealismus (1941), in: ders., Der Surrealismus und die Malerei, Berlin 1967

-
- Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden, 21. Aufl., Bd. 20, Leipzig / Mannheim 2006
 - Brockhaus-Wahrig, Deutsches Wörterbuch in 6 Bänden, Bd.1, Stuttgart 1980
 - Broich, Ulrich / Manfred Pfister (Hg.), Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985
 - Bucalleri, Palma, Geleitwort zur Ausstellung, in: dies., Italienische Kunst des 20. Jahrhunderts. Städtische Kunstgalerie Bochum, Bochum 1968, o.S
 - Burljuk, David, Cubism (Surface-Plane), 1912 in: John E. Bowlt, Russian Art of the Avantgarde. Theory and Criticism 1902-1934, New York 1976, 75
 - Busse, Klaus-Peter, Vom Bild zum Ort: Mapping Lernen, Dortmund 2007
 - Büttner, Frank, Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti, in: Andreas Kablitz / Gerhard Neumann (Hg.), Mimesis und Simulation, Freiburg 1998, 55-87
 - Castleman, Riva (Hg.), Jasper Johns. Die Druckgraphik. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 1986
 - Celant, Germano (Hg.), Die italienische Metamorphose. 1943-68. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1994
 - Celant, Germano (Hg.), Piero Manzoni. Catalogo generale, Mailand 2004
 - Celant, Germano (Hg.), Roma – New York 1948-1964. An Art Exploration. Ausst.-Kat. The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York 1993
 - Cohen, David, Alberto Burri, The New York Sun. Gefunden 5/6/08 artcritical.com
 - Crichton, Michael, Jasper Johns, New York 1975
 - Crichton, Michael, Jasper Johns. Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art New York, London 1977
 - Dastur, Françoise, Die Zeichnung und die Geburt der Dinge, in: Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste, Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur, Berlin 1998, 204-224
 - Davidson, Susan, No Limits, Just Edges Jackson Pollocks Malerei auf Papier, Ausst.-Kat. Deutsches Guggenheim Berlin, Ostfildern- Ruit 2005
 - Derrida, Jaques, Freud und der Schauplatz der Schrift, in: ders., Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main 1976, 302-350
 - Derrida, Jaques, Grammatologie, Frankfurt am Main 1974
 - Derrida, Jaques, Signatur – Ereignis – Kontext, in: ders., Randgänge der Philosophie, Wien 1988, 291-314

-
- Drechsler, Wolfgang / Peter Weibel, Malerei zwischen Präsenz und Absenz, in: dies., Bildlicht – Malerei zwischen Material und Immaterialität. Ausst.-Kat. Museum des 20. Jahrhunderts Wien, Wien 1991, 45-235
 - Dreher, Thomas, Joseph Kosuth-Zero & Not, 1985-86, in: Apex, Zeitschrift für Kunst, Kultur, Fotografie, Nr.1, Köln 1987/88, 70-73
 - Dreher, Thomas, Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia, München 1999
 - Duden. Das große Fremdwörterbuch, hg. v. der Dudenredaktion, Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich 1994
 - Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, 4. Aufl., Bd. 7, hg. v. der Dudenredaktion, Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich 2007
 - Endres, Johannes / Wittmann, Barbara / Wolf, Gerhard (Hg.), Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher, München 2005
 - Eschenburg, Barbara, Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier der Renaissance bis zum Surrealismus. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, Köln 2001
 - Esser, Werner, Anselm Kiefer. Glaube, Hoffnung, Liebe, Stuttgart 1992
 - Ette, Ottmar, Der Schriftsteller als Sprachendieb. Versuch über Roland Barthes und die Philosophie, in: Ludwig Nagl / Hugh S. Silverman (Hg.), Textualität der Philosophie, Wien / München 1994, 161-189
 - Faust, Wolfgang, Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst am Ende der Künste, München / Wien 1977
 - Fiebach, Joachim, Performance, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 4, Stuttgart / Weimar 2002, 740-758
 - Fischer-Lichte, Erika, Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur, in: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, 277-300
 - Fitzsimmons, James, Art, in: Art & Architecture, Bd. 70, Nr. 10, Oktober 1953
 - Fleckner, Uwe, Die Schatzkammer der Mnemosyne. Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Plato bis Derrida, Dresden 1995
 - Fleckner, Uwe, Grenzgänge der Zeichnung, Jahrbuch 1996, Nürnberg 1996
 - Flusser, Vilém, Die Geste des Schreibens, in: ders., Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Düsseldorf 1991, 39-49

-
- Freud, Sigmund, Notizen über den Wunderblock, in ders., Essays III, Auswahl 1920-1937, hg. v. Dietrich Simon. Berlin / Wien 1989, 121-126
 - Fried, Michael, Jackson Pollock. Artforum. 4/ September 1965, 14-17
 - Fried, Michael, Kunst und Objekthaftigkeit (1967), in: Gregor Stemmrich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden, Basel 1995, 334-374
 - Fried, Michael, Shape as Form. Frank Stella's New Paintings. Artforum. November 1966, 18-27
 - Gamm, Gerhard, Kunst und Subjektivität, in: Michael Lüthy / Christoph Menke (Hg.), Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne, Berlin 2006, 49-69
 - Gassner, Hubertus, Einleitung, in: ders. (Hg.), Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch, Ausst. - Kat. Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 2007
 - Gawoll, Hans-Jürgen, Spur. Gedächtnis und Andersheit. Teil I: Geschichte des Aufbewahrens. Archiv für Begriffsgeschichte 30 (1986/87), 44-69
 - Gelshorn, Julia, Schichtarbeit. Malerei über Malerei - Working in Layers. Painting about painting, in: Peter Willen - Ohne Titel 2002 (Report-Künstlerhefte) 2002
 - George, Stefan, Zeitgenössische Dichter. Gesamtausgabe der Werke Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, de Regnier, d' Annunzio, Rolicz-Lieder, Bd. 16, Berlin 1929
 - Gilmour, John C., Original Representation and Anselm Kiefer's Postmodernism. Journal of Aesthetics and Art Criticism 46 (3), 1988, 341-350
 - Gludovatz, Karin, Erstehen und Vergehen. Marcel Broodthaers und die epiphanische Gestalt des Künstler, in: Michael Lüthy / Christoph Menke (Hg.), Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne, Berlin 2006, 175-189
 - Gludovatz, Karin, Jenseits des Zauberspiegels oder Marcel Broodthaers (er)findet einen Brief, schreibt Joseph Beuys und weiß, was ein Autor ist, in: Matthias Michalka (Hg.), The artist as..., Wien 2006, 137-171
 - Gludovatz, Karin, Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild, in: Gernot Grube / Werner Kogge (Hg.), Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, München 2005, 313-328
 - Godfrey, Tony, Conceptual Art, London 1998
 - Goethe, Johann Wolfgang von, Italienische Reise, 10. Aufl., München 1999
 - Goldberg, Roselee, Performance Art. From Futurism to the Present, New York 2001

-
- Goldmann, Stefan, Statt Totenkult Gedächtnis: Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos, in: *Poetica* 21 (1989), 43-66.
 - Good, Paul, Mythos, in: *Kunstbulletin Schweiz* 12, 1984, 12-20
 - Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (1976), Frankfurt am Main 1995
 - Göpfert, Peter Hans, Griff in den Medea-Fundus. Anselm Kiefer in der Neuen Nationalgalerie Berlin, in: *Weltkunst* 61.1991, München 1991, 1485
 - Graham, Allan, *Intertextuality*, London / New York 2000
 - Greber, Erika, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln / Weimar / Wien 2002
 - Greenberg, Clement, „American-Type“ Painting (1955), in: *The Collected Essays and Criticism. Bd. 3*, hg. v. John O'Brian, Chicago / London 1993, 217-236
 - Greenberg, Clement, *Modernist Painting*, in: *The Collected Essays and Criticism. Bd. 4: Modernism with a Venegeance 1957-1969*, hg. v. John O'Brian, Chicago / London 1993, 85-93
 - Grimm, Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, hg.v. von der Deutschen Akademie der Wissenschaft zu Berlin, 16 Bde., Leipzig 1854-1960, Bd. 11. Leipzig 1956, Sp. 405-406.
 - Groß, Sabine, *Schrift-Bild. Die Zeit des Augen-Blicks*, in: Georg Christoph Tholen u.a. (Hg.), *Zeit-Zeichen*, Weinheim 1990, 231-246
 - Grube, Gernot / Werner Kogge / Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005
 - Günter, Hartmut / Otto, Luwig (Hg.), *Schrift und Schriftlichkeit / Writing and Its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*, Bd. I, Berlin / New York 1994
 - Hansen-Löve, Aage A., *Faktur, Gemachtheit*, in: Aleksander Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz / Wien 1989, 212-219
 - Harlan, Volker, *Was ist Kunst?*, Werkstattgespräch mit Joseph Beuys, Stuttgart 2. Aufl. 1987

-
- Harris, Mary Emma, Black Mountain College: Europäische Moderne, experimentieller Geist und die amerikanische Avantgarde, in: Christos Joachimides / Norman Rosenthal (Hg.), Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 1993, 117-123
 - Harten, Jürgen (Hg.), Siqueiros/Pollock – Pollock/Siqueiros. Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Bd. 2, Köln 1995
 - Hawthorn, Jeremy, Grundbegriffe moderner Literaturtheorie: ein Handbuch, Tübingen / Basel 1994
 - Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Ästhetik, hg. v. Friedrich Bassenge, Berlin 1955
 - Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Phänomenologie des Geistes, in: ders.: Theorie-Werkausgabe, Bd. III, hg. v. Eva Moldenhausser / Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970
 - Heinzelmann, Markus, Vernähte Perspektiven. Erzählung und Konzeptualität in der aktuellen Zeichnung, in: Markus Heinzelmann / Matthias Winzen (Hg.), Gegen den Strich. Neue Formen der Zeichnung, Nürnberg 2004, 32-41
 - Hoffmann, Justin, Destruktionskunst: Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre, Zugl. Univ. Diss. (1992), München 1995
 - Hoffmann, Klaus, Kunst-im-Kopf. Aspekte der Destruktion, Ich-Kunst, Kunst-im-Kopf, Köln 1972
 - Hölz, Karl, Destruktion und Konstruktion. Studien Sinnverstehen in der modernen französischen Literatur, Frankfurt am Main 1980
 - Holzapfel, Otto, Lexikon der abendländischen Mythologie, Freiburg im Breisgau 2000
 - Hopps, Walter, Robert Rauschenberg. The early 1950s. Ausst.-Kat. The Menil Collection Houston, Houston 1991
 - Hoptman, Laura, Drawing Now: Eight Propositions. Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art New York, New York 2003
 - Huber, Hans Dieter, "*Draw a distinction*. Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung, in: Deutscher Künstlerbund e.V. (Hg), Zeichnen. Der deutsche Künstlerbund in Nürnberg 1996. 44. Jahresausstellung Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1997, 8-21
 - Ingold, Felix Philipp, Der Autor im Text, Bern 1989

-
- Iser, Wolfgang (Hg.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne (Poetik und Hermeneutik, 2)*, München 1966, 157-194
 - Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens* (1976), München 1984
 - Janecke, Christian (Hg.), *Performance und Bild / Performance als Bild*, Berlin 2004
 - Johns, Jasper, *Paintings, Drawings, and Sculpture 1954-1964*, Ausst.-Kat. London Whitechapel Gallery, London 1964
 - Kampann, Sabine, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft*. Christian Boltanski, Eva und Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz. Zugl. Univ. Diss. (2005), München 2006
 - Kampartel, Walter, *Jackson Pollock. Number 32*, Stuttgart 1970
 - Katz, Jonathan, *The Art of Code. Jasper Johns & Robert Rauschenberg*, in: Whitney Chadwick / Isabelle de Courtivron (Hg.), *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*, London 1993, 189-206
 - Klodt, Claudia, *Der Orpheus-Mythos in der Antike*, in: *Der Orpheus Mythos von der Antike bis zur Gegenwart. Die Vorträge der interdisziplinären Ringvorlesung an der Universität Hamburg*, Bd. 21, Frankfurt a. M. 2004
 - Kolesch, Doris, *Das Schreiben des Subjektes. Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität bei Baudelaire, Barthes und Adorno*, Wien 1996
 - Krauss, Heinrich / Eva Uthemann, *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum*, München 2003
 - Krämer, Sybille / Horst Bredekamp (Hg.), *Bild – Schrift - Zahl*, München 2003
 - Krämer, Sybille, *Performativität und Medialität*, München 2004
 - Krämer, Sybille, *Schrift, Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, Paderborn 2005
 - Krämer, Sybille, *Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen*, in: dies. (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, 13-32
 - Krämer, Sybille, *‚Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift*, in: Krämer, Sybille / Horst Bredekamp (Hg.), *Bild – Schrift - Zahl*, München 2003, 157-176
 - Krauss, Rosalind, *Grids*, in: *October Magazine*, Sommer 1979, Nr. 9, 50-64. Wiederabdruck in: dies., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1986, 8-22

-
- Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass. 1993
 - Krauss, Rosalind, *The Rock*. William Kentridge's Drawings for Projection. In: *October Art, theory, criticism, politics* 92, 2000, 3-35
 - Krüger, Klaus, *Das Bild als Palimpsest*, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, 133-165. (Erste Fassung: Klaus Krüger, *Bild-Schleier-Palimpsest. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik*, in: Ernst Müller (Hg.), *Begriffsgeschichte im Umbruch?*, Hamburg 2005, 81-112) Krüger, Klaus, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. Zugl. Univ. Habil. (1997), München 2001
 - La Capria, Raffaele, *Neapel als geistige Landschaft*, in: Dieter Richter (Hg.), *Neapel. Eine literarische Einladung*, Berlin 1998, 7-9
 - Laabs, Annegret, *La Poetica dell' Arte Povera*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg, Ostfildern-Ruit 2003
 - Lachmann, Renate, *Die Unlösbarkeit der Zeichen: Das semiotische Unglück des Mnemonisten*. In: Anselm Haverkamp / Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift, Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt am Main 1991, 111-141
 - Lee, Pamela / Christine Mehring, *Zeichnen ist eine andere Art von Sprache: neuere amerikanische Zeichnungen aus einer New Yorker Privatsammlung*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Winterthur, Darmstadt 1998
 - Lehmann, Hans-Thies, *Die Gegenwart des Theaters*, in: Erika Fischer-Lichte, *TRANSFORMATIONEN. Theater der neunziger Jahre*, Berlin 1999, 13-26
 - Leymarie, Jean / Geneviève Monnier / Rose, Bernice (Hg.), *Die Zeichnung: Entwicklungen, Stilformen, Funktion*, Genf 1980
 - Lüthy, Michael, *Vom Raum in der Fläche des Modernismus*, in: Anke Henning / Brigitte Obermayr / Georg Witte, *fRaktur. Gestörte Ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 63, Wien / München 2006, 149-178
 - Macho, Thomas, *Handschrift – Schriftbild. Anmerkungen zu einer Geschichte der Unterschrift*, in: Grube, Gernot / Werner Kogge / Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, 413-423

-
- Macintyre, Carlyle Ferren, Stéphane Mallarmé. Selected Poems, Berkeley / Los Angeles 1957.
 - Madoff, Steven Henry, Anselm Kiefer – A Call to Memory. Artnews (NewYork), October 1987
 - Mallarmé, Stéphane, Correspondance / Lettres sur la poésie (1872-1898), hg. v. Bertrand Marchal, Paris 1995
 - Mallarmé, Stéphane, Crise de vers. In Oeuvres Complètes, hg. v. Henri Mondor u. G. Jean-Aubry, Paris 1979, 360-368
 - Mallarmé, Stéphane, Ein Würfelwurf. Eventail. Für Stéphane Mallarmé, hg. v. Alma Vallazza. Übersetzt und erläutert von Marie-Louise Erlenmeyer, Wien / Lana 2000
 - Mallarmé, Stéphane, Oeuvres complètes II, hg. v. Bertrand Marchant, Paris 2003
 - Mallarmé, Stéphane, Sur l'évolution littéraire, in: Mallarmé. Oeuvres complètes II. Édition présentée, annotée par Bertrand Marchant, Paris 2003, 697-702
 - Mallarmé, Stéphane, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, Paris 1914, in: Claude Roulet (Hg.), Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, Neuchâtel 1960
 - Maur, Karin von, Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 1997
 - Meier, Cordula, Anselm Kiefer. Die Rückkehr des Mythos in der Kunst. Zugl. Univ. Diss. (1992), Essen 1992
 - Meinhardt, Johannes, Einschreibung und Differentielle Oberfläche. Die Konstitution von Sichtbarkeit in der Malerei. Zugl. Univ. Diss. 1991), Tübingen 1992
 - Meinhardt, Johannes, Spätmoderne Zeichnung. Untersuchungen von Intentionalität, Hand und Lesbarkeit, in: Markus Heinzelmann / Matthias Winzen (Hg.), Gegen den Strich. Neue Formen der Zeichnung, Nürnberg 2004, 32-41

-
- Merleau-Ponty, Maurice, Phänomenologie der Wahrnehmung. Übers. und mit einem Vorw. versehen von Rudolf Boehm, Berlin 1976
 - Mersch, Dieter, Kunst und Ereignis, o. J. –u. S.
 - Mersch, Dieter, Kunst und Medium. Zwei Vorlesungen, Kiel 2002
 - Mersch, Dieter, Aisthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung, in: Erika Fischer-Lichte / Christian Horn / Matthias Warstat, Wahrnehmung und Medialität, Tübingen / Basel 2001, 273-299
 - Mersch, Dieter, Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2002
 - Mersch, Dieter, Sprache und Aisthesis. Heidegger und die Kunst, in: Sybille Peters / Martin Jörg Schäfer, Intellektuelle Anschauung. Figurationen zwischen Kunst und Wissen, Bielefeld 2006, 112-133
 - Mersch, Dieter, Was sich zeigt. Materialität – Präsenz- Ereignis, München 2002
 - Meyer, Petra Maria, Performance im medialen Wandel. Einleitender Problemaufriss, in: dies. (Hg.), Performance im medialen Wandel, München 2006, 35-77
 - Mozley von, Anita Ventura, Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion, 3 Bde., New York 1979
 - Museum Ludwig Köln, Robert Rauschenberg Retrospektive. Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln 1998, Köln 1998
 - Neef, Maja, Zeichnen als Leseverfahren. Überlegungen zu Raymond Pettibon, in: Werner Busch / Oliver Jehle / Caroline Meister, Randgänge der Zeichnung, München 2007, 343-362
 - Neef, Sonja, Kalligramme, Zur Medialität einer Schrift, Amsterdam 2000
 - Neumann, Renate, Das wilde Schreiben, Graffiti, Sprüche und Zeichen am Rand der Straßen, Zugl. Univ. Diss. (1991), Essen 1986
 - New York School. The First Generation. Paintings of the 1940s and 1950s, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum, Los Angeles 1965
 - Newman, Avis (Hg.), The Stage of Drawing: Gesture and Act. Selected from the Tate Collection, New York 2003
 - Nora, Pierre, Das papierene Gedächtnis, in: Uwe Fleckner (Hg.), Die Schatzkammer der Mnemosyne: Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida, Dresden 1995, 314-324
 - Northoff, Thomas, Graffiti. Die Sprache an den Wänden, Wien 2005

-
- Nünning, Ansgar (Hg.), Metzler Lexikon der Literatur – und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart 2004
 - O'Connor, Francis, Hans Namuth's Photographs of Jackson Pollocks as Art Historical Documentation, Art Journal. 39 / Herbst 1979, 48-49
 - Ohly, Friedrich, Bemerkungen eines Philologen zur Memoria. Münstersche Abschiedsvorlesung vom 10. Februar 1982, in: Karl Schmid / Joachim Wollasch (Hg.), Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, München 1984, 9-68
 - Osswald, Anja, Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinzenierung im Video um 1970 bei Bruce Naumann, Vito Acconci, Joan Jones. Zugl. Univ. Diss. (2001), Berlin 2003
 - Oster, Patricia, Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären. Zugl. Univ. Habil. (1999), München 2002
 - Oster, Patricia, Der Textschleier im Bild: Petrarca und Simone Martini, in: Johannes Endres u.a. (Hg.), Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher, München 2005, 103-121
 - Paz, Octavio, Preis und Bedeutung. Siqueiros/Pollock – Pollock/Siqueiros. Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Bd. 2., Köln 1995
 - Pekar, Thomas, Intertextualität, in: Gert Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 526-533
 - Peters, Hans Albert, Nicht ein Abbild der Wirklichkeit, sondern eine Idee davon, in: Bernice Rose (Hg.), Drawing Now – Zeichnung Heute. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1977, 5-6
 - Petracca, Francesco, Africa, hg. und übers. v. Bernhard Huss / Gerhard Regn, Mainz 2007
 - Pfaff, Peter, Der verwandelte Orpheus. Zur ästhetischen Metaphysik Nietzsches und Rilkes, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt am Main 1983, 290-317
 - Platon, Die wächserne Tafel des Gedächtnisses, Auszug aus: Phaidros, hg. v. Constantin Ritter, in: ders., Sämtliche Dialoge, Bd. IV, Hamburg 1993, 1-158
 - Pochat, Götz, Erlebniszeit und Bildkunst, in: Thomsen Holländer (Hg.), Augenblick und Zeitpunkt, Darmstadt 1984, 22-46

-
- Poe, Edgar Allan, William Wilson (1839), in: Edgar Allan Poes Werke. Gesamtausgabe der Dichtungen und Erzählungen, Band 2: Geschichten von Schönheit, Liebe und Wiederkunft, hg. v. Theodor Etzel, Berlin 1922, 140-171
 - Polaschegg, Andrea, „...diese geistig technischen Bemühungen...“ Zum Verhältnis von Gestalt und Sinnversprechen der Schrift: Goethes arabische Schreibübungen und E.T.A Hoffmanns Der goldene Topf, in: Grube, Gernot / Werner Kogge / Sybille Krämer (Hg.), Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, München 2005, 279-305
 - Pollock, Jackson, My Painting, Possibilities, I, Winter 1947 – 1948, in: Pepe Karmel (Hg.), Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews, New York 1999, 78-83
 - Potter, Jeffrey, Jackson Pollock: Fragments of Conversation and Statements, in: Charles Harrison / Paul Wood (Hg.), Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, Oxford 2001
 - Prange, Regine, Jackson Pollock, Number 32, 1950. Malerei als Gegenwart, Frankfurt am Main 1996
 - Raible, Wolfgang, Die Semiotik der Textgestalt, Heidelberg 1991
 - Raible, Wolfgang, Über das Entstehen der Gedanken beim Schreiben, in: Sybille Krämer (Hg.), Performativität und Medialität, München 2004, 191-214
 - Rasche, Stefan, Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945. Zugl. Univ. Diss. (2001), Münster 2003
 - Rauschenberg, Robert, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1982
 - Rehn, Rudolf (Hg.), Platons Höhlengleichnis. Das Siebte Buch der Politeia. Griechisch - Deutsch, Mainz 2005
 - Reid, Martine (Hg.), Boundaries: Writing and Drawing, Special Issue on Drawing, Yale French Studies, Nr. 84 (1994)
 - Reinecke, Julis, Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz, Bielefeld 2007
 - Reinhardt, Ad, Twelve Rules for a New Academy (1957), in: Ausst.-Kat. Ad Reinhardt, The Museum of Contemporary Art Los Angeles / The Museum of Contemporary Art New York, New York 1991, 116-117
 - Rilke, Rainer Maria, Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus (1912/1922). Baden-Baden 1974

-
- Roloff, Volker, Fragmentierung und Montage: Intermediale Aspekte (am Beispiel surrealistischer Texte, Bilder, Filme), in: Arlette Camion u.a., Über das Fragment / Du fragment, Heidelberg 1999, 239-256
 - Roscher, Wilhelm, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 2, Hildesheim 1965
 - Rosenthal, Nan, Drawing as Rereading, in: Nan Rosenthal / Ruth E. Fine, The Drawings of Jasper Johns, Ausst.-Kat. National Gallery of Art Washington, Washington 1990
 - Rosenthal, Nan, The drawings of Jasper Johns, Ausst.-Kat. National Gallery Washington, Hayward Gallery London, Kunstmuseum Basel, New York 1990
 - Sachs-Hombach, Klaus (Hg.), Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen, Magdeburg 2001, 159-192
 - Sachs-Hombach, Klaus, Bildbegriff und Bildwissenschaft, in: Dietfried Gerhardus / Sigurd Rompza (Hg.), kunst - gestaltung - design, Heft 8, Saarbrücken 2002
 - Sandler, Irving, The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties, London 1981
 - Schaesberg, Petrus, Das aufgehobene Bild. Collage als Modus der Malerei von Pablo Picasso bis Richard Prince, München 2007
 - Schallhorn, Andreas, Im Energiefeld. Zur Erweiterung der Bildhauerzeichnung bei Joseph Beuys, in: Kirsten Claudia Voigt (Hg.), Joseph Beuys Zeichnungen. "Ich bin interessiert an Transformation, Veränderung, Revolution". Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2006, 54-61
 - Schallhorn, Andreas, Joseph Beuys, Strassenbahnhaltestelle, Ein Monument für die Zukunft, Museum Kurhaus Kleve, Kleve 2000
 - Scherer, Jacques, Le Livre de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits. Préfaces de Henri Mondor, Paris 1957
 - Schmidt, Siegfried J., Die Konsequenz aus Schwarz ziehen, oder: über die Linie und ihre Trans-formationen, in: Andreas Hapkemeyer (Hg.), Magic Line, Ausst.-Kat. Museum für moderne und zeitgenössische Kunst Bozen, Mailand 2007, 86-89
 - Schneede, Marina, Deutschlands Geisteshelden, in: Kunst & Antiquitäten (München), Nr. 2, 1989

-
- Schwarcz, Chava Eva, Der Doppelgänger in der Literatur. Spiegelung, Gegensatz, Ergänzung, in: Ingrid Fichtner (Hg.), Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens, Bern / Stuttgart / Wien 1999, 1-14
 - Seel, Martin, Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs, in: Josef Früchtel / Jörg Zimmermann, Ästhetik der Inszenierung, Frankfurt am Main 2001, 48-62
 - Shelley, Percy Bysshe, Adonais. An elegy on the death of John Keats (1821), hg. v. Jonathan Wordsworth, Oxford 1992
 - Siegmund, Gerald, Theater als Gedächtnis, Tübingen 1996
 - Simmen, Jeannot, Schatten der Realität, in: ders. / Heiner Bastian, Joseph Beuys Zeichnungen. Aust.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, Stuttgart 1979
 - Sklovskij, Viktor, Kunst als Verfahren (1917) in: Jurij Striedter (Hg.), Texte der Russischen Formalisten Band I., München 1969
 - Sohn-Rethel, Alfred, Das Geld. Die bare Münze des Apriori, Berlin 1990
 - Steinberg, Leo, Encounters with Rauschenberg, Ausst.-Kat. The Menil Collection Houston, Chicago 2000
 - Steinberg, Leo, Other Criteria, Reflections on the State of Criticism, Artforum, X, März 1972, 7-49
 - Steinberg, Leo, The Flatbed Picture Plane, in: ders., Other Criteria, Abgedruckt in: Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, hg. v. Charles Harrison, Paul Wood, 1. Aufl. 1992, Oxford 2001, 948-953
 - Stella, Frank, Working Space. The Charles Eliot Norton Lectures at Harvard University, in: Franz-Joachim Verspohl u.a. (Hg.), The Writings of Frank Stella / Die Schriften von Frank Stella, Jena / Köln 2001, 11-145
 - Stemmrich, Gregor (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden / Basel 1995, 334-374
 - Stengelin, Martin, Schreiben, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin / New York 2003, 387-389
 - Stetter, Christian, Bild, Diagramm, Schrift, in: Gernot Grube / Werner Kogge / Sybille Krämer (Hg.), Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, München 2005, 115-137
 - Stierle, Karlheinz, Möglichkeiten des dunklen Stils in den Anfängen moderner Lyrik in Frankreich, in: Wolfgang Iser (Hg.), Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. (Poetik und Hermeneutik, 2), München 1966, 157-194

-
- Stingelin, Martin, Schreiben, in: Martin Stingelin u.a. (Hg.), „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum.“ Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004
 - Strätling, Susanne / Georg Witte (Hg.), Die Sichtbarkeit der Schrift, München 2006
 - Szondi, Peter, Das lyrische Drama des Fin de siècle, Frankfurt am Main 1975
 - Tisdall, Carolin, Joseph Beuys, Guggenheim Museum New York, New York 1979.
 - Trebeß, Achim (Hg.), Metzlers Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag, Stuttgart / Weimar 2006
 - Treu, Max (Hg.), Sappho-Lieder, München 1979
 - Valéry, Paul, Poésie Pure, in: Beda Allemann (Hg.), Ars Poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik, Darmstadt 1971
 - Vallazza, Alma (Hg.), Stéphane Mallarmé, Ein Würfelwurf. Eventail. Für Stéphane Mallarmé, Wien / Lana 2000
 - Varnedeo, Kirk (Hg.), Jasper Johns. Retrospektive, Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln, München 1997
 - Ventura von Mozley, Anita, Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion, 3 Bde., New York 1979
 - Vivaldi, Cesare, Brief zur Ausstellung in der Galerie La Tartaruga, Rom 1961, in: Germano Celant (Hg.), Roma – New York 1948-1964. An Art Exploration, Ausst.-Kat. The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York 1993, New York / Mailand 1993, 189-191
 - Voigt, Kirsten Claudia (Hg.), „Ich bin interessiert an Transformation, Veränderung, Revolution“. Joseph Beuys Zeichnungen. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2006
 - Wahrig, Gerhard, Das grosse Deutsche Wörterbuch, Güthersloh 1966
 - Waldenfels, Bernhard, Verkörperung im Bild, in: Claus Volkenandt / Richard Hoppe-Sailer / Gottfried Boehm / Gundolf Winter (Hg.), Die Logik der Bilder: Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis, Berlin 2005, 17-34
 - Wander, Karl Friedrich Wilhelm (Hg.), Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das Deutsche Volk, Bd. 3, Stuttgart 1987
 - Westfehling, Uwe, Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung – Techniken – Formen – Themen, Köln 1993

-
- Wiesing, Lambert, Pragmatismus und Performativität des Bildes, in: Sybille Krämer, Performativität und Medialität, München 2004, 115-128
 - Wilde, Oskar, Das Bildnis des Dorian Gray (1890), Ditzingen 1992
 - Wilde, Oskar, Das Bildnis des Dorian Gray (1890), Ditzingen 1992
 - Winner, Matthias (Hg.), Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom (1989), Weinheim 1992
 - Wirth, Uwe, Performanzen zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft, Frankfurt am Main 2002
 - Wittmann, Barbara, Zeichnen, im Dunkeln. Psychophysiologie einer Kulturtechnik um 1900, in: Werner Busch u.a. (Hg.), Randgänge der Zeichnung, München 2007, 165-187
 - Zweite, Armin (Hg.), Joseph Beuys zu Ehren. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1986
 - Zwirner, Dorothea (Hg.), Asrid Klein. Schriftbilder 1977-2007, Köln 2008

INTERNETQUELLEN

- Galpin, Richard, Erasure in Art: Destruction, Deconstruction, Palimpsest. www.users.zetnet.co.uk/richard/texts/erasure.html
- Meister, Carolin, Color Reading. Zur Codierung von Farbe im kubistischen Werk Picassos, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): Ästhetische Erfahrung: Gegen-stände, Konzepte, Geschichtlichkeit, Berlin 2006. <http://www.sfb626.de/index.php/veroeffentlichungen/online/artikel/98>.
- Marc Wellmann, Geste, in: Poiesis. Essays zum künstlerischen Schaffensprozess, hg. v. Nina Gülicher, Ingo Kottkamp, Constanze von Marlin, Philipp Mehne, Martin Peschken, Anne Söll, Friedrich Weltzien, Online-Publikation UdK Berlin, www.udk-berlin.de/sites/content/themen/forschung/-graduierntenkolleg/veroeffentlichungen/poesis/autoren/geste_marc_wellmann. Zugriff am 21.2.2008

9 ABBILDUNGEN



Abb. 1: Cy Twombly, Untitled, 1954. Bleistift auf Papier.
27,9 x 21,6 cm. Sammlung Cy Twombly



Abb. 2: Arshile Gorky, Studie für ‚Sanfte Nacht‘, 1946. Bleistift und Wachskreide auf Papier.
49,6 x 62, 5 cm. Standort unbekannt

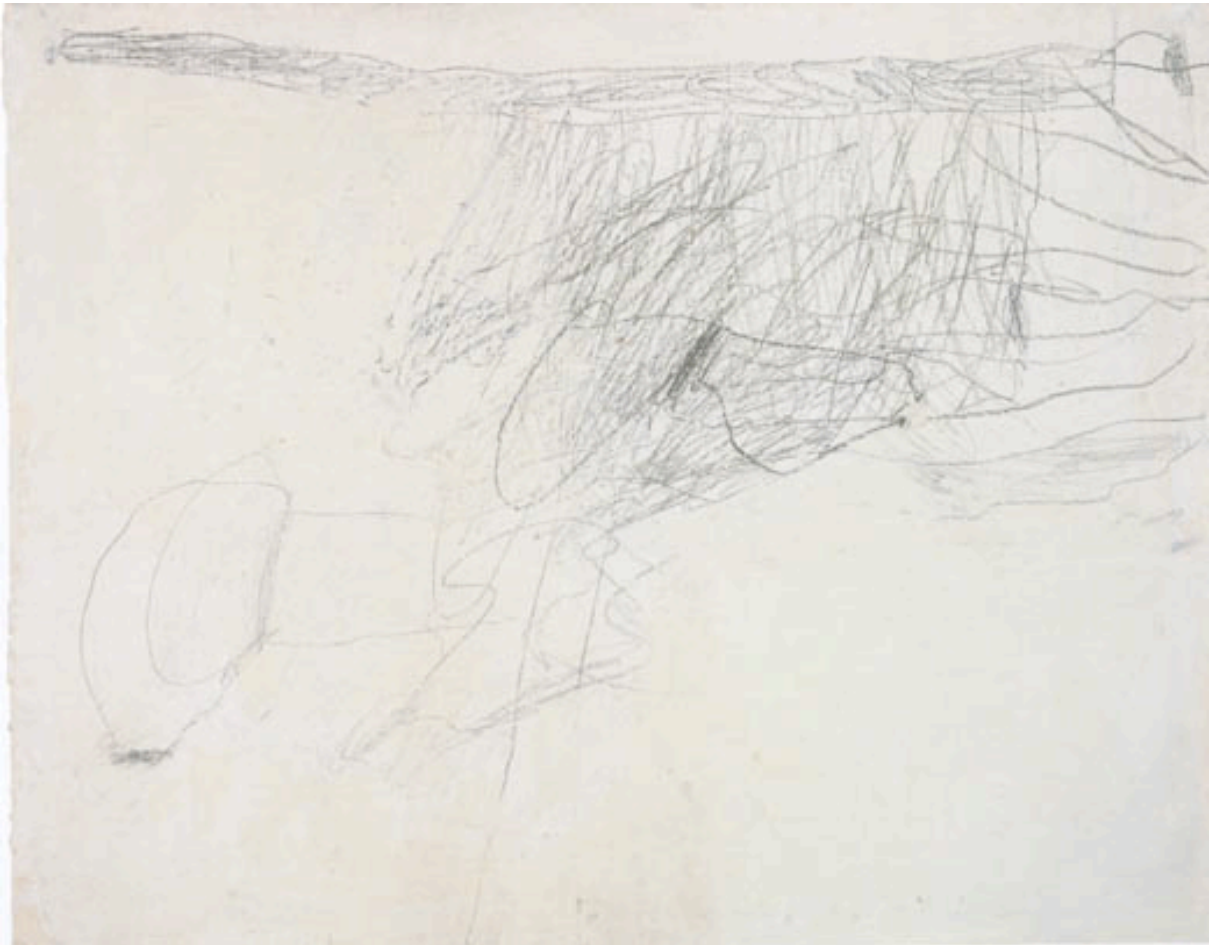


Abb. 3: Cy Twombly, Untitled, 1954. Bleistift und Wandfarbe auf Papier.
110 x 138 cm. Privatsammlung



Abb. 4: Jean Dubuffet, Lettre á M. Royer (désordre sur la table), 1953. Öl auf Leinwand.
81 x 100 cm. Privatsammlung New York



Abb. 5: Cy Twombly, Untitled, 1956, Bleistift auf Papier.
55,8 x 76 cm. Privatsammlung



Abb. 6: Jackson Pollock, Number 17, 1949. Lack und Aluminiumfarbe auf Papier.
57,2 x 72,4 cm. Privatsammlung



Abb. 7: Cy Twombly, Untitled, 1957. Wandfarbe und Bleistift auf Papier.
70 x 100 cm. Privatsammlung



Abb. 8: Robert Rauschenberg, White Painting with Numbers (Lily White), 1950.

Öl und Bleistift auf Leinwand. 100,3 x 58,5 cm.

Sammlung Nancy Ganz Wright



Abb. 9: Robert Rauschenberg, Erased de Kooning Drawing.
Spuren von Tusche und Kreide auf Papier in Passpartout, mit Hand
beschriftetes Etikett, Blattgoldrahmen 63,5 x 53,3 cm.
Sammlung Robert Rauschenberg

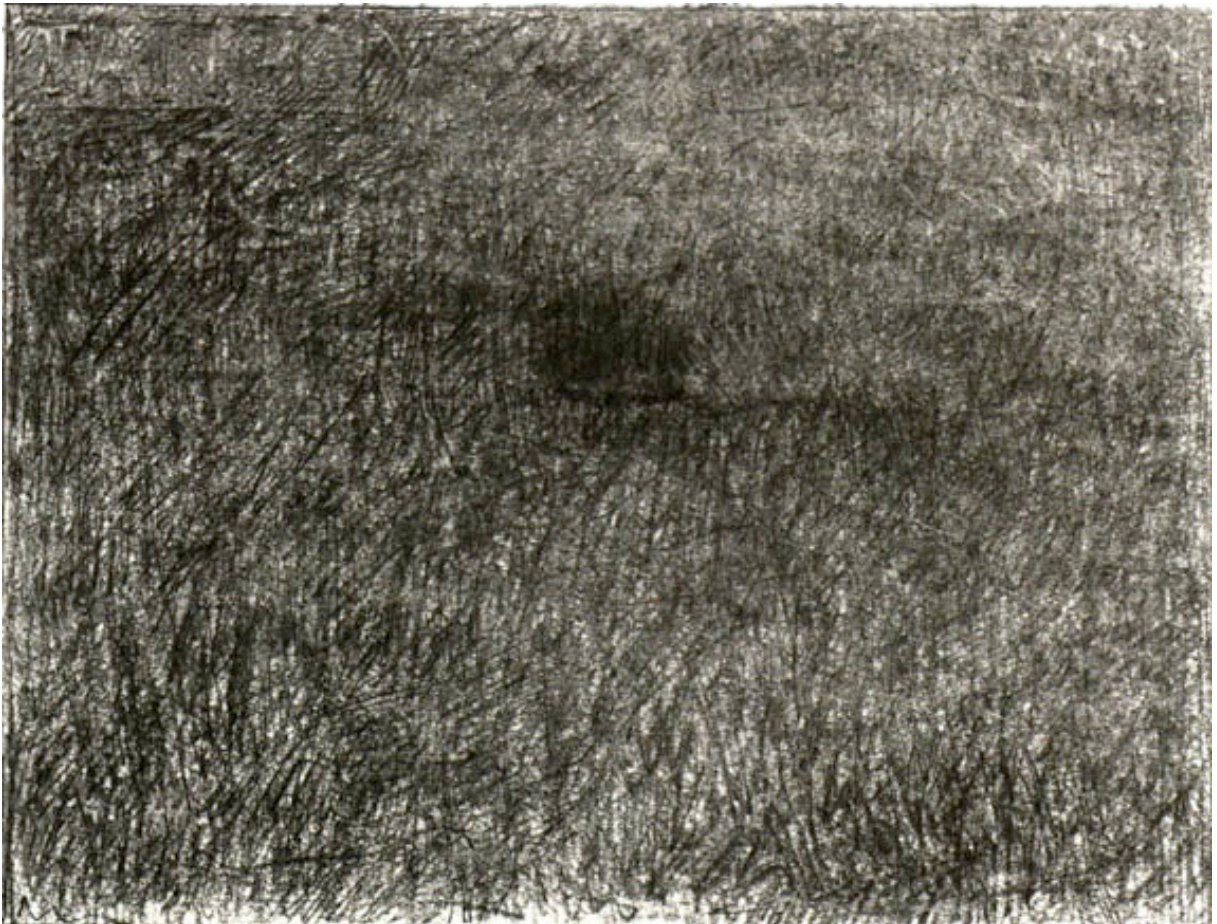


Abb. 10: Jasper Johns, Tango, 1956. Graphitstift und weißer Farbstift auf Papier.
21,6 x 28,3 cm. Privatsammlung



Abb. 11: Ad Reinhardt, Untitled, 1954. Öl auf Leinwand.
61 x 50,8 cm. Privatsammlung

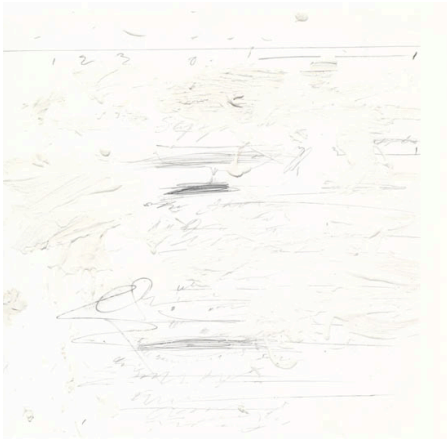


Abb. 12

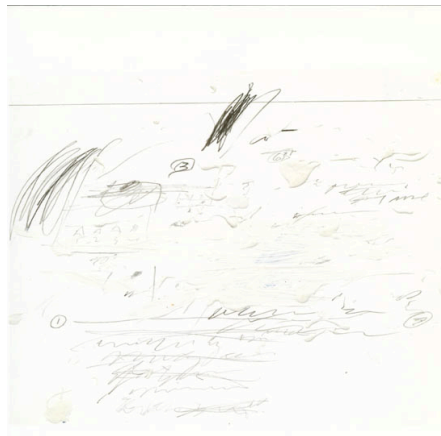


Abb. 13



Abb. 14

Abb. 12: Cy Twombly, Poems to the Sea, 1959. Blatt VI. Wandfarbe und Bleistift auf Papier, 34,3 x 31,1 cm. Dia Art Foundation

Abb. 13: Cy Twombly, Poems to the Sea, 1959. Blatt X. Wandfarbe, Wachskreide, Kreide und Bleistift auf Papier, 33 x 31,1 cm

Abb. 14: Cy Twombly, Poems to the Sea, 1959. Blatt IX. Wandfarbe, Wachskreide, Kreide und Bleistift auf Papier, 33,6 x 31,1 cm

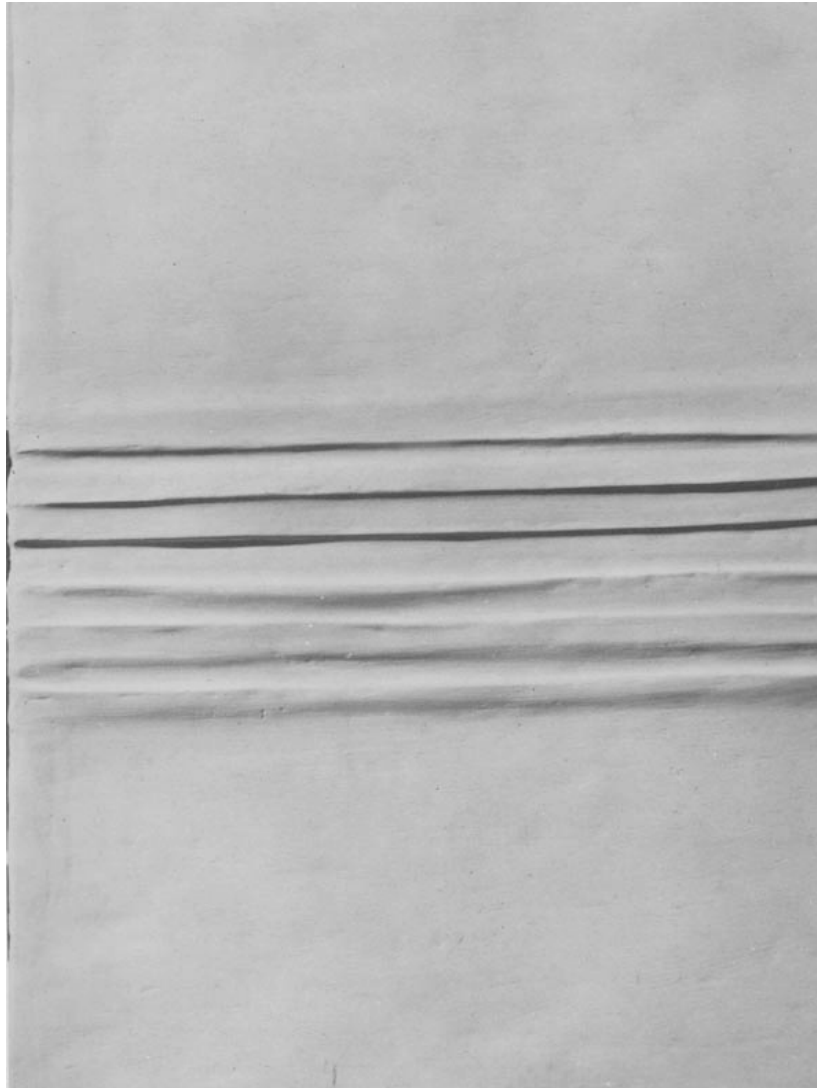


Abb. 15: Piero Manzoni, Achrome, 1957-58. Stoff, Gips und Kaolin auf Leinwand.
71 x 90 cm. Privatsammlung



Abb. 16: Jasper Johns, 0-9, 1958. Enkaustik und Collage auf Leinwand.
32,4 x 58,4 cm. Privatsammlung



Abb. 17: Cy Twombly, Untitled, 1961. Bleistift, Wachskreide, Farbstift und Kugelschreiber auf Papier. 33,4 x 35,7 cm.
Privatsammlung



Abb. 18: Cy Twombly, Untitled, 1961-63. Bleistift, Farbstift und Kugelschreiber auf Papier.
50 x 70cm. Privatsammlung



Abb. 19: Gastone Novelli, Nascondersi vale la pena, 1959. Wandfarbe,
Öl und Bleistift auf Leinwand. 125 x 170 cm.
Sammlung Ivan Novelli

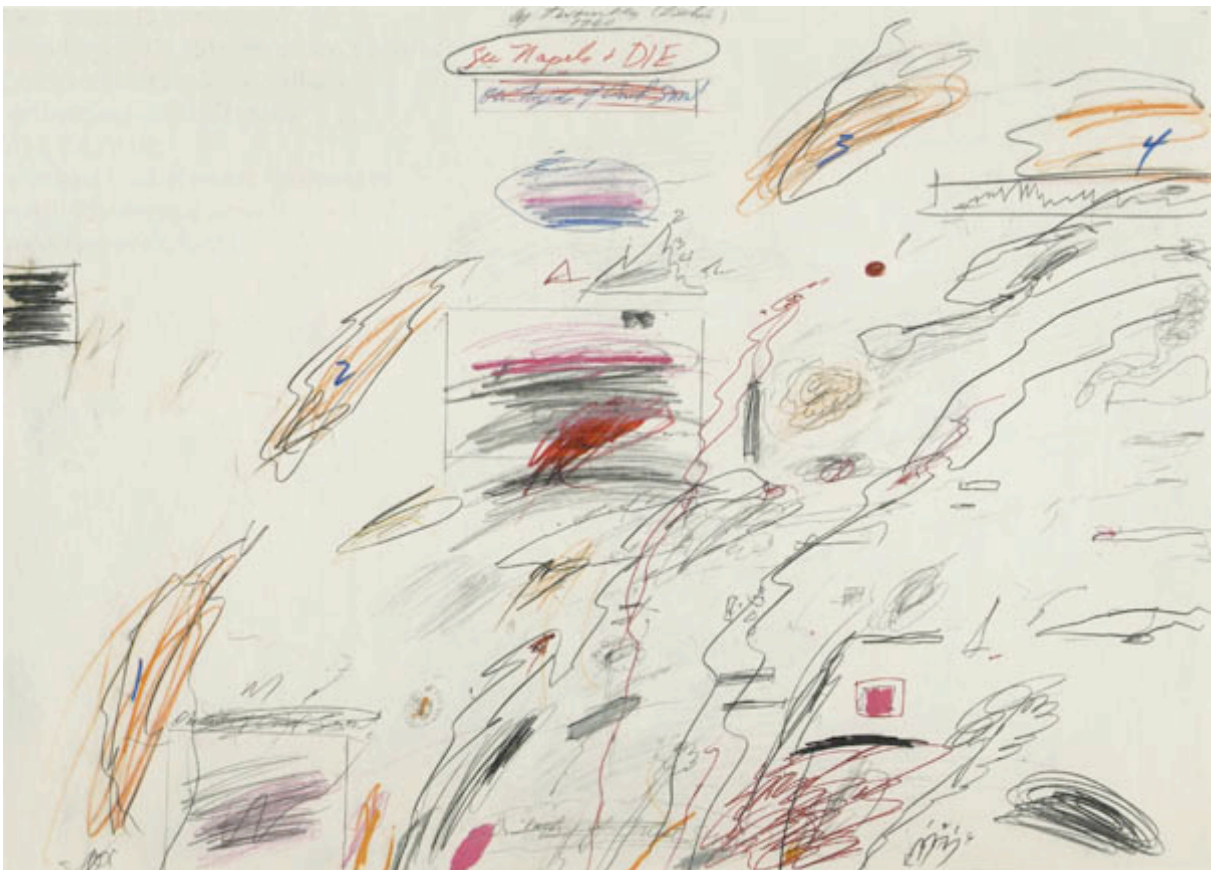


Abb. 20: Cy Twombly, See Naples and DIE, 1960. Kreide, Bleistift
und Kugelschreiber auf Papier. 50 x 70,3 cm.
Privatsammlung

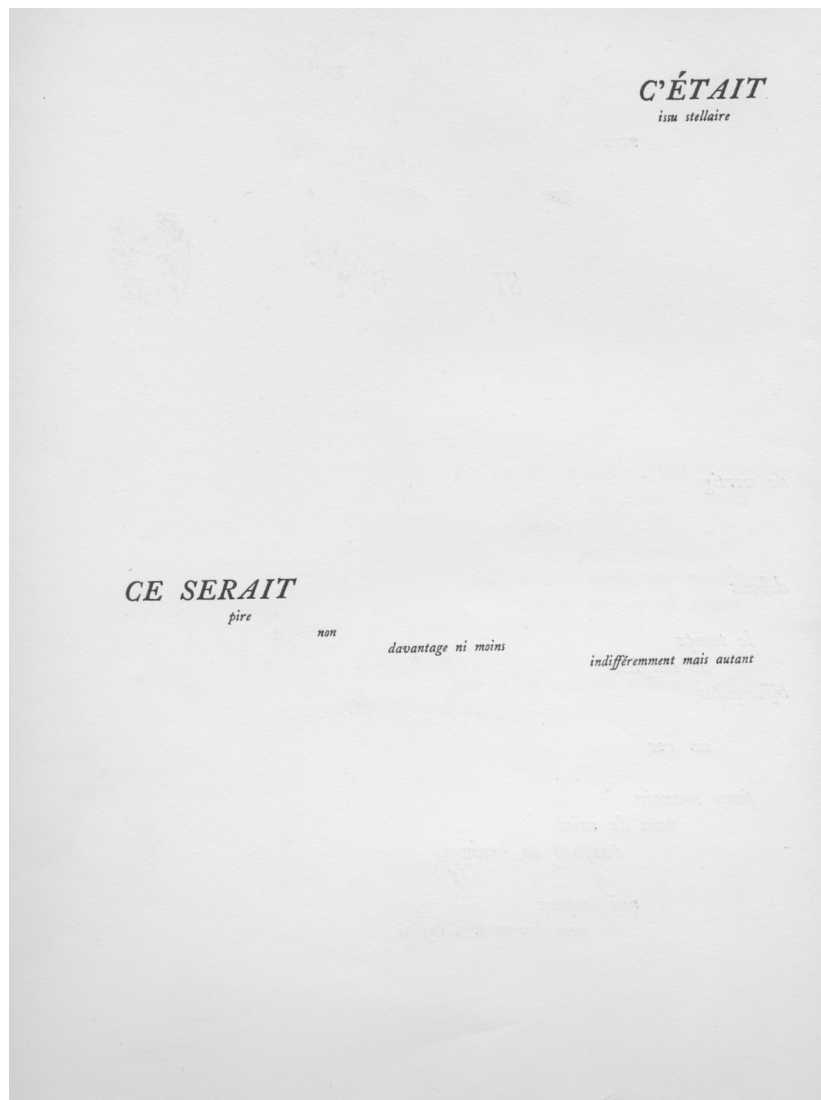


Abb. 21: Ausschnitt aus dem Buch von Stéphane Mallarmé,
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1914

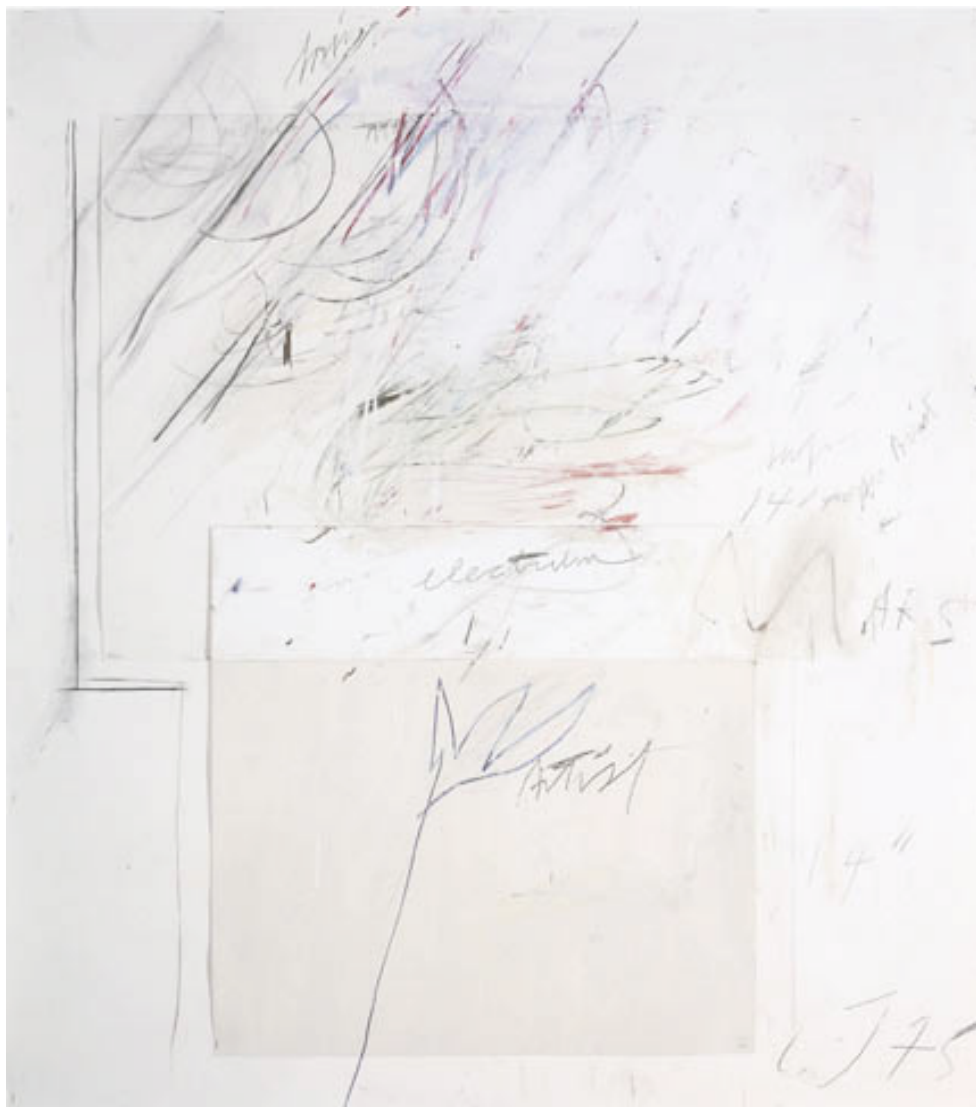


Abb. 22: Cy Twombly, Mars and the Artist, 1975. Wandfarbe,
Pastellkreide, Bleistift und Collage auf Papier, 142 x 128 cm.

Sammlung Cy Twombly



Abb. 23: Cy Twombly, To Valéry, 1973. Öl, Kreide und Collage auf Papier.
76,4 x 55,5 cm. Privatsammlung



Abb. 24: Joseph Kosuth, Zero & Not, 1986.
Siebdruck auf Papier. Maße variabel
(Installationsansicht Chambre d'Amis Ghent)



Abb. 25: : Cy Twombly, Epitaph, 1960. Öl, Bleistift und Wachskreide auf Leinwand.
100 x 130 cm. Verbleib unbekannt

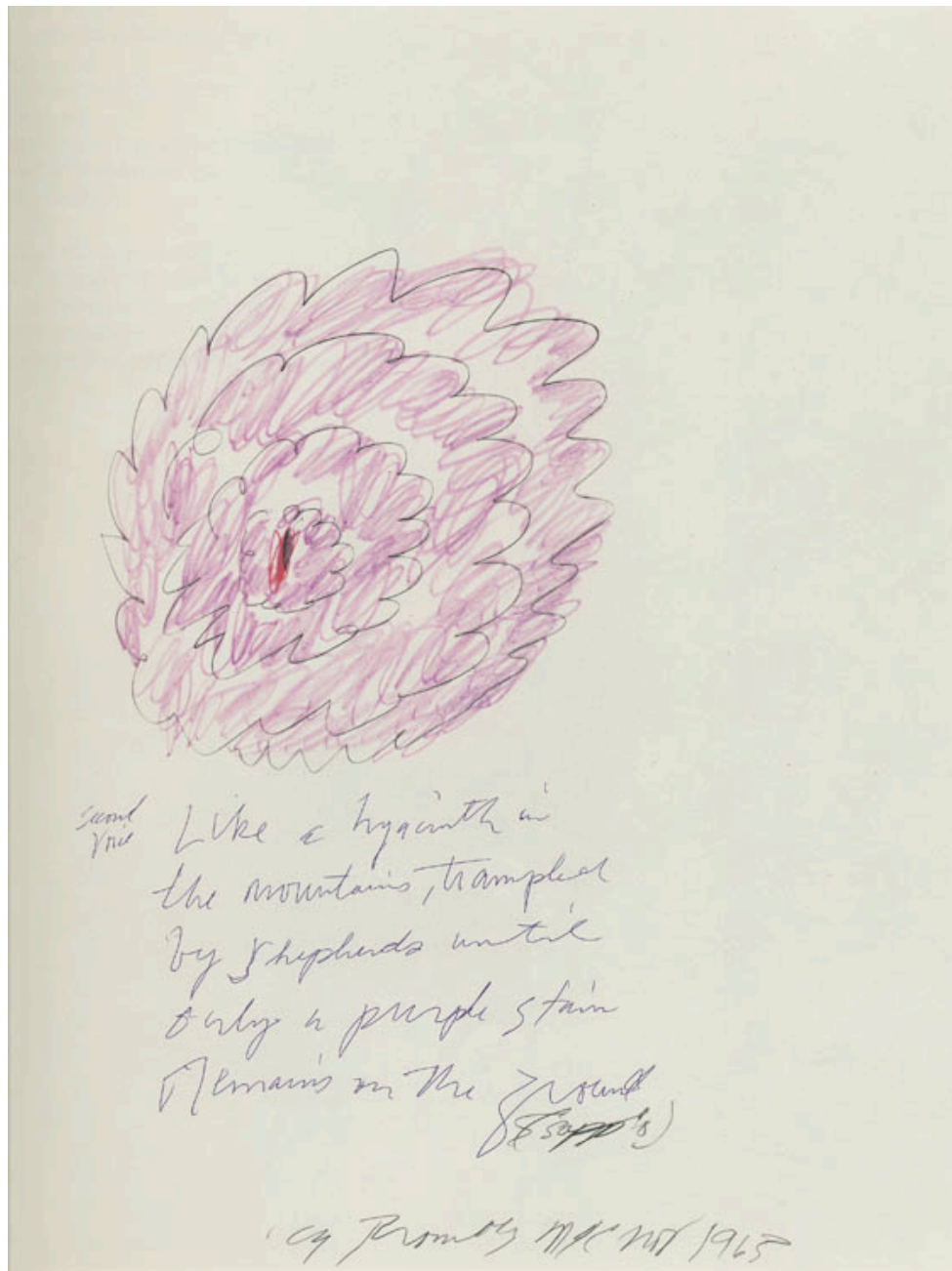


Abb. 26: Cy Twombly, Untitled (Sapho), 1965. Wachskreide, Bleistift,
Kugelschreiber auf Papier. 86,4 x 67,5 cm.

Privatsammlung



Abb. 27: Jasper Johns, *Skin with O'Hara Poem*, 1963/65. Lithografie.
55,9 x 86,4 cm. The Museum of Modern Art



Abb. 28

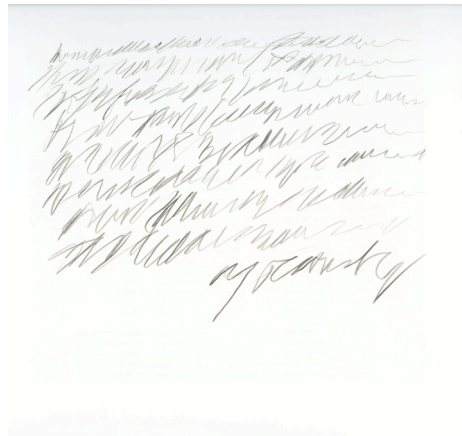


Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32

Abb. 28: Cy Twombly, Letter of Resignation, 1959-1967. Blatt III (1967). Bleistift auf Papier. 25,3 x 25,1 cm.

Abb. 29: Cy Twombly, Letter of Resignation, 1959-1967. Blatt XXXVIII (1967). Wachskreide und Bleistift auf Papier. 25 x 24,8 cm

Abb. 30: Cy Twombly, Letter of Resignation, 1959-1967. Blatt XVI (1959). Wandfarbe und Bleistift auf Papier. 24,9 x 25 cm

Abb. 31: Cy Twombly, Letter of Resignation, 1959-1967. Blatt XXXIV (1967). Wachskreide und Bleistift auf Papier. 25 x 24,7 cm

Abb. 32: Cy Twombly, Letter of Resignation, 1959-1967. Blatt XXV (1967). Wandfarbe, Wachskreide und Bleistift auf Papier. 24,9 x 24,9 cm

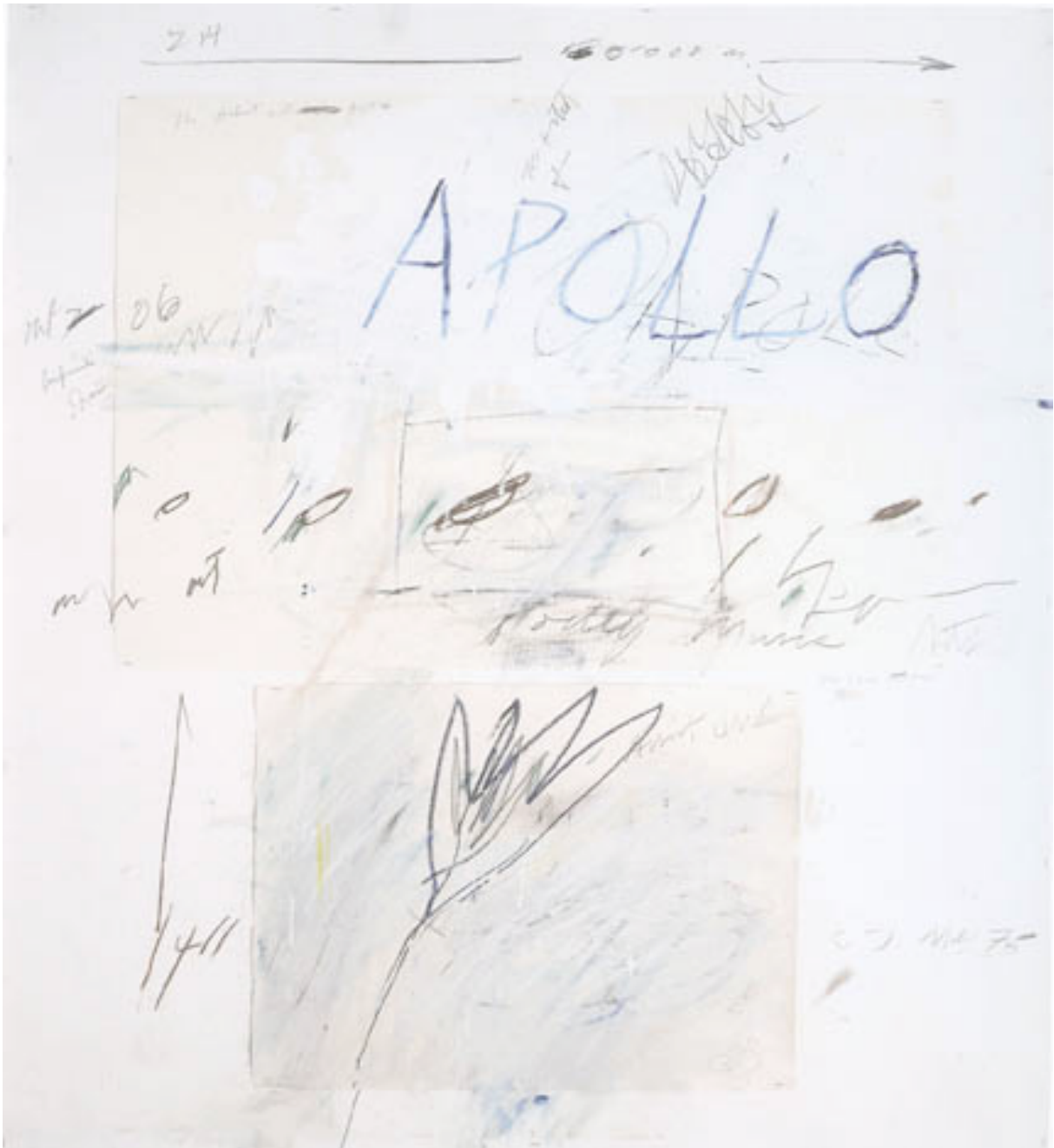


Abb. 33: Cy Twombly, Apollo and the Artist, 1975. Wandfarbe, Pastellkreide,
Bleistift und Collage auf Papier. 142 x 128 cm.
Privatsammlung



Abb. 34: Cy Twombly, To Malevitch, 1974. Bleistift, Ölfarbe,
Tesafilm und Collage. 78,5 x 58 cm.
Privatsammlung



Abb. 35: Cy Twombly, Plato, 1974. Bleistift, Farbstift, Pastellkreide, Klebeband und Collage auf Papier. 100 x 70 cm.
Privatsammlung



Abb. 36: Cy Twombly, Orpheus, 1975. Ölfarbe, Bleistift, Buntstift,
Tesafilm und Collage auf Papier. 140 x 100 cm.
Privatsammlung

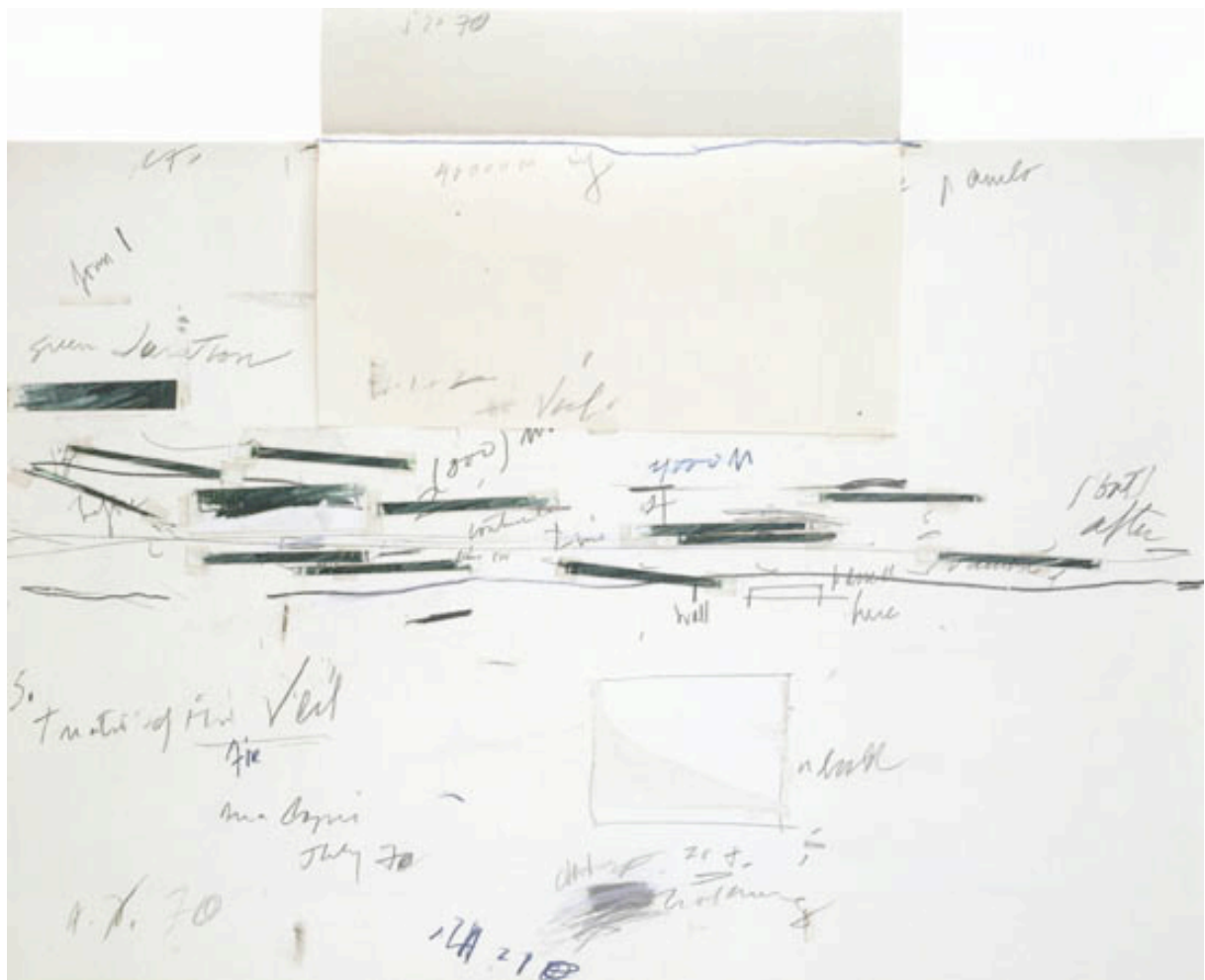


Abb. 37: Cy Twombly, Untitled (Study for Treatise on the Veil), 1970. Wachskreide, Bleistift, Buntstift, Tesafilm und Collage auf Papier. 70,5 x 100 cm.

Privatsammlung

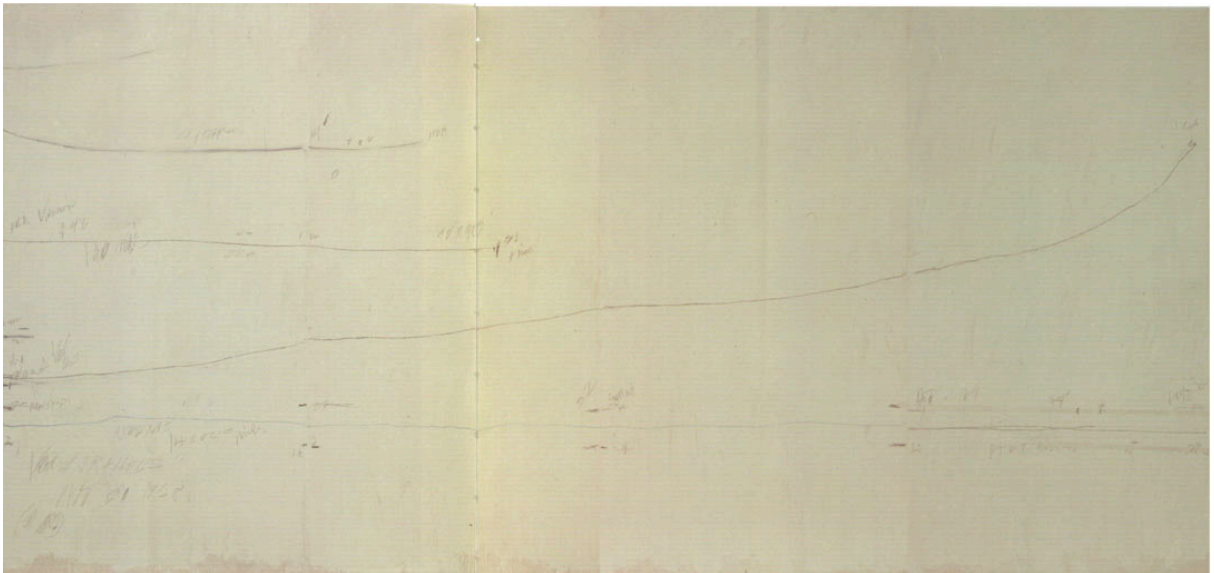


Abb. 38: Cy Twombly, Veil of Orpheus, 1968. Wandfarbe, Bleistift
und Wachskreide auf Leinwand. Viertelrig. 229 x 488 cm.

Dia Art Foundation New York



Abb. 39: Robert Rauschenberg, Moor (Hoarfrost) 1974. Lösungsmittel-Transfer auf Satin mit Chiffon, Papiertüten und Seil. 205,7 x 124,5 cm.
Sammlung Sonnabend



Abb. 40: Cy Twombly, Adonais, 1975. Öl, Pastellkreide, Bleistift
und Collage auf Papier. 166 x 119 cm.

Privatsammlung



Abb. 41: Cy Twombly, *Idilli (I am Thyrsis of Etna blessed with a tuneful voice)*, 1976.

Ausgeschnittene Reproduktion, verschiedene Papiere, Tesafilm, Öl, Aquarell,
Wachskreide, Kohle, Bleistift und Collage auf Papier. Zweiteilig.

134,3 x 150,3 cm; 69 x 53 cm.

Privatsammlung



Abb. 42: Cy Twombly, *Leda and the Swan*, 1976. Öl, Wachskreide, Bleistift und Collage auf Papier. Zwei Teile: 149,8 x 132 cm; 62,3 x 67,3 cm.
Privatsammlung



Abb. 43: Cy Twombly, Leda and the Swan, 1962. Öl, Bleisift, Wachskreide auf Leinwand.
190,5 x 200 cm. Museum of Modern Art, New York



Abb. 44: Cy Twombly, *Baccanalia – Winter (5 days in January)*, 1977.

Öl, Wachskreide, Bleistift und Collage auf Papier. 102,1 x 150,2 cm.

Sammlung Brandhorst München

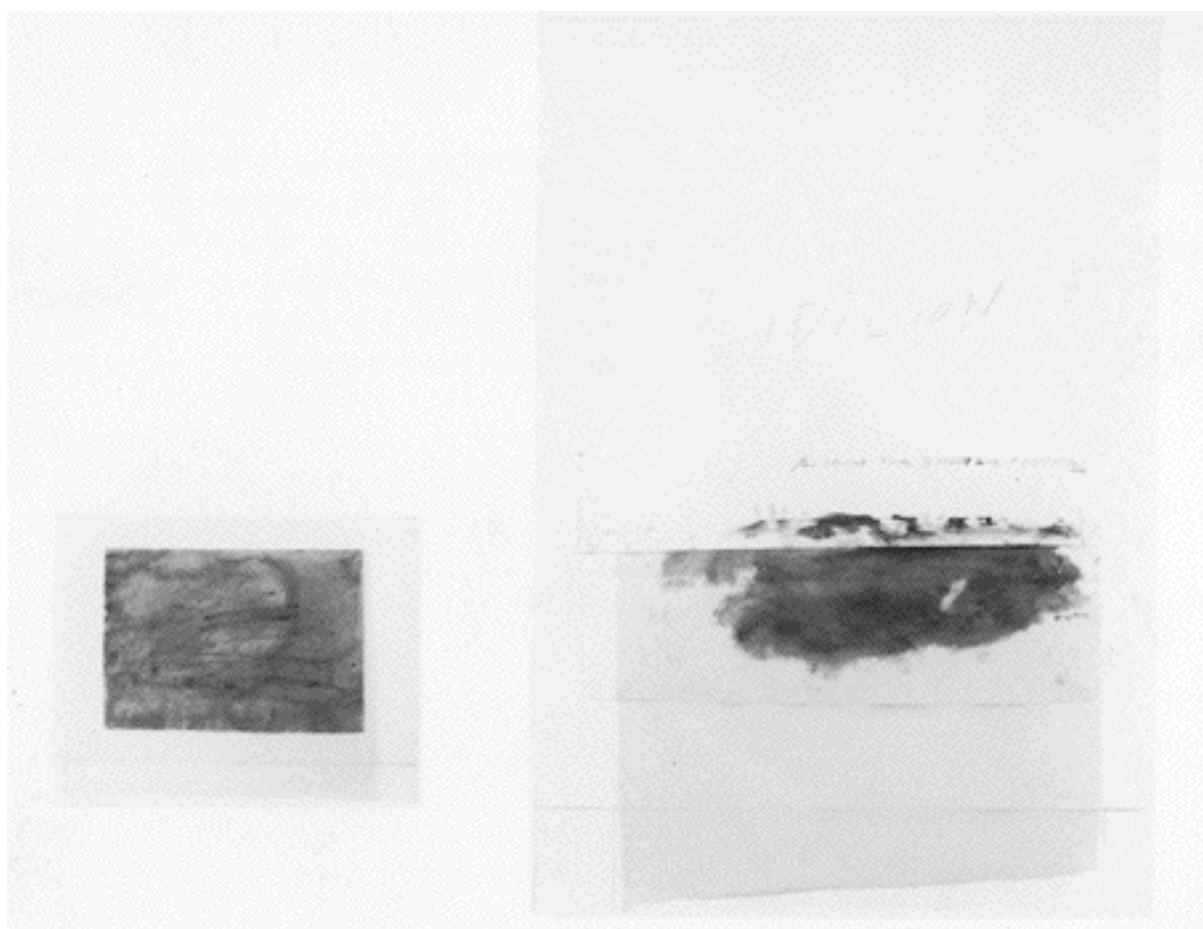


Abb. 45: Cy Twombly, *Idilion*, 1976. Collage in zwei Teilen. Papier, Aquarelle, Kreide, Bleisitft.
43,8 x 57,2 cm; 144,1 x 96,5 cm. Galerie Karsten Greve Köln / St. Moritz

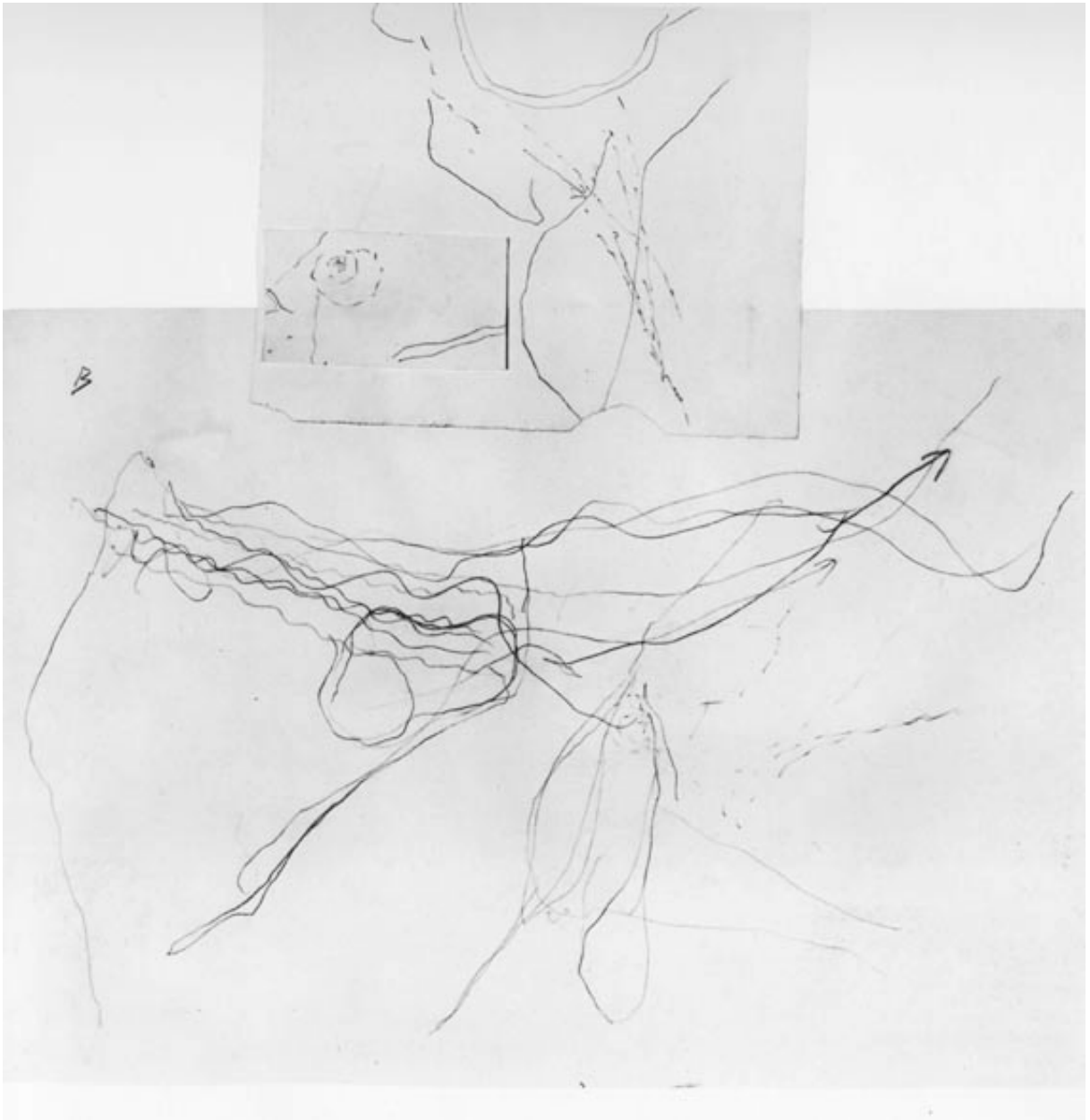


Abb. 46: Joseph Beuys, Ohne Titel, 1954. Wasserfarbe
und Bleistift auf Papier. 50 x 33 cm.
Sammlung Josef W. Fröhlich



Abb. 47: Joseph Beuys, Straßenbahnhaltestelle / Tramstop / Fermata del Tram. A Monument to the Future, 1976. Stahl, Eisen. Ca. 860 x 300 x 200 cm.

Sammlung Kröller-Müller Museum Otterlo
(Zweitfassung Sammlung Marx, Berlin)



Abb. 48: Joseph Beuys, Venedig, 1976. Bleistift, Ölfarbe und Tinte auf Papier.
29,8 x 21 cm. Museum Kunst Palast Düsseldorf

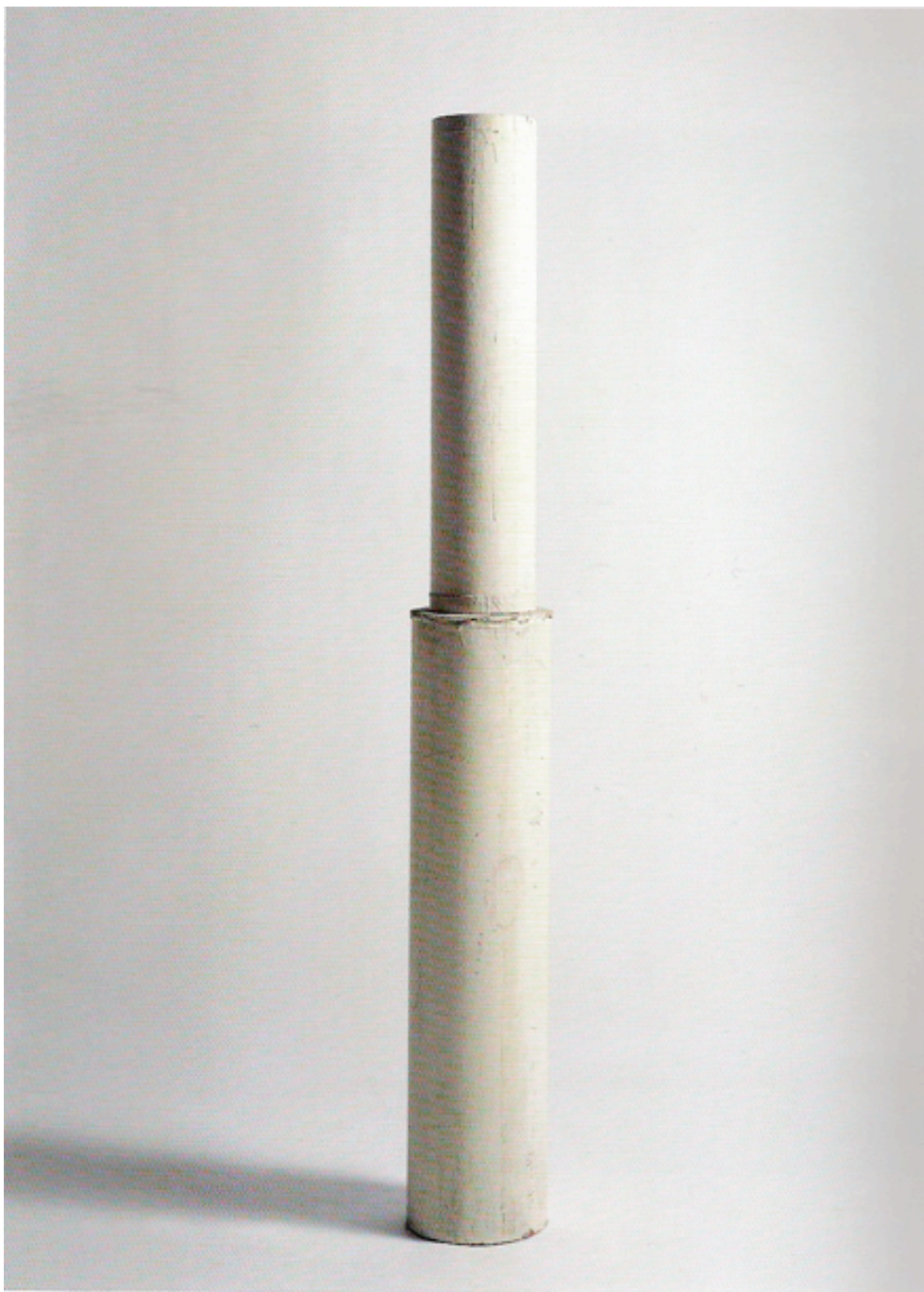


Abb. 49: Cy Twombly, Untitled, 1976. Pappe und Wandfarbe.
168 x 21,5 x 16 cm. Sammlung Cy Twombly



Abb. 50: Cy Twombly, Untitled, 1972. Wachskreide und Bleistift auf Papier.
29,3 x 26 cm. Sammlung Cy Twombly



Abb. 51: Cy Twombly, Untitled (Formia), 1981. Holz, Seil, Nägel, Wandfarbe.
152 x 88,5 x 33,5 cm. Privatsammlung

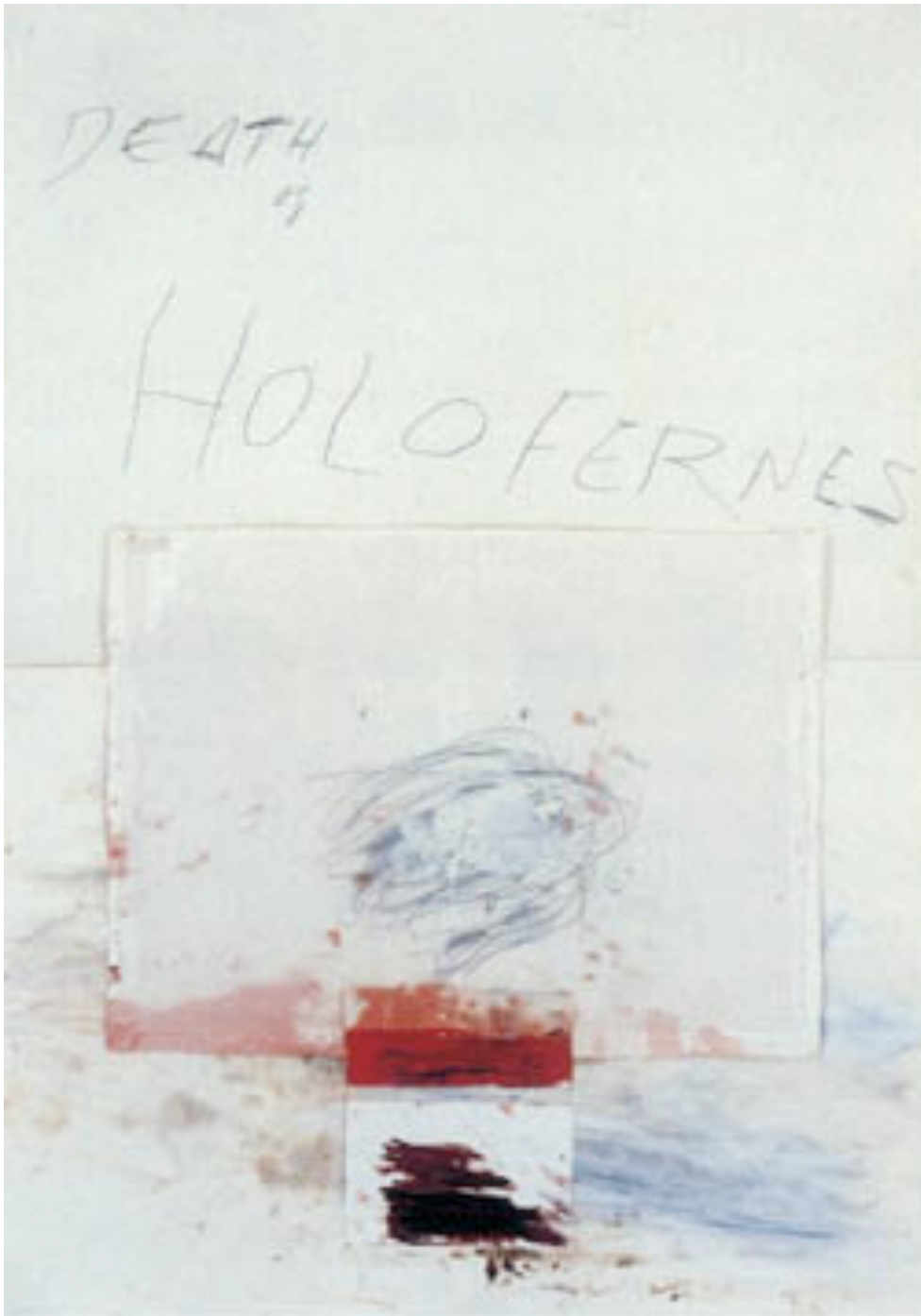


Abb. 52: Cy Twombly, Death of Holofernes, 1979. Öl, Aquarell, Bleistift
und Collage auf Papier. 150,2 x 105,7 cm.
Sammlung Brandhorst München



Abb. 53: Anselm Kiefer, Parsifal I, 1973. Öl und Blut auf Papier, befestigt auf Leinwand.
300,7 x 434,5 cm. Sammlung Tate Modern London

10 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Cy Twombly, Untitled, 1954. Bleistift auf Papier. 27,9 x 21,6 cm. Sammlung Cy Twombly. Abb. in: Leeman 2005, 33

Abb. 2: Arshile Gorky, Studie für ‚Sanfte Nacht‘, 1946. Bleistift und Wachskreide auf Papier. 49,6 x 62,5 cm. Standort unbekannt. Abb. in: Arshile Gorky. Zeichnungen, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe, Bonn 1964, Abb. 40

Abb. 3: Cy Twombly, Untitled, 1954. Bleistift und Wandfarbe auf Papier. 110 x 138 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leeman 2005, 32

Abb. 4: Jean Dubuffet, Lettre á M. Royer (désorder sur la table), 1953. Öl auf Leinwand. 81 x 100 cm. Privatsammlung New York. Abb. in: Larry Frankel, Dubuffet, New York 1981, Abb. 82

Abb. 5: Cy Twombly, Untitled, 1956, Bleistift auf Papier, 55,8 x 76 cm. Privatsammlung. Abb. in: Ausst.-Kat. Basel 1987, Abb. 48

Abb. 6: Jackson Pollock, Number 17, 1949. Lack und Aluminiumfarbe auf Papier. 57,2 x 72,4 cm. Privatsammlung. Abb. in: Susan Davidson, No Limits, Just Edges Jackson Pollocks Malerei auf Papier, Ausst.-Kat. Deutsches Guggenheim Berlin, Ostfildern 2005, Abb. 60

Abb. 7: Cy Twombly, Untitled, 1957. Wandfarbe und Bleistift auf Papier. 70 x 100 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leeman 2005, 34

Abb. 8: Robert Rauschenberg, White Painting with Numbers (Lily White), 1950. Öl und Bleistift auf Leinwand. 100,3 x 58,5 cm. Sammlung Nancy Ganz Wright. Abb. in: Steinberg 2000, Abb. 26

Abb. 9: Robert Rauschenberg, Erased de Kooning Drawing. Spuren von Tusche und Kreide auf Papier in Passpartout, mit Hand beschriftetes Etikett, Blattgoldrahmen 63,5 x 53,3 cm. Sammlung Robert Rauschenberg. Abb. in: Steinberg 2000, Abb. 13

Abb. 10: Jasper Johns, Tango, 1956. Graphitstift und weißer Farbstift auf Papier. 21,6 x 28,3 cm. Abb. in: Nan Rosenthal, The drawings of Jasper Johns, Ausst.-Kat. National Gallery Washington, Hayward Gallery London, Kunstmuseum Basel, New York 1990, Abb. 30

Abb. 11: Ad Reinhardt, Untitled, 1954. Öl auf Leinwand. 61 x 50,8 cm. Privatsammlung. Abb. in: Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art Los Angeles 1991, 85

Abb. 12: Cy Twombly, Poems to the Sea, 1959. Blatt VI. Wandfarbe und Bleistift auf Papier, 34,3 x 31,1 cm. Abb. in: Bastian 1990, Abb. 6

Abb. 13: Cy Twombly, Poems to the Sea, 1959. Blatt X. Wandfarbe, Wachskreide, Kreide und Bleistift auf Papier, 33 x 31,1 cm. Abb. in: Bastian 1990, Abb. 10

Abb. 14: Cy Twombly, Poems to the Sea, 1959. Blatt IX. Wandfarbe, Wachskreide, Kreide und Bleistift auf Papier, 33,6 x 31,1 cm. Abb. in: Bastian 1990, Abb. 9

Abb. 15: Piero Manzoni, Achrome, 1957-58. Stoff, Gips und Kaolin auf Leinwand. 71 x 90 cm. Privatsammlung. Abb. in: Germano Celant, Piero Manzoni. Catalogo generale, Mailand 2004, 60

Abb. 16: Jasper Johns, 0-9, 1958. Enkaustik und Collage auf Leinwand, 32,4 x 58,4 cm. Privatsammlung. Abb. in: Rosenthal 1990, 124, Abb. 20a

Abb. 17: Cy Twombly, Untitled, 1961. Bleistift, Wachskreide, Farbstift und Kugelschreiber auf Papier. 33,4 x 35,7 cm. Abb. in: Leeman 2005, 159

Abb. 18: Cy Twombly, Untitled, 1961-63. Bleistift, Farbstift und Kugelschreiber auf Papier, 50 x 70cm. Abb. in: Leeman 2005, 143

Abb. 19: Gastone Novelli, *Nascondersi vale la pena*, 1959. Wandfarbe, Öl und Bleistift auf Leinwand. 125 x 170 cm. Sammlung Ivan Novelli, Rom. Abb. in: Andreas Hapkemeyer, *Magic Line, Ausst.-Kat. Museion. Museum für moderne und zeitgenössische Kunst Bozen, Mailand 2007*, 65

Abb. 20: Cy Twombly, *See Naples and DIE*, 1960. Kreide, Bleistift und Kugelschreiber auf Papier. 50 x 70,3 cm. Privatsammlung. Abb. in: Bastian 1973, Abb. 35

Abb. 21: Ausschnitt aus dem Buch Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris 1914. Abb. in: Claude Roulet (Hg.), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Neuchâtel 1960, o. S.

Abb. 22: Cy Twombly, *Mars and the Artist*, 1975. Wandfarbe, Pastellkreide, Bleistift und Collage auf Papier, 142 x 128 cm. Sammlung Cy Twombly. Abb. in: Leeman 2005, 209

Abb. 23: Cy Twombly, *To Valéry*, 1973. Öl, Kreide und Collage auf Papier. 76,4 x 55,5 cm. Privatsammlung. Abb. in: Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel 1987, Abb. 83

Abb. 24: Joseph Kosuth, *Zero & Not*, 1986. Siebdruck auf Papier. Maße variabel. Abb. in: Tony Godfrey, *Conceptual Art*, London 1998, Abb. 208

Abb. 25: Cy Twombly, *Epitaph*, 1960. Öl, Bleistift und Wachskreide auf Leinwand. 100 x 130 cm. Verbleib unbekannt. Abb. in: Bastian, *Cat. Rais. I*, Abb. 167

Abb. 26: Cy Twombly, *Untitled (Sapho)*, 1965. Wachskreide, Bleistift, Kugelschreiber auf Papier. 86,4 x 67,5 cm. Privatsammlung. Abb. in: Bastian *Zeichnung*, Abb. 51

Abb. 27: Jasper Johns, *Skin with O'Hara Poem*, 1963/65. Lithografie. 55,9 x 86,4 cm. The Museum of Modern Art. Abb. in: Riva Castleman (Hg.), *Jasper Johns. Die Druckgraphik. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 1986*, 125

Abb. 28: Cy Twombly, *Letter of Resignation*, 1959-1967. Blatt III (1967). Bleistift auf Papier. 25,3 x 25,1 cm. Abb. in: Bastian 1990, Abb. III

Abb. 29: Cy Twombly, Letter of Resignation, 1959-1967. Blatt XXXVIII (1967). Wachskreide und Bleistift auf Papier. 25 x 24,8 cm. Abb. in: Bastian 1990, Abb. XXXVIII

Abb. 30: Cy Twombly, Letter of Resignation, 1959-1967. Blatt XVI (1959). Wandfarbe und Bleistift auf Papier. 24,9 x 25 cm. Abb. in: Bastian 1990, Abb. XVI

Abb. 31: Cy Twombly, Letter of Resignation, 1959-1967. Blatt XXXIV (1967). Wachskreide und Bleistift auf Papier. 25 x 24,7 cm. Abb. in: Bastian 1990, Abb. XXXIV

Abb. 32: Cy Twombly, Letter of Resignation, 1959-1967. Blatt XXV (1967). Wandfarbe, Wachskreide und Bleistift auf Papier. 24,9 x 24,9 cm. Abb. in: Bastian 1990, Abb. XXV

Abb. 33: Cy Twombly, Apollo and the Artist, 1975. Wandfarbe, Pastellkreide, Bleistift und Collage auf Papier. 142 x 128 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leeman 2005, 208

Abb. 34: Cy Twombly, To Malevitch, 1974. Bleistift, Ölfarbe, Tesafilm und Collage. 78,5 x 58 cm. Privatsammlung. Abb. in: Ausst.-Kat. Hermitage 2003, Abb. 33

Abb. 35: Cy Twombly, Plato, 1974. Bleistift, Farbstift, Pastellkreide, Klebeband und Collage auf Papier. 100 x 70 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leeman 2005, 198

Abb. 36: Cy Twombly, Orpheus, 1975. Ölfarbe, Bleistift, Buntstift, Tesafilm und Collage auf Papier. 140 x 100 cm. Privatsammlung. Abb. in: Ausst.-Kat. Erimitage St. Petersburg 2003, Abb. 35

Abb. 37: Cy Twombly, Untitled (Study for Treatise on the Veil), 1970. Wachskreide, Bleistift, Buntstift, Tesafilm und Collage auf Papier. 70,5 x 100 cm. Privatsammlung. Abb. in: Ausst.-Kat. Tate Modern London 2008, 120

Abb. 38: Cy Twombly, Veil of Orpheus, 1968. Wandfarbe, Bleistift und Wachskreide auf Leinwand. Vierteilig. 229 x 488 cm. Dia Art Foundation New York. Abb. in: Bastian Bd. I, Abb.: 72

Abb. 39: Robert Rauschenberg, Moor (Hoarfrost) 1974. Lösungsmittel-Transfer auf Satin mit Chiffon, Papiertüten und Seil. 205,7 x 124,5 cm. Sammlung Sonnabend. Abb. in: Museum Ludwig Köln, Robert Rauschenberg Retrospektive. Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln 1998, Köln 1998, Abb. 295

Abb. 40: Cy Twombly, Adonais, 1975. Öl, Pastellkreide, Bleistift und Collage auf Papier. 166 x 119 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leeman 2005, 237

Abb. 41: Cy Twombly, Idilli (I am Thyrsis of Etna blessed with a tuneful voice), 1976. Ausgeschnittene Reproduktion, verschiedene Papiere, Tesafilm, Öl, Aquarell, Wachskreide, Kohle, Bleistift und Collage auf Papier. 2-teilig. 134,3 x 150,3 cm; 69 x 53 cm. Privatsammlung. Abb. in: Leeman 2005, 238

Abb. 42: Cy Twombly, Leda and the Swan, 1976. Öl, Wachskreide, Bleistift und Collage auf Papier. Zwei Teile: 149,8 x 132 cm; 62,3 x 67,3 cm. Privatsammlung. Abb. in: Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Abb. 32

Abb. 43: Cy Twombly, Leda and the Swan, 1962. Öl, Bleistift, Wachskreide auf Leinwand. 190,5 x 200 cm. Museum of Modern Art, New York. Abb. in: Leeman 2005, 145

Abb. 44: Cy Twombly, Bacchanalia – Winter (5 days in January), 1977. Öl, Wachskreide, Bleistift und Collage auf Papier. 102,1 x 150,2 cm. Sammlung Brandhorst Deutschland. Abb. in: Leeman 2005, 279

Abb. 45: Cy Twombly, Idilion, 1976. Collage in zwei Teilen. Papier, Aquarelle, Kreide, Bleistift. Einschrift: Pan curat oves OVIUMQUE MAGISTROS. 43,8 x 57,2 cm; 144,1 x 96,5 cm. Galerie Karsten Greve. Abb. in: Lambert 1979, Abb. 175

Abb. 46: Joseph Beuys, Ohne Titel, 1954. Wasserfarbe und Bleistift auf Papier. 50 x 33 cm. Sammlung Josef W. Fröhlich. Abb. in: Armin Zweite (Hg.), Joseph Beuys zu Ehren. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1986, 151

Abb. 47: Joseph Beuys, Straßenbahnhaltestelle / Tramstop / Fermata del Tram. A Monument to the Future, 1976. (Installationsansicht deutscher Pavillon Venedig 1976).

Stahl, Eisen. Ca. 860 x 300 x 200 cm. Sammlung Kröller-Müller Museum Otterlo (Zweitfassung Sammlung Marx, Berlin). Abb. in: Kirsten Claudia Voigt (Hg.), „Ich bin interessiert an Transformation, Veränderung, Revolution“. Joseph Beuys Zeichnungen. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2006, Abb. 2

Abb. 48: Joseph Beuys, Venedig, 1976. Bleistift, Ölfarbe und Tinte auf Papier. 29,8 x 21 cm. Museum Kunst Palast Düsseldorf. Abb. in: Voigt 2006, Abb. 99

Abb. 49: Cy Twombly, Untitled, 1976. Pappe und Wandfarbe. 168 x 21,5 x 16 cm. Sammlung Cy Twombly. Abb. in: Ausst.-Kat. Tate Modern, 158

Abb. 50: Cy Twombly, Untitled, 1972. Wackskreide und Bleistift auf Papier. 29,3 x 26 cm. Sammlung Cy Twombly. Abb. in: Lambert 1979, 32

Abb. 51: Cy Twombly, Untitled (Formia), 1981. Holz, Seil, Nägel, Wandfarbe. 152 x 88,5 x 33,5 cm. Privatsammlung. Abb. in: Katharina Schmidt (Hg.), Cy Twombly - die Skulptur. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Ostfildern-Ruit 2000, Abb. 27

Abb. 52: Cy Twombly, Death of Holofernes, 1979. Öl, Aquarell, Bleistift und Collage auf Papier. 150,2 x 105,7 cm. Sammlung Brandhorst München. Abb. in: Leeman 2005, 206

Abb. 53: Anselm Kiefer, Parsifal I, 1973. Öl und Blut auf Papier, befestigt auf Leinwand. 300,7 x 434,5 cm. Sammlung Tate Modern London. Abb. in: Schütz 1999, Abb. 21