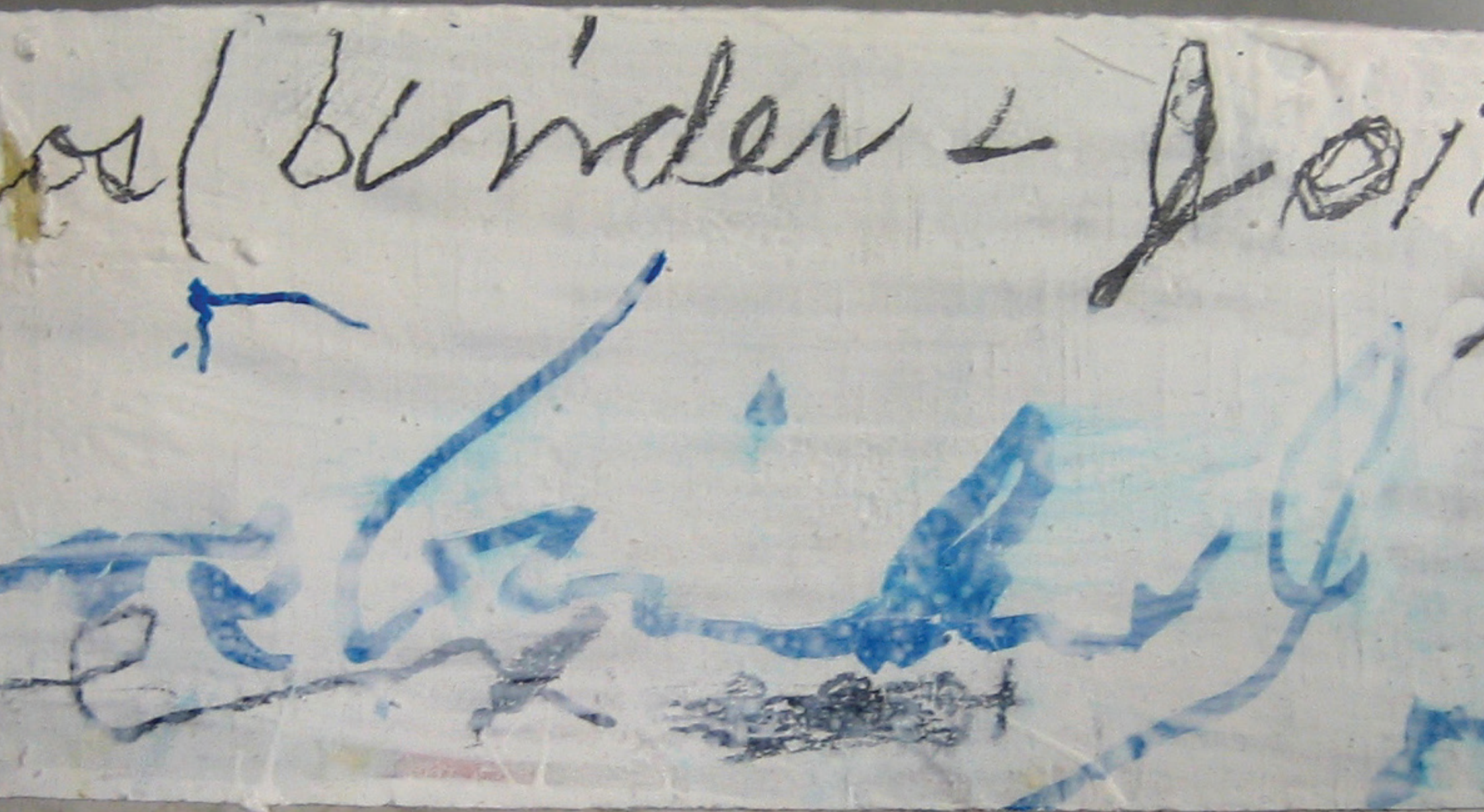


Barbara Ruth Dabanoğlu

# Cy Twombly

Anmerkungen zu vier ausgewählten Skulpturen

TEXTBAND



Untitled (1954, New York)

Cycnus (1978, Rom)

Untitled (2001, Lexington)

Untitled (Eros/binder and joiner) (2004, Lexington)

Im Spannungsfeld von amerikanischer  
Eigenständigkeit, abendländischen Traditionen  
und außereuropäischen Wurzeln



Barbara Ruth Dabanoğlu

# Cy Twombly

**Anmerkungen zu vier ausgewählten Skulpturen**

TEXTBAND

**Untitled (1954, New York)**

**Cycnus (1978, Rom)**

**Untitled (2001, Lexington)**

**Untitled (Eros/binder and joiner) (2004, Lexington)**

**Im Spannungsfeld von amerikanischer  
Eigenständigkeit, abendländischen Traditionen  
und außereuropäischen Wurzeln**

—

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians Universität München

Vorgelegt von:  
Barbara Ruth Dabanoğlu

Referent: Prof. Dr. Rainer Crone  
Co-Referentin: PD Dr. habil. Christiane Wanzeck  
Tag der mündlichen Prüfung: 07. Februar 2011



## INHALTSVERZEICHNIS

<b>Vorwort und Danksagung</b>	7
<b><u>KAPITEL I: Einführung</u></b>	
1. Hinführung zum Thema und Gegenstand der Arbeit	12
2. Entwicklung der Fragestellung und methodische Vorgehensweise aus einer Werkgegenüberstellung einer frühen und einer späten Skulptur: <i>Untitled</i> (1946, Lexington) und <i>Untitled (Om Ma Ni Pad Me Hum)</i> , (2000, Lexington)	15
3. Biografie und Rezeption	22
<b><u>KAPITEL II: Kritischer Literaturüberblick und Forschungsstand</u></b>	
1. Primärquellen	34
2. Sekundärliteratur	35
2.1. Malerei	35
2.2. Skulptur	39
<b><u>KAPITEL III: Annäherung an Twomblys Bildbegriff: Die Findung eines universellen Formenreichtums</u></b>	
1. Überlegungen zur skulpturalen Werkgenese	45
1.1. Skulpturale Anfänge: Auf der Suche nach Motiven	46
1.2. Arbeiten der frühen Fünfzigerjahre	48
1.3. Italien seit 1957	54
1.4. Veränderungen ab 1976	56
1.5. Späte Arbeiten	62
<b><u>KAPITEL IV: Untersuchung vier exemplarischer Skulpturen aus zentralen Schaffungsabschnitten</u></b>	
1. <i>Untitled</i> (1954, New York): „ <i>I am drawn to the primitive, the ritual and fetish elements</i> ”	67
1.1. Phänomenologische Erarbeitung von <i>Untitled</i> (1954)	68
1.2. Aufbau, Technik und Farbe	72



1.3.	Materialvielfalt und Materialschlichkeit	74
1.4.	Motive und deren Quellen:	76
1.5.	Deutungsansätze	85
1.6.	Claude Lévi-Strauss: Das Konzept des „Wilden Denkens“	88
1.7.	Dadaismus und Surrealismus – Traditionsbruch und Freiheit der Form als Grundlage für die Darstellung einer Überwirklichkeit (Schwitters, Duchamp, Ernst, Giacometti)	92
1.8.	Im Vergleich: Robert Rauschenbergs <i>Feticci e Scatole Personali</i> (1953) und die <i>Elemental Sculptures</i> (1953)	95
<b>2.</b>	<b><i>Cynus</i> (1978, Rom): Zwischen Mythos und Metamorphose</b>	<b>98</b>
2.1.	Phänomenologische Erarbeitung von <i>Cynus</i> (1978)	100
2.2.	Aufbau, Material, Technik und Farbe	103
2.3.	Titel, Motive und Quellen	105
2.4.	Deutungsansätze	109
2.5.	Berührungspunkte mit Twomblys Malerei: ein Blick auf die <i>Leda</i> -Serie	112
2.6.	Quellen und Bedeutung	119
2.7.	Die <i>Leda</i> -Geschichte in der Literatur	123
<b>3.</b>	<b><i>Untitled</i> (2001, Lexington): Vergänglichkeit, Riten und verborgene Geschichte(n)</b>	<b>130</b>
3.1.	Zusammenhänge	130
3.2.	Phänomenologische Erarbeitung und kompositorischer Aufbau von <i>Untitled</i> (2001)	131
3.3.	Material, Technik und Farbe: Neonakzente als Zeichen für Aktualität	135
3.4.	Motive und deren Quellen	138
3.5.	Exkurs: Anmerkungen zum <i>Lepanto</i> -Zyklus	141
3.6.	Deutungsansätze: <i>Voluptas</i> und <i>Vanitas</i>	146
3.7.	Exkurs: Michelangelo Pistoletto, <i>La Venere degli Stracci</i> , 1967	149

**4. *Untitled (Eros/ binder and joiner)* (2004, Lexington):  
Zeichen, Flüchtigkeit und Fragilität** 152

4.1. Phänomenologische Erarbeitung von  
*Untitled (Eros /binder and joiner)* (2004) 152

4.2. Material und Farbe: Weiße Experimentierfelder  
mit Blick auf die *White Paintings* von Robert Rauschenberg  
und *4'33"* von John Cage 156

4.3. Motive und deren Quellen 160

4.4. Titel, Chiffren und Vexierbilder 162

4.5. Deutungsansätze:  
Eine Gratwanderung zwischen Stärke und Zerbrechlichkeit 165

4.6. *L'objet ambigu*: Cy Twombly und Paul Valéry 167

**KAPITEL V: Künstlerischer und kultureller Kontext: Im Spannungsfeld von  
amerikanischer Eigenständigkeit, abendländischen Traditionen und  
archaischen Wurzeln**

1. USA – Künstlerische Positionen in der Mitte des 20. Jahrhunderts 172

1.1. New York und der Abstrakte Expressionismus 175

1.2. Das *Black Mountain College*: Neuanfang zur ‚Stunde Null‘ 179

2. Italien – Künstlerische Positionen in der Mitte des 20. Jahrhunderts 182

2.1. Rom: Historische Omnipräsenz und humanistische Bildungsstätte  
“...a bewildering complex of ideas, experiments, ambitions, energies” 184

2.2. Italienische Nachkriegspositionen: Existenzfigur und Abstraktion 187

3. Außereuropäische Impulse 192

**KAPITEL VI: Twomblys Zeichen- und Formenrepertoire in Analogie zu  
zeichentheoretischen Ansätzen**

1. Semiotische Grundlagen 197

2. Überlegungen zum Zeichenbegriff und Erweiterung der  
semiotischen Diskussion 197

3. Der *Twomblysche Code*:  
Wiederkehrende Zeichen, Formen und Chiffren 204



## **KAPITEL VII: Resümee: Erinnernte und neue Welten** 211

### **ANHANG**

1.	Bibliographie	217
1.1.	Kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Literatur	217
1.2.	Ausstellungs- und Museumskataloge allgemein	221
1.3.	Sprachwissenschaft	224
1.4.	Lexika und Wörterbücher	226
1.5.	Sonstige Literatur	227
1.6.	Quellen im Internet (Auswahl)	230
1.7.	Cy Twombly	233
1.7.1.	Primärliteratur	233
1.7.2.	Sekundärliteratur	233
1.7.2.1.	Monographie	233
1.7.2.2.	Ausstellungskataloge Einzelausstellungen (chronologisch)	233
1.7.2.3.	Ausstellungskataloge Gruppenausstellungen in Auswahl (chronologisch)	235
1.7.2.4.	Handschriften und Werkverzeichnisse	235
1.7.2.5.	Interview	236
1.7.2.6.	Aufsätze in Auswahl (alphabetisch)	236
1.7.2.7.	Wissenschaftliche Arbeiten	241
2.	Biographie des Künstlers	242
2.1.	Zur Person	242
2.2.	Ausbildung	242
2.3.	Ausstellungen	243
2.3.1.	Einzelausstellungen (in Auswahl)	243
2.3.2.	Gruppenausstellungen (in Auswahl)	246
3.	Cy Twombly, <i>Signs</i> , 1957	255
4.	Lebenslauf von Barbara Ruth Dabanoğlu	256

## **Vorwort und Danksagung**



Cy Twombly ist zweifelsohne einer der berühmtesten Maler und Bildhauer des 20. Jahrhunderts. Sein umfangreiches Oeuvre umfasst Werke in vielerlei Techniken und unterschiedlichsten Materialien – so ist er nicht nur Maler, Zeichner und Bildhauer, sondern auch Fotograf.

Allerdings hat es einige Zeit gedauert, bis sich Twomblys Kunst bei einem größeren Publikum durchgesetzt hat und lange war er in Europa erfolgreicher als in den USA. In den vergangenen Jahren machte sich ein regelrechter Ausstellungsboom bemerkbar: London, Rom, Bilbao, Wien und Chicago sind nur einige der Präsentationsorte der letzten Jahre.<sup>1</sup> Mittlerweile sind seine Arbeiten weltberühmt und erreichen außergewöhnlich hohe Verkaufswerte. Bei Sotheby's in New York erhielt 2005 beispielsweise eines seiner großen römischen Bilder<sup>2</sup> aus den frühen Sechzigerjahren für 3.721.000 \$ den Zuschlag<sup>3</sup>. In Deutschland hängen seine Arbeiten prominent im *Hamburger Bahnhof* in Berlin und im *Kölner Museum Ludwig*. Sie fanden Einzug in berühmte Sammlungen wie etwa die des New Yorker *Museum of Modern Art* oder der *Menil Collection* in Houston, wo Twombly ein eigener Anbau gewidmet wurde.

Während andere Künstler sich auf ganz neue Art mit der Alltagskultur auseinandersetzten, beschäftigte er sich mit Themen aus der Antike. Im Gegensatz zu seinen Freunden Robert Rauschenberg und Jasper Johns interessierten ihn weniger die Motive der Alltagskultur, der Welt des Konsums, der Massenmedien und der Werbung, die von den Popartkünstlern isoliert dargestellt und dadurch fokussiert wurden. Vielmehr entwickelte er eine poetische Bildsprache, in der sich Erinnerungen und kollektives Wissen, Mythen und Erfahrungen wie in einem Kaleidoskop zu immer neuen Kompositionen verdichten – stets ließ er sich dabei von historischen Quellen, von Werken der Poesie und Mythologie leiten.

Zu Cy Twomblys bekanntesten Werken zählen seine großen, fast monochrom gehaltenen weißen Gemälde aus den Fünfzigerjahren, die beim ersten Hinsehen

<sup>1</sup> London, *Tate Modern*, *Cy Twombly: Cycles and Seasons*, 19. Juni bis 14. September 2008.

Bilbao, *Guggenheim Museum Bilbao*, *Cy Twombly*, 28. Oktober 2008 bis 8. Februar 2009.

Rom, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, *Cy Twombly*, 5. März bis 24. Mai 2009.

Wien, *MUMOK - Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig* / Wien, *Cy Twombly Sensations of the Moment*, 05. Juni bis 26. Oktober 2009.

Chicago, *The Art Institute of Chicago*, *Cy Twombly, the natural world: selected works, 2000 - 2007*, 16. Mai bis 13. September 2009.

<sup>2</sup> Cy Twombly, *Capitoli*, 1962, Öl, Bleistift, Wachskreide auf Leinwand, 144,78 x 177,80 cm.

<sup>3</sup> Preis in Euro: 2.854.883 EUR

Quelle: <http://artsalesindex.artinfo.com/asi/lots/3302117>, (28.11.2010).

oft spontan anmuten und meist mit Bleistift, Kreide und Kohle in einem scheinbar gestischen Duktus bearbeitet wurden. In den letzten Jahren überraschte er mit neuen farbenprächtigen Bilderserien, wie zum Beispiel 2009 in der Ausstellung *Cy Twombly. The Rose*<sup>4</sup> in der Londoner *Gagosian Gallery* oder im 2009 eröffneten *Museum Brandhorst* in München. Twomblys zwölfteiligem *Lepanto*-Zyklus<sup>5</sup> von 2001 ist dort dauerhaft ein zentraler Saal vorbehalten, der nach den Vorstellungen des Künstlers gestaltet wurde. Betrachtet man diese Arbeiten – monumentale Leinwände, die aus der Bewegung des ganzen Körpers heraus entstehen – oder seine aktuellen schneeweißen und meist fragilen Skulpturen, wird man sich seiner ihm offenbar innewohnenden ungeheuerlichen Schaffenskraft bewusst, die man eher von einem jungen Künstler erwartet hätte. Seine Werke verströmen eine atemberaubende schöpferische Energie, und es scheint, als habe sich der Künstler sich immer wieder neu ‚erfunden‘. Oft überarbeitete er Bilder und Skulpturen oder griff alte Themen auf, ohne sich jedoch selbst zu kopieren.

Nicht selten stößt man auf eine gewisse Unsicherheit im Umgang mit Twomblys Kunst. So taucht immer wieder die Frage auf, was es mit seinen, von manchmal hilflosen Betrachtern oftmals abgewerteten und von nicht wenigen Twombly-Interpreten zwar poetisch umschriebenen, aber dennoch oft missverstandenen Arbeiten auf sich hat. Vielen Betrachtern fällt es nicht leicht, ihn einzuordnen. Wahrscheinlich verbirgt sich gerade hier, in dieser Unmöglichkeit oder Schwierigkeit des Benennens, in der Vagheit, den Andeutungen, den leicht verwischten und kaum mehr sichtbaren Spuren, die Twombly auf seinen Arbeiten hinterließ, gerade das Faszinierende seiner Kunst.

Die Kunst Cy Twomblys beschäftigt mich schon seit vielen Jahren. Bereits im Rahmen meiner Magisterarbeit versuchte ich eine Annäherung an sein malerisches und zeichnerisches Werk. In der Zeit danach fand ich während der Inventarisierung großer Teile der Sammlung Brandhorst in besonderer Art und Weise Zugang zu Twomblys Arbeiten. Durch die intensive Begegnung, das Vermessen und Beschreiben des Twombly-Bestandes erhielt ich ein besseres Gespür für seine Kunst und entdeckte viele mir bis dahin unbekannte Details.

---

<sup>4</sup> London, *Gagosian Gallery*, *Cy Twombly. The Rose*, 12. Februar bis 09. Mai 2009.

<sup>5</sup> Cy Twombly, *Lepanto*, 12-teilig, 2001, Acryl, Wachskreide und Graphit auf Leinwand, 215,9 x 334 cm, *Museum Brandhorst*, München.



Des Weiteren konnte ich Kontakte zur *Menil Collection* aufbauen und erhielt Informationen und bislang noch unveröffentlichte Depotaufnahmen der Skulptur *Untitled* von 1954. Reisen nach Rom, Gaeta, Neapel, Wien und London brachten mich näher an die Originale und eröffneten mir in den unterschiedlichsten Ausstellungssituationen überraschende Erkenntnisse. Hervorzuheben ist das Symposium zum Thema *Cy Twombly New Perspectives*<sup>6</sup> in der *Tate Modern* in London im Rahmen der Ausstellung *Cy Twombly Cycles and Seasons*. Hier erhielt ich einen umfangreichen Überblick zum aktuellsten Forschungsstand und nutzte die einmalige Gelegenheit zum Austausch mit Experten.

Mein besonderer Dank für die Betreuung der Arbeit gilt meinem langjährigen Lehrer und Doktorvater, Prof. Dr. Rainer Crone, der mir mit hilfreichen Anmerkungen, wertvollen Ratschlägen und kritischen Beiträgen zur Seite stand und mich stets in meinem Vorhaben ermutigt und unterstützt hat. Weiterhin danke ich der Zweitgutachterin und Dozentin der Germanistischen Linguistik, Frau Dr. habil. Christiane Wanzeck, für das umfangreiche Interesse an der Kunst außerhalb disziplinärer Schranken sowie Prof. Dr. Michael Hochgeschwender als drittem Mitglied der Prüfungskommission für seine freundliche Bereitschaft und Aufgeschlossenheit.

Für zahlreiche Gespräche, wichtige Einblicke und kritische Anteilnahme danke ich Frau Prof. Dr. Carla Schulz-Hoffmann, ehemalige stellvertretende Generaldirektorin der *Bayerischen Staatsgemäldesammlungen* und verantwortliche Referentin für die *Pinakothek der Moderne* und das Museum Brandhorst und Dr. Nina Schleif, Konservatorin für das Museum Brandhorst. Ferner danke ich Dr. Corinna Thierolf, Konservatorin für Kunst ab 1945 in der *Pinakothek der Moderne* München, Simone Kober, Registrarin der *Bayerischen Staatsgemäldesammlungen* sowie den freundlichen Mitarbeitern in weiteren Bereichen dieser Institution. Hinsichtlich Informations- und Abbildungsmaterial bin ich den hilfsbereiten Mitarbeitern der *Gagosian Gallery* außerordentlich dankbar.

Außerdem danke ich Katharina Klass, Elsbeth Kubinke, Angelika Straßer-Georgopoulos, Serap Tari, Jürgen Wurst, Veit Ziegelmaier und Hannah Zenk für

---

<sup>6</sup> London, *Tate Gallery*, *Cy Twombly: New Perspectives symposium*, 19. Juni 2008 mit Vorträgen von Nicholas Serota, Alex Potts, Kate Nesin, Carol Nigro, Mary Jacobus und Thomas Crow.

einen regen Austausch der Gedanken und wertvolle Inspirationen, den Kommilitoninnen und Kommilitonen wie auch Freunden aus dem Doktorandenkolloquium von Professor Crone für konstruktive Beiträge. Besonders möchte ich mich bei meinen Familienangehörigen für Ihren Beistand und für ihr offenes Ohr bedanken, allen voran bei meinem Mann Çağlar Dabanoğlu. Ein ganz spezieller Dank gilt meinen Eltern und Großeltern, die mir einst die Augen für die Kunst öffneten und mit deren liebevoller und großzügiger Unterstützung dieses Vorhaben erst möglich wurde.

Ihnen ist die Arbeit in Dankbarkeit gewidmet.

Barbara Dabanoğlu, im Oktober 2010

# **I. Einführung**



## 1. Hinführung zum Thema und Gegenstand der Arbeit

Lange Zeit stand Twomblys skulpturales Werk im Schatten seiner Malerei. Zwar schuf er weitaus weniger Skulpturen als Gemälde, dies bedeutet jedoch nicht, dass sie von geringer Bedeutung wären oder gar nur eine untergeordnete Rolle innerhalb seines Oeuvres spielen würden. Die ersten bekannten Arbeiten Twomblys sind in der Tat Skulpturen und stammen aus dem Jahr 1946<sup>7</sup>, und bis zum Ende der Fünfzigerjahre sind mehrere Werkgruppen entstanden. Davon sind lediglich fünfzehn Arbeiten erhalten, zwölf weitere nur durch Fotografien bekannt.<sup>8</sup> Aus der Zeit zwischen 1959 und 1976 existieren keine Skulpturen, denn Twombly konzentrierte sich auf seine malerischen Arbeiten. Ab 1976 widmete er sich erneut der Skulptur und schuf bis 1995 insgesamt 124 Werke während aus derselben Zeit nur 59 Gemälde bekannt sind. Twombly selbst trat nur sehr zurückhaltend mit seinen Skulpturen an die Öffentlichkeit. Eine repräsentative Auswahl mit 65 Arbeiten wurde erstmals im Jahr 2000 in der Ausstellung *Cy Twombly. Die Skulptur The Sculpture* von Katharina Schmidt im *Kunstmuseum Basel* gezeigt.<sup>9</sup> Im April 2006 gelang in der Ausstellung *Cy Twombly in der Alten Pinakothek. Skulpturen 1992 – 2005* eine beeindruckende Präsentation seiner neuesten, an verschiedenen Orten in Europa und Amerika entstandenen, Skulpturen in unmittelbarer Nähe zu den Alten Meistern.<sup>10</sup> Letztere repräsentieren Twomblys skulpturales Spätwerk und zeigen deutliche Veränderungen gegenüber seinen frühen Skulpturen.

Diese geheimnisvollen, meist weißen Gebilde sind Materialcollagen, die Twombly aus Fundobjekten und alten, nicht mehr verwendbaren Gebrauchsgegenständen aus seinem Atelier, Haus oder Lager sowie alten Stücken aus dem Sperrmüll oder Kuriositätenladen zusammenfügte. Die Kompositionen wurden in weißen Gips getaucht, damit übergossen, bespritzt oder manches Mal transparent und an anderer Stelle deckender bemalt. Der weiße Farbmantel

<sup>7</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 12.

<sup>8</sup> Aus der Untersuchung von Achim Hochdörfer geht hervor, dass die Anzahl noch höher angesetzt werden muss. Twombly habe berichtet, dass während eines Umzugs einige seiner Skulpturen verloren gegangen seien. Darüber hinaus belegt ein kurzer Text des Dichters Charles Olson, dass Twombly im Rahmen seines Aufenthalts am *Black Mountain College*, eine ganze Gruppe von Skulpturen geschaffen hat. Vgl. Hochdörfer 2001, S. 9.

Vgl. Charles Olson, *Cy Twombly*, in: *Ich jage zwischen Steinen. Briefe und Essays*, S. 119 – 124.

<sup>9</sup> Basel, *Kunstmuseum Basel, Cy Twombly. Die Skulptur The Sculpture*, 15. April bis 30. Juli 2000, kuratiert von Katharina Schmidt.

<sup>10</sup> München, *Alte Pinakothek, Cy Twombly in der Alten Pinakothek. Skulpturen 1992 -2005*, 5. April 2006 – 30. Juli 2006 / kuratiert von Carla Schulz-Hoffmann.

verbindet die verschiedenen Elemente zu neuen Einheiten. Manche von ihnen beschriftete der Künstler, zeichnete darauf oder versah sie mit winzigen, aber intensiv leuchtenden Farbakzenten. Auf den ersten Blick wirken diese Werke improvisiert und eher spontan zusammengefügt, bald aber wird man sich einer kaum beschreibbaren Sinnlichkeit der Form bewusst, die nicht auf zufällige Kombinationen zurückzuführen ist, sondern vielmehr das Ergebnis eines präzisen und hochsensiblen Auslotens unterschiedlichster Formen und Kompositionsmöglichkeiten darstellt. Bei genauerer Betrachtung trifft das Auge auf einen ungeheuren Reichtum von Zeichen, die aufgemalt, aufgeschrieben, aufgezeichnet, aufgeklebt oder fast bis zur Unkenntlichkeit ausradiert oder übermalt wurden. Isoliert betrachtet, haben Twomblys Zeichen einen besonderen Eigenwert, sie erinnern an ferne Kulturen, Chiffren, Geheimsprachen und Hieroglyphen.

Anhand exemplarisch ausgewählter Werke dieser Ausstellung, während der sich mir die Gelegenheit bot, die Skulpturen eingehend im Original zu untersuchen, sollten neue Erkenntnisse über Twomblys skulpturale Genese gewonnen werden. Diese bis dahin noch nicht gezeigten Skulpturen der Münchener Ausstellung liegen unter anderem der Dissertation zugrunde.

Die vorliegende Arbeit gleicht einer Art Spurensuche, durch die immer wiederkehrende Zeichen aufgedeckt und mögliche Motive und deren Quellen angedeutet werden sollen. Hinsichtlich der kaum zu fassenden Fülle von Twomblys Skulpturenreichtum erschien es sinnvoll, sich auf eine gezielte Auswahl bestimmter Werke zu konzentrieren. Dennoch ist es kaum möglich, die Skulpturen komplett von seiner Malerei zu isolieren, deshalb ergaben sich immer wieder Schnittstellen zu seinem malerischen Werk.

Nach einer Zeit der Einarbeitung stellte sich heraus, dass eine präzise wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Twomblys neueren Skulpturen nicht ohne die Betrachtung seiner frühen Arbeiten möglich sein würde. Zeichen und Motive haben zum Teil schon in den Anfangsjahren ihre Wurzeln, nur die Art der technischen Umsetzung veränderte sich im Laufe der Zeit. Ein Blick auf die Entwicklung seiner Skulpturen ergab, dass eine Unterteilung in Früh- und Spätwerk – wie oftmals in der Literatur üblich – wenig Sinn hat, da es sich nicht um eine linear chronologische Entwicklung, sondern vielmehr um Dreh- und

Wendepunkte handelt, an denen sich entscheidende Änderungen herauskristallisieren. Davon ausgehend wurden vier exemplarische Skulpturen ausgewählt, die in einem Zeitraum von fünfzig Jahren entstanden sind und die den Facettenreichtum der Skulpturen Twomblys verdeutlichen:

Die erste Arbeit (*Untitled*<sup>11</sup>, 1954, New York, Abb. 1) stammt aus Twomblys New Yorker Zeit und ist inspiriert von der interdisziplinären Schule des *Black Mountain College*. Ebenso ist sie von einem unter den Künstlern der New Yorker Szene weit verbreiteten Bedürfnis geprägt, sich von dem schwer lastenden Erbe des Nachkriegs-Europa zu befreien und eigene Ausdrucksmöglichkeiten zu entwickeln. Die zweite Arbeit (*Cycnus*<sup>12</sup>, 1978, Rom, Abb. 2) entstand einige Jahre nach Twomblys Umzug nach Italien und spiegelt seine intensive Auseinandersetzung mit den Mythen und der Geschichte der abendländischen Kulturen wider. Aus der Gruppe der Münchener Ausstellung wurden zwei sehr unterschiedliche Arbeiten ausgewählt. *Untitled*<sup>13</sup> (2001, Lexington, Abb. 3) und *Untitled (Eros/binder and joiner)*<sup>14</sup> (2004, Lexington, Abb. 4). Sie sind beide in Twomblys Atelier in Lexington entstanden und bilden in ihrer Verschiedenheit einen wichtigen Gegenpol zu den anderen ausgewählten Arbeiten, dabei zeigen sich einerseits ganz deutlich Unterschiede zwischen den Arbeiten der Anfangsjahre und den neueren Skulpturen, andererseits ist jedoch alles mit allem verwoben.

---

<sup>11</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1954 (New York) [R 14], Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm, *Cy Twombly Gallery, The Menil Collection*, Houston.

<sup>12</sup> Cy Twombly, *Cycnus*, 1978 (Rom) [R 35], Holz, Palmblatt, weiße und rosa Farbe, Nägel, 40,6 x 24,7 x 5,7 cm, Sammlung des Künstlers, Rom.

<sup>13</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 2001 (Lexington), Holz, Kunststoff, Zellstoff und bedrucktes Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Grün, Gelb-, Purpur- und Rottöne, Acrylfarbe in Neon Pink und Neon Gelb, 39 x 40 x 29,8 cm, *Museum Brandhorst*, München.

<sup>14</sup> Cy Twombly, *Untitled (Eros/binder and joiner)*, 2004 (Lexington), Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm, Sammlung des Künstlers.

## 2. Entwicklung der Fragestellung und methodische Vorgehensweise aus einer Werkgegenüberstellung einer frühen und einer späten Skulptur:

*Untitled* (1946, Lexington) und *Untitled (Om Ma Ni Pad Me Hum)*, (2000, Lexington)

Im folgenden Kapitel werden exemplarisch zwei Skulpturen gegenübergestellt und miteinander verglichen, die charakteristisch für das frühe und das späte Werk Twomblys sind: *Untitled* aus dem Jahr 1946 und *Untitled (Om Ma Ni Pad Me Hum)* aus dem Jahr 2000. Anhand dieser beiden Arbeiten werden die wesentlichen Konstanten aber auch die Veränderungen innerhalb des skulpturalen Oeuvres von Twombly aufgezeigt. Lassen sich bereits an einer frühen Arbeit charakteristische Merkmale für Twomblys Formensprache bzw. deren Ursprünge 'ablesen'? Stellt sich Twombly in künstlerische Traditionen, wenn ja, in welche? Welche Veränderungen zeichnen sich im Laufe seiner Entwicklung ab und was könnten die Ursachen für markante Neuerungen sein?

Auf den ersten Blick ähneln sich beide Arbeiten in ihrem kompositorischen Aufbau. Die frühe Skulptur *Untitled*<sup>15</sup> (Abb. 5), entstand, wie auch die späte Arbeit *Untitled (Om Ma Ni Pad Me Hum)* (Abb. 6) in Twomblys Heimatstadt Lexington. *Untitled* von 1946 zählt mit den Maßen 37 x 9 x 9,5 cm zu Twomblys kleineren und mehrteiligen Skulpturen. Sie setzt sich aus hölzernen und metallischen Fundstücken zusammen, die Twombly im Kunstunterricht zusammengesammelt hatte.<sup>16</sup>

Ein quadratisches Holzstückchen bildet die Basis für einen senkrechten schmalen Holzquader. Auf diesen ist ein vertikaler Aufbau montiert, der sich aus kleinen Metallteilen zusammensetzt. An einem oben nach vorne gebogenen schlanken, runden und sich verjüngenden Metallstab wurde ein unten abgerundetes Teilchen befestigt, an welches ein Zahnradchen aus demselben Material montiert wurde. Ein zweiter Metallstab verbindet wiederum die Nabe des Zahnradchens mit dem schlanken Holzquader. Twombly fügte die einzelnen Teile mit feinem Draht

<sup>15</sup> Cy Twombly, *Untitled*, (Lexington)1946, Holz, Metall, heute im Besitz von Thomas Amman Fine Art, Zürich, [R 4]. Achim Hochdörfer zweifelt in seiner Untersuchung *Cy Twombly. Das skulpturale Werk* von 2001 das im Werkkatalog angegebene Entstehungsdatum an und tendiert eher, aufgrund eines sichtbaren Entwicklungsfortschrittes, auf das Jahr 1948. Siehe Hochdörfer 2001, S. 18 f.

<sup>16</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 20.



zusammen. Hier liegen die Anfänge eines immer wieder kehrenden Motivs oder Stilmittels, des Verbindens von Elementen in den Skulpturen mittels Drähten oder Schnüren, dem eine ganz bestimmte Bedeutung beigemessen werden kann. Noch Jahrzehnte später tauchen festgebundene, zugeschnürte, umwickelte und aneinandergelungene Elemente in Twomblys Skulpturen auf (Ausführliches über den möglichen Ursprung dieses Stilmittel im Kapitel IV.1.). Ganz eindeutig kann eine Haupt- und Vorderseite der Skulptur definiert werden. Des Weiteren fällt die streng geometrische Anordnung des Sockelblocks und des darauf aufruhenden Verbindungsstücks, wie die Abstufungen der Blöcke überhaupt, auf. Mit der schon hier verwendeten traditionellen Form der Skulpturenbasis beschäftigt sich Twombly wie überhaupt mit dem Thema Sockel, mit dem er in den meisten seiner Arbeiten sehr spielerisch zu experimentieren scheint.<sup>17</sup>

Der schlanke und filigrane Aufbau der 'Figur' unterstreicht ihre stark vertikale Ausrichtung. Auch dies ist ein Charakteristikum, das sich bis heute in vielen Arbeiten des Künstlers widerspiegelt. Auffallend ist trotz des kleinen Formats der Skulptur ein spannungsreicher Dialog von stabilen, verhältnismäßig schwer wirkenden und blockhaften Formen einerseits und extrem feingliedrigen, fast schon 'fragilen' Komponenten andererseits. Das Thema der 'Verletzlichkeit' und 'Zerbrechlichkeit' ist bereits in dieser frühen Arbeit nachweisbar und wird grundlegend für sein weiteres Werk bleiben. Die scharfen Zacken des Zahnrads wirken im Gegensatz zu dem Sockelstück dynamisch, beinahe aggressiv. Der hauchdünne Metalldraht und die zarten Stäbe fungieren als Gegenpole zu den unteren zwei 'Bausteinen'. Die Komposition hat nichts Zufälliges, vielmehr scheint sie genau konstruiert und wohl durchdacht. Deutlich ist Twombly schon in dieser frühen Arbeit um eine Balance geometrischer Grundformen bemüht. Ferner bleibt die ursprüngliche Beschaffenheit der unbehandelten Oberflächen nach wie vor sichtbar, sei es das rostige Metall oder das abgenutzte Holz.

Die bis in die Gegenwart anhaltende Vorliebe für geometrisierende Formen sowie die Verwendung und/oder Neukombination von Fundobjekten verschiedenster Art hat ihre Ursprünge in diesen frühen Jahren, in denen er über Pierre Daura, einem spanischen Künstler, mit dem Geist der europäischen Moderne, insbesondere mit

---

<sup>17</sup> Hochdörfer verweist ebenso auf die große Bedeutung des Sockels in Twomblys Oeuvre. Er sieht darin eine nachvollziehbare Parallele zu Giacomettis Skulpturen und formuliert das Twomblys Arbeiten zugrunde liegende Schema folgendermaßen: „eine Basis, die als Standfläche dient und darüber ein oder mehrere vermittelnde 'Zwischenstücke', die den Gestus der Figur bereits ankündigen.“ Hochdörfer 2001, S. 17.

dem Werk von Kurt Schwitters<sup>18</sup>, in Kontakt kam. Es ist anzunehmen, dass Twombly bereits damals seine Begeisterung für geometrisierende Formanalogien entwickelte.<sup>19</sup>

Die monumental wirkende Skulptur *Untitled (Om Ma Ni Pad Me Hum)*<sup>20</sup> (Abb. 6) aus dem Jahre 2000 besteht ähnlich wie die Arbeit von 1946 aus mehreren Teilen und unterschiedlichen Materialien. Sie setzt sich aus drei unterschiedlich großen, weiß bemalten Quadern, einer hoch aufgerichteten Stele und einem dagegengestellten Holzbrett zusammen. Der dominante Sockel bildet sich aus drei stufenartig nach oben hin kleiner werdenden Holzkisten, ähnlich wie schon der zweigeteilte Sockel der frühen Arbeit. Darauf ist der Korpus oder die 'Figur' befestigt, die aus einem schräg gestellten, beidseitig bemalt- und beschriebenen Holzbrett besteht und von einem runden Holzstab gestützt wird, dessen unteres Ende in einer 'hervorquellenden' Substanz aus Gips steckt. Die weiße Masse mit passenden Ausdrücken zu beschreiben fällt schwer: formlos, biomorph, organisch drängt sich auf. Die Masse drückt sich zwischen dem Holzbrett und der Stele durch und verteilt sich weiter auf die Oberflächen der oberen beiden Kisten, die mit groben Pinselstrichen mal transparent, mal deckend in einem hellen Ockerton übermalt sind. Kratzer, Farbschlieren, kleine Löcher oder schmale Ritzen akzentuieren die Oberfläche und vermitteln alles andere als den Charakter eines traditionellen Sockels. Die an allen Seiten gestaltete Arbeit ist zwar durchaus 'rundansichtig'<sup>21</sup>, bergen doch die Rückseite und die beiden Schmalseiten nicht unwichtige Details, wie etwa Farbspuren, dennoch hat Twombly auch in dieser Arbeit eine Seite besonders betont, und zwar die Seite, auf der das Holzbrett die Inschrift trägt und die nicht gestützt wird.

<sup>18</sup> Laut Werner Schmalenbach ist Schwitters in den Vierzigerjahren stärker im amerikanischen Bewusstsein verwurzelt gewesen als in Europa. Vgl. Hochdörfer 2001, S. 14.

<sup>19</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 12 f.

<sup>20</sup> Cy Twombly, *Untitled (OM MA NI PAD ME HUM)*, 2000 (Lexington), 230 x 65, 5 x 45, 5 cm, Holz, Draht und Nägel, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Temperafarbe in Blau, Spuren von Gelb, Grün und Rot und Bleistift, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Brandhorst (Inv. Nr. UAB 649), Werkverzeichnis Twombly TWO 59/00. Die Arbeit wurde bislang nur in zwei Ausstellungen präsentiert: *Cy Twombly: Fifty Years of Works on Paper*, Menil Collection Houston 2005 und *Cy Twombly in der Alten Pinakothek Skulpturen 1992-2005*, Alte Pinakothek München 2006.

<sup>21</sup> „Bes. in der Antike benutzter Begriff für die körperliche Gebundenheit durch die Zusammenführung und das Ineinanderwirken aller Ansichtsseiten einer Skulptur. [...] Voll ausgebildet war die Rundansichtigkeit im 4. Jhd. v. Chr., doch haben die Skulpturen weiterhin, bes. seit E. des Jh. Eine Hauptansicht.“ Zit. aus: Seemanns Lexikon der Skulptur, Leipzig 2007, S. 365.

Die Schriftzeichen sind auf beiden Seiten flüchtig, wie absichtslos – und zum Teil fragmentarisch – in einem leuchtenden Blau aufgetragen, es fungiert, fern jeder denkbar möglichen Inhalte, zunächst als geheimer Code oder Chiffre. Auf der Rückseite kontrastieren vereinzelte Farbspuren in Gelb, Grün und Rot die Schrift. Auf beiden Seiten rinnt die Farbe von den Buchstaben in Schlieren hinab, im oberen Teil der Stele sind sie wie von einem weißen Schleier bedeckt. In Verbindung mit dem Titel wird das mit dickem Pinsel und blauer Farbe vorne und auf der Rückseite aufgemalte buddhistische Mantra<sup>22</sup> *Om Ma Ni Pad Me Hum* lesbar. Die inhaltliche Bedeutung des Mantras ist nicht völlig entschlüsselbar. Die ungefähre Bedeutung ist „Ich verneige mich vor dem, der in der Lotusblüte sitzt“.<sup>23</sup>

Im oberen Abschnitt des vorderen Teils hat Twombly mit Bleistift seine Signatur in Majuskeln und offenbar das Entstehungsdatum und den Entstehungsort aufgeschrieben:

„CYLEX

29 – 1 00

CY. LEX.

0 I<sup>c</sup>

Die Schrift wirkt wie unter großen Anstrengung entstanden, als wäre der Bleistift in der geschlossenen Faust gelegen und mit großer Vehemenz und Kraftanstrengung geführt worden. Die Skulptur vereint mehrere charakteristische Aspekte von Twomblys neueren Skulpturen, die im Folgenden benannt werden

<sup>22</sup> Ein Mantra (Sanskrit, wörtl.: „Instrument des Denkens, Rede“) bezeichnet eine meist kurze, formelhafte Wortfolge, die oft repetitiv rezitiert wird. Diese Wiederholungen des Mantras oder des Namens einer Gottheit werden manchmal auch *Japa* genannt. Mantras können entweder sprechend, flüsternd, singend oder in Gedanken rezitiert werden. Im Hinduismus, im Buddhismus und im Yoga ist das Rezitieren von Mantras während der Meditation sowie im Gebet üblich. Vgl. Dalai Lama 2009.

<sup>23</sup> *Om mani padme hum* ist ein Mantra in Sanskrit, das dem buddhistischen Bodhisattva des Mitgefühls *Avalokiteshvara* zugeordnet wird. Es soll schon im 5. Jahrhundert durch das *Karandavyuha-Sutra* nach Tibet gelangt sein, als dort der König Lha Thothori Nyantsen herrschte. Es ist das älteste und bis heute populärste Mantra des tibetischen Buddhismus. Für den tibetischen Buddhismus sind die sechs Silben *om mani peme hung* Ausdruck der grundlegenden Haltung des Mitgefühls. In ihrem Rezitieren formuliert sich der Wunsch nach Befreiung aller Lebewesen aus dem Kreislauf der Wiedergeburten. Aus diesem Grund werden die sechs Silben in der tibetischen Tradition auf die sechs angestrebten Vollkommenheiten und auch auf die sechs Daseinsbereiche des Lebensrades bezogen. Vgl. Dalai Lama 2009.

sollen. In ihrer hohen, schmalen Form und Zusammensetzung aus Korpus und Sockelbau gleicht sie einem Obelisken<sup>24</sup> und ruft damit Assoziationen an weit zurückliegende Zeiten und Kulturen hervor.<sup>25</sup> Im Gegensatz zur Arbeit von 1946 verwendete Twombly Farbe und schuf durch den gleichmäßigen Überzug mit Weiß eine neue Einheit aus den einzelnen Komponenten. Dieser weiße 'Mantel', der sich um die einzelnen Teilstücke legt, verleiht der Arbeit eine sakral entrückte Wirkung und lässt, anders als bei der früheren Arbeit, erst auf den zweiten Blick die ursprünglichen Materialien der einzelnen Bausteine aus dem Alltagsgebrauch erkennen.

Im Unterschied dazu trägt die Arbeit von 1946 weder Spuren von Schrift, noch Zeichen oder etwa eine Signatur. *Untitled (Om Ma Ni Pad Me Hum)* steckt voller Kontraste und deutet Themen unterschiedlichster Art an. Hieraus resultiert die spannungsreiche Gesamtwirkung, dabei ist das Nebeneinander von *Konstruktion und Gestus* sehr auffällig. Die Skulptur wirkt, ähnlich wie auch schon die frühe Arbeit, einesteils kompositorisch streng geplant, berechnet und ausbalanciert, andererseits widerspricht eine stark gestische und individuelle Handschrift im Farbauftrag und der Schrift dieser Strenge. Auch ist die Schrift, deren Konturen und Linien verschwimmen und von Farbschlieren durchzogen oder durch eine milchige Farbschicht verunklart sind, alles andere als eine klassische Inschrift in einen Obelisken. Was in der Konstruktion nach Regeln der Geometrie ausgelotet wurde, wird im gleichen Atemzug in Frage gestellt oder zumindest angezweifelt, wenn aus den Zwischenräumen eine organische Masse hervorquillt, die alle quaderförmigen Elemente sowie die darauf gesetzte Stele am unteren Teil 'beschmutzt', es steht *Konstruktion versus Destruktion*. Außerdem kontrastieren die biomorphe organische 'Nichtform' der Gipsmasse wie auch das rohe Material mit den klar bestimmbaren Formen der Konstruktion: Daraus ergibt sich das

---

<sup>24</sup> „(Griech.: Bratspießchen) Hoher schmaler, im Querschnitt viereckiger Steinpfiler, der sich nach oben hin verjüngt und in einer pyramidenförmigen, häufig vergoldeten Spitze endet. Im Grenzbereich zwischen Architektur und Skulptur ist er eine altägyptische Monumentalform und wurde wohl als Kultsymbol des Sonnengottes errichtet, als dessen Sitz die Spitze angesehen wurde. Daneben gilt der O. auch als Symbol der Auferstehung. Die Seitenflächen sind oft reich mit Hieroglyphen bedeckt. Z. T. sind O. auch aus Mesopotamien bekannt. Die Römer transportierten zahlreiche ägyptische O. nach Rom und in ihre Provinzen. Z.T. kam es zu Rezeptionen. Eine Wiedergeburt erlebte der O. unter Papst Sixtus V. (1521/85-90), als er vor Kirchen aufgestellt wurde. Folgend nahm man ihn als Zierform in die Architektur ganz Europas auf. O. galten nun als Symbole für Antike, Orient und den Ruhm der Herrscher.“ Zit aus: Seemanns Lexikon der Skulptur, Leipzig 2007, S. 297.

<sup>25</sup> Vgl. auch hierzu die Arbeit von Cy Twombly, *Untitled*, 1984 – 1985 (Bassano in Teverina) [R 73].

Gegensatzpaar *Form versus Nichtform*. Einzelne Bestandteile sind klar bestimmbar wie Holzquader, Holzstele oder Holzstab, bei anderen Teilen jedoch ist die Form nicht eindeutig zu benennen. Man versucht, sich der hervorquellenden Gipsmasse beschreibend anzunähern, bleibt jedoch letztlich ratlos. Eine klare Definition muss ausbleiben.

Aus dem Zusatz des Titels der Skulptur lässt sich ein weiteres Gegensatzpaar ableiten: *Geist versus Materie*: Die Elemente der Skulptur bestehen aus hartem und/oder kantigem Rohmaterial, aus Holz und Gips, Draht und Nägeln. Dem treten transparente Übermalungen und hauchdünne weiße Farbschichten, die sich über die blauen Schriftzeichen legen, die blaue Farbe an sich, die schon eine gewisse spirituelle Konnotation beinhaltet und nicht zuletzt das Mantra selbst entgegen. Die neuere Skulptur steht im Gegensatz zur frühen Arbeit, die noch ganz im Zeichen der Formfindung anzusiedeln ist, auch für die Verschmelzung von Skulptur und Malerei, denn einzelne Flächen fungieren auch als Bildträger. Isoliert betrachtet ergeben sie teilweise beinahe eigenständige Gemälde oder zitieren Details aus Twomblys Bildern. Der inhaltliche Reichtum der Skulptur von 2000 zeigt dem Betrachter vor allem eines: Die Arbeiten von Cy Twombly bieten dem Betrachter – auch wenn auf den ersten Blick noch verborgen – ein breites Spektrum an Deutungsmöglichkeiten, einen gewaltigen Reichtum an Anknüpfungspunkten, wie später noch eingehender erläutert werden wird. Bereits in seinen ersten Arbeiten deuten sich Merkmale an, auf die Twombly bis in die Gegenwart zurückgreift, sie weiterentwickelt, ausbaut oder in abgewandelter Form zeigt. Bis heute beschäftigt ihn das Thema 'Sockel' als ein sich nach oben hin verjüngender Aufbau sowie das Spiel mit verschiedensten Materialien und Fundstücken, die er in seinen Skulpturen in einen neuen Kontext bringt.

Twomblys skulpturale Arbeiten sind sperrig, verschlüsselt, rätselhaft und öffnen sich einem flüchtigem Betrachter nicht. Lässt man sich jedoch auf die ganz besondere Sprache ein, die seine Skulpturen sprechen, wird der Wunsch geweckt, mehr zu erfahren und sich ihnen Schritt für Schritt anzunähern. Dabei war es eine besondere Herausforderung, eine den Arbeiten adäquate Sprache zu finden. Bedeutsam erscheint die Frage nach einer möglichen Einordnung der Schrift und Bildzeichen, die Twombly über seine Arbeiten 'streute'. Woher stammen sie und wie sind sie zu verorten? Sind deren Ursprünge und Verweise relevant für das Verständnis des jeweiligen Werkes oder sind die Zeichen lediglich als



individuelle Künstlerschrift zu werten? Wohin führen sie uns, sind bestimmte Motive in Twomblys Werk definierbar und wenn ja, welche Zusammenhänge und Verbindungen lassen sich dadurch herstellen? Lassen sich mit Hilfe anderer Fachgebiete andere Phänomene aufzeigen?

*„We have to feel, even hear, the difference between the rasp and caress of a hard or soft pencil on paper. We have to witness the explosion and suffusion of colour as the brush touches the canvas or the fingers manipulate the viscous paint.”<sup>26</sup>*

Vier Arbeiten aus zentralen Schaffensphasen Twomblys stehen im Zentrum der Arbeit. Ziel ist es jedoch nicht, endgültige Interpretationen zu geben, sondern vielmehr Spuren zu verfolgen und mögliche sinnstiftende Ansätze zu skizzieren. Ein wesentlicher thematischer Abschnitt der Arbeit ist dem Verständnis von Twomblys Arbeiten im Spannungsfeld von amerikanischer Eigenständigkeit, abendländischen Traditionen und archaischen Wurzeln gewidmet. Das Studium meines Nebenfaches Germanistische Linguistik veranlasste mich, interdisziplinär zu arbeiten und vorsichtig ein Feld zu betreten, das vielleicht Hilfestellungen für Begriffsfindungen von Twomblys Zeichen-'sprache' zu geben vermag. Besonders relevant ist in diesem Zusammenhang der wissenschaftliche Umgang mit verschieden geschriebenen Sprachen, unbekannten Alphabeten und Geheimcodes. Hierbei kommen besonders die Untersuchungen von De Saussure und Umberto Eco in Betracht.<sup>27</sup> Nach einem Exkurs auf sprachwissenschaftliche Grundlagen soll Twomblys 'Zeichenkosmos' näher betrachtet und möglichen Ursprüngen nachgegangen werden.

---

<sup>26</sup> Nicholas Serota, in: Kat. Ausst. London 2008, S. 7.

<sup>27</sup> Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*, Engler, Rudolf, (Hrsg.), Bde. 1–4, Nachdr. Paris 1967–1974.

Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, 9. Auflage von 2002, München 1972 und Eco, Umberto: *Zeichen*, Frankfurt a. Main 1977.

### 3. Biografie und Rezeption

Am 25. April 1928 wurde Edward Parker Twombly Jr. in Lexington, Virginia, geboren.<sup>28</sup> Als zweites Kind und einziger Sohn erbte er den Spitznamen, den sich sein Vater – in Erinnerung an den legendären Pitcher Cy Young – durch seine Leistungen als Baseball-Profi errungen hatte.<sup>29</sup> Beide Eltern<sup>30</sup> stammten aus dem Nordosten, doch Cy Twombly ist in vielerlei Hinsicht ein Mann des Südens geworden.<sup>31</sup>

Seine ersten Lebensjahre verbrachte Twombly in Lexington, das in den Zwanzigerjahren noch kulturelles Brachland war.<sup>32</sup> In der Literatur wird stets auf sein frühes künstlerisches Talent aufmerksam gemacht.<sup>33</sup> Er selbst erinnerte sich an sein erstes Bild, das 1940 nach einer Vorlage von Picassos *Portrait von Marie-Thérèse Walter* entstanden ist.<sup>34</sup> Zwei Jahre später nahm er Malunterricht bei dem spanischen Künstler Pierre Daura<sup>35</sup> und besuchte dessen Vorlesungen über europäische Malerei des 20. Jahrhunderts.<sup>36</sup>

Seine künstlerische Ausbildung setzte er in den Jahren 1947 bis 1952 an verschiedenen Institutionen fort: Im Herbst 1947 fing er an, an der *School of the Museum of Fine Arts* in Boston<sup>37</sup> Kunst zu studieren. Dort war zu dieser Zeit der Fokus auf den deutschen Expressionismus gerichtet. Während Twomblys Aufenthalt lehrten dort Oskar Kokoschka und Max Beckmann, besonders faszinierten ihn zu dieser Zeit Arbeiten von Lovis Corinth und Chaïm Soutine. In

<sup>28</sup> Siehe die Biographie in: Varnedoe, Kirk: *Cy Twombly: A Retrospective*, New York 1994, dt. Ausgabe: *Cy Twombly: eine Retrospektive*; (Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin, September 1995), München [u.a.]: Schirmer/Mosel, 1995.

<sup>29</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 59.

<sup>30</sup> Der Vater des Künstlers, Edwin Parker Twombly senior, wurde am 15. Juni 1897 in Groveland, Mass., geboren und starb am 3. Dezember 1974. Seine Mutter, geborene Mary Velma Richardson, wurde am 11. Mai 1897 in Bar Harbour, Maine, geboren und starb am 28. Dezember 1988. Der Künstler hat eine Schwester, Ann Leland, die vier Jahre älter ist. Vgl. Varnedoe 1994, S. 59.

<sup>31</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 9.

<sup>32</sup> „As for true artistic instruction, though, Lexington was barren“, Varnedoe 1994, S. 196

<sup>33</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 196

<sup>34</sup> Vgl. Kat. Ausst. Wien 2009, S. 300.

<sup>35</sup> Pierre Daura war früher in Paris unter anderem mit Kurt Schwitters in der Gruppe *Cercle et Carré* tätig und unterrichtete anschließend in Lexington europäische Malerei des 20. Jahrhunderts.

<sup>36</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 10.

<sup>37</sup> In der Bostoner *School of the Museum of Fine Arts* lernte er den Umgang mit künstlerischen Techniken und Materialien. Weitere Berührungen mit europäischer zeitgenössischer Kunst erfährt er bei Besuchen des Bostoner *Institute of Contemporary Art*, welches im Gegensatz zum *Museum of Modern Art* in New York eher die nordeuropäischen Kunstströmungen der Pariser Kunstszene bevorzugte, wie auch der figurativen Richtung vor nichtgegenständlicher Malerei. Vgl. Varnedoe 1994, S. 196.

Anlehnung an Arbeiten von Kurt Schwitters entwarf er in Boston seine ersten Collagen aus 'Abfall'. Zugleich sah Twombly das erste Mal Reproduktionen von Alberto Giacomettis Werken.<sup>38</sup>

1949 schrieb er sich an der *Lee University* in Lexington ein, die in diesem Jahr erstmalig ein Kunststudium anbot.<sup>39</sup> Im September 1950 zog Twombly nach New York um, mit dem Vorhaben, sein Studium an der *Art Students League*<sup>40</sup> fortzusetzen. Mehr als der Unterricht prägte ihn das New Yorker Kunstleben in den damals angesagten Galerien und Museen. Besonders bedeutend waren unter anderem die Arshile-Gorky-Retrospektive im *Whitney Museum of American Art* und Präsentationen der Arbeiten von Jackson Pollock, Barnett Newman, Robert Motherwell, Willem de Kooning und Franz Kline. Später lernte er Robert Rauschenberg<sup>41</sup> kennen, der, so äußerte sich Twombly, der erste Künstler in seinem Alter war, der seine Interessen und künstlerischen Ansichten teilte.<sup>42</sup>

Eine enge und lang andauernde Freundschaft zwischen beiden entwickelte sich. Auf Rauschenbergs Empfehlung hin schrieb Twombly sich 1951 für den Sommerkurs am *Black Mountain College*<sup>43</sup> ein, das nahe von Ashevilles in North Carolina lag. Seine Absicht war es, an den Malklassen von Ben Shahn<sup>44</sup> und Robert Motherwell<sup>45</sup> teilzunehmen. Talentierte junge Schriftsteller scharten sich um den Dichter Charles Olson<sup>46</sup>, ebenso um gastierende Erneuerer der *New Yorker School*. Diese trafen mit den Schöpfern einer neuen Ästhetik zusammen,

<sup>38</sup> Vgl. Kat. Ausst. Wien 2009, 300ff.

<sup>39</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 11.

<sup>40</sup> Sein Ziel war es, bei Will Barnet und Morris Kantor zu studieren; ihr Unterricht stellte nur einen kurzen Abschnitt seiner Ausbildung dar. Er selbst schrieb darüber in einem Brief: „*Die League hat die verschiedensten Talente in Hülle und Fülle – und ich lerne aus der Beobachtung der Studenten bei der Arbeit ebenso viel wie beim Unterrichts.*“ Varnedoe, 1994, S. 11. Hier sah er Kunst aller Epochen und Arten, besuchte diverse Ausstellungen in Museen und Galerien, wo er eine Reihe bekannter Künstler persönlich kennenlernte und seine ersten Begegnungen mit fortgeschrittener abstrakter Malerei von New Yorker Künstlern wie Jackson Pollock, Mark Rothko, Robert Maxwell und Franz Kline machte. Vgl. Varnedoe 1994, S. 11.

<sup>41</sup> Drei Jahre älter als Twombly und Veteran der Kunsthochschulen in Kansas und Paris und am *Black Mountain College* in North Carolina.

<sup>42</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 11 f.

<sup>43</sup> Das *Black Mountain College* gilt als Treffpunkt der amerikanischen Künstlerelite, an dem bis 1956 die interdisziplinär gelehrt wurde. Die Schule wurde vom emigrierten Bauhausmeister Josef Albers gegründet, der aber 1951 nicht mehr dort lehrte. Vgl. Görcke, 1995, S. 11.

<sup>44</sup> Ben Shahn (1898 - 1969) war ein US-amerikanischer Maler und Grafiker und gilt als ein Vertreter des sozialen Realismus. Er trat auch als Fotograf künstlerisch hervor.

<sup>45</sup> Robert Motherwell (1915 - 1991) war ein amerikanischer Maler des Surrealismus und abstrakten Expressionismus. Seine Zeichnungen und großformatigen Malereien sind durch dominante schwarze Zeichensetzungen geprägt. Motherwell war einer der wichtigsten Vertreter des amerikanischen abstrakten Expressionismus.

<sup>46</sup> Charles Olson war von 1951 bis zur Aufgabe des Institutes Leiter des *Black Mountain College*. Vgl. Görcke 1995, S. 21.

insbesondere John Cage<sup>47</sup> und dem Tänzer Merce Cunningham<sup>48</sup>. In Twomblys zunehmend statischen und symmetrischen schwarz-weißen Bildern sind Anregungen von Franz Kline nicht zu übersehen.<sup>49</sup>

Noch während seiner Studienzeit, im November 1951, präsentierte die *Seven Stairs Gallery* in Chicago die erste Einzelausstellung seiner Werke.<sup>50</sup> Die Reaktionen auf seine frühen Arbeiten, deren künstlerische Gestaltung auch von Paul Klees kinderzeichnungsähnlichem Stil angeregt war, spalteten sich in zwei Lager auf. So verriß 1951 der Kunstkritiker Copeland C. Burg<sup>51</sup> die Ausstellung in der *Kootz Gallery* mit vernichtenden Worten:

*„The most curious and the worst exhibition of painting I ever saw [...]. Yet this work cannot be passed off as mere junk.“*<sup>52</sup>

Andererseits wurden Twomblys Arbeiten von seinem Lehrer Motherwell 1951 in höchsten Tönen gelobt:

*“I believe that Cy Twombly is the most accomplished young painter whose work I happen to have encountered: he is a “natural” in regard to what is going on in painting now. [...]. So that perhaps what is most remarkable of all about Twombly, what leads one quite spontaneously to call him “natural”, is this native temperamental affinity with the abandon, the brutality, the irrational in avant-garde painting of the moment.“*<sup>53</sup>

Auch im Folgejahr belegte Twombly den Winterkurs am *Black Mountain College* und reiste mit Rauschenberg durch den Süden der Vereinigten Staaten und Kuba. Ein Stipendium des *Virginia Museum of Fine Art* ermöglichte ihm im selben Jahr eine Studienreise nach Nordafrika, Italien, Spanien und Frankreich. Er erhoffte sich damals, das kulturelle Klima Europas sowohl in intellektueller als auch in ästhetischer Hinsicht zu erleben und vor allem die prähistorischen Höhlenzeichnungen von Lascaux zu studieren, sowie die französischen,

<sup>47</sup> John Cage (1912 - 1992) war ein US-amerikanischer Komponist.

<sup>48</sup> Merce Cunningham (geb. 1919) ist ein US-amerikanischer Tänzer und Choreograf.

<sup>49</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 12 f.

<sup>50</sup> Im November 1951 wurden in der *The Seven Stairs Gallery* in Chicago Twomblys Bilder aus der *Black Mountain College* Zeit in einer Einzelausstellung präsentiert. Vgl. Del Roscio 1997, S. 299.

<sup>51</sup> “Copeland Charles Burg (1895-1961) was an Illinois-based painter best known for his marines and still lifes. He also worked as an art critic for *The Herald Chicago American*.” Del Roscio 2002, S. 312.

<sup>52</sup> Burg, Copeland: C. Burg scorse showing of “hideous” paintings, o.O. 1951, S. 15.

<sup>53</sup> Motherwell, Robert: *Stuart Brent presents Cy Twombly*, o. O. 1951, S.14.

holländischen und italienischen Museen zu besuchen, gotische und barocke Architektur und römische Ruinen zu studieren.<sup>54</sup> Über Spanien reisten sie schließlich nach Rom zurück. In Florenz zeigte die *Galleria d'Arte Contemporanea* in einer Gemeinschaftsausstellung Rauschenbergs Arbeiten und Twomblys Tapisserien aus leuchtenden afrikanischen Stoffen. Hier wurden seine Arbeiten nicht gerade ernst genommen:

*„When Twombly's first writings appeared in Italy [...], a good many people thought they were a joke, an ironical and facile joke played on an ingenuous public.“<sup>55</sup>*

Nach seiner Rückkehr in die Staaten teilte er sich das Atelier mit Rauschenberg in der New Yorker Fulton Street und bereitete mit ihm eine weitere Gemeinschaftsschau in der neu gegründeten *Stable Gallery* vor, in der sie im September ausstellen durften.<sup>56</sup>

*„Seine Bilder zeigen phallische Formen und haarige Büschel, die auf im ethnografischen Museum in Rom entstandene Zeichnungen zurückgehen, und sind nach nordafrikanischen Städten wie Quarzazat oder Tiznit benannt. Zum ersten Mal zeichnet und ritzt er in die feuchte Farbe und erzeugt so eine stark gefurchte Oberfläche.“<sup>57</sup>*

Im Spätherbst 1953 wurde Twombly von der US-Armee eingezogen und absolvierte eine Grundausbildung und Kurse in Nachrichtenentschlüsselung am Camp Gordon in der Nähe von Augusta, Georgia.<sup>58</sup> In seiner freien Zeit zeichnete er nachts bei abgedrehtem Licht, um „das akademische Training seiner Hand zu stören und eine eigene Ausdrucksweise zu entwickeln“<sup>59</sup>. Immer weniger arbeitete Twombly jetzt mit dem Pinsel und bevorzugte Bleistift und Kreide. Er fing an, immer deutlicher die Grenzen zwischen Malerei und Zeichnung aufzulösen. Von 1955 stammt das heute häufig ausgestellte großformatige Gemälde *Panorama*<sup>60</sup>

<sup>54</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 15.

<sup>55</sup> Dorfles, Gillo: *Le Immagini Scritte di Cy Twombly*, 1962, S. 64.

<sup>56</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 16.

<sup>57</sup> Kat. Ausst. Wien 2009, 300 ff.

<sup>58</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 19.

<sup>59</sup> Kat. Ausst. Wien 2009, S. 300 ff.

<sup>60</sup> Cy Twombly, *Panorama*, 1955 (New York City) [Catalogue Raisonné I, Nr. 59], Wandfarbe mit Ölbasis, Wachskreide, Kreide auf Leinwand, 254 x 340,4 cm, Courtesy Thomas Ammann, Zürich.



(Abb. 7), das als einziges aus dieser Zeit erhalten blieb. Twombly schrieb und zeichnete mit Kreide auf seine dunkelgrauen Leinwände.<sup>61</sup>

Die Skulpturen aus diesen Jahren, wie zum Beispiel die Arbeit *Untitled*<sup>62</sup> (Abb. 1) von 1954, zeigen Einflüsse afrikanischer Stammeskunst. Im Sommer 1955 entstanden in New York weiße Bilder mit graphischen Markierungen und vereinzelt erkennbaren Buchstaben, die oftmals mit ‚Kindergekritzel‘ oder Graffiti verglichen wurden.<sup>63</sup> Die charakteristische Oberflächenstruktur setzt sich aus übereinanderliegenden Schichten von in nasser Farbe gezeichneten Linien zusammen. Im Dialog mit Rauschenberg und Jasper Johns entstanden Bilder wie *The Geeks*<sup>64</sup> (Abb. 8), *Free Wheeler*<sup>65</sup> (Abb. 9) oder *Academy*<sup>66</sup> (Abb. 10).

Zwischen 1955 bis 1957 lebte Twombly wechselweise in New York und Italien, bis er sich 1957 für viele Jahrzehnte in Rom niederließ.<sup>67</sup>

*„Rom bedeutete die erlebbare Physis der alten, antiken Welt. Die Stadt war nur der Auslöser für einen neuen, noch fremden Raum mit wirklichen und unwirklich gewordenen Schnitten durch eine andere Zeit.“*<sup>68</sup>

In Rom begann die Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit. Raffael, Leonardo und Poussin waren jene Künstler, auf deren Werke sich Twombly immer wieder bezog. Daneben schlug sich die Beschäftigung mit Literatur, Architektur und den antiken Mythen in Twomblys Arbeiten nieder. Er selbst begründete den Umzug mit einem großen Interesse an alter und zeitgenössischer Kunst:

<sup>61</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 21.

<sup>62</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1954 (New York) [R 14], Holz, Glas, Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm, Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston.

<sup>63</sup> Vgl. z. B. Cy Twombly, *Criticism*, 1955 (New York City) [Catalogue Raisonné I, Nr. 54], Wandfarbe mit Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift, Pastell auf Leinwand, 127 x 147 cm, Privatsammlung.

<sup>64</sup> Cy Twombly, *The Geeks*, 1955 (New York City) [Catalogue Raisonné I, Nr. 58], Wandfarbe mit Ölbasis, Farbstift, Bleistift, Pastell auf Leinwand, 108 x 127 cm, Courtesy Thomas Ammann, Zürich.

<sup>65</sup> Cy Twombly, *Free Wheeler*, 1955 (New York City) [Catalogue Raisonné I, Nr. 55], Wandfarbe mit Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift, Pastell auf Leinwand, 174 x 190 cm, Sammlung Marx, Berlin, als Dauerleihgabe im Städtischen Museum Abteiberg, Mönchengladbach.

<sup>66</sup> Cy Twombly, *Academy*, 1955 (New York City) [Catalogue Raisonné I, Nr. 57], Wandfarbe mit Ölbasis, Farbstift, Bleistift, Pastell auf Leinwand, 191 x 241 cm, Sammlung des Künstlers.

<sup>67</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 25 f.

<sup>68</sup> Bastian II 1993, S. 11.

„Da ich Teile Europas schon besucht habe“, schreibt Twombly, „kann ich Freundschaften mit Malern, Schriftstellern und der internationalen Kunstwelt auffrischen, was einen unschätzbaren Ideenaustausch in Hinblick auf schöpferische Erkundung und neue Richtungen für beide Seiten bedeutet. Ich habe auch Angebote für Ausstellungen von Galerien in Paris wie in Rom, die nur wichtigere französische und italienische Kunst zeigen.“<sup>69</sup>

Nach seiner Ankunft in Rom 1957 lernte er seine spätere Frau Tatiana Franchetti<sup>70</sup>, die als Porträtmalerin arbeitete, und deren Bruder Giorgio Franchetti kennen, der einer der ersten Förderer amerikanischer Kunst in Italien war und Twombly in die römische Kunstszene einführen sollte.<sup>71</sup> Von nun an lebte und arbeitete er in einem Palazzo der Familie, nahe der *Villa Farnesina* in Rom.<sup>72</sup> Es hieß, er malte mit Elfenbeinstäbchen zu den Klängen von Vivaldi<sup>73</sup>, umgeben von antiken Skulpturen und Zeichnungen von Picasso und Miró, Bildern und Graphiken von Rauschenberg, Johns und Warhol, Plastiken von Fontana, Tinguely und Nauman, als deren Sammler er gilt.<sup>74</sup> Aus seinem Studio mit Blick auf das Kolosseum stammen seine Arbeiten *Arcadia*<sup>75</sup> (Abb. 11), *Sunset*<sup>76</sup> (Abb. 12) oder *Blueroom*<sup>77</sup> (Abb. 13). Sie zeigen erstmals auch farbige Elemente und immer wieder Wörter und Zeichen aller Art. Ein Jahr nach seinem Umzug eröffnete er seine erste römische Ausstellung in der *Galleria La Tartaruga*.<sup>78</sup>

Später im Jahr wurden dieselben Arbeiten in Mailand präsentiert und alle in den ersten zwei Tagen verkauft. Daraufhin wechselte Twombly von der *Stable Gallery* zu *Leo Castelli*. Die kärgsten Arbeiten innerhalb seines Schaffens stammen aus dem Jahr 1959, großformatige weiße Bilder mit verstreuten skripturalen Elementen und Formationen. Ende des Jahres benützte er erstmals anstatt der Wandfarbe Ölfarbe, die er direkt aus der Tube auf das Papier auftrug.

<sup>69</sup> Aus der Bewerbung für den Catherwood Foundation Fellowship Grant. Vgl. Varnedoe 1994, S. 63.

<sup>70</sup> Die jungen Nachkommen einer prominenten italienischen Familie mit einer illustren Geschichte von Kunstmäzenentum. Vgl. Varnedoe 1994, S. 26.

<sup>71</sup> Vgl. Kat. Ausst. Wien 2009, S. 300 ff.

<sup>72</sup> Vgl. Delehanty 1975, S. 61.

<sup>73</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 31.

<sup>74</sup> Meyer, *Cy Twombly – Zeichnungen 1953-1973*, Basel 1973, S.7: „Twombly ist ein großer Sammler und lebt umgeben von zeitgenössischer Kunst [...]“

<sup>75</sup> Cy Twombly, *Arcadia*, 1958 (Rom) [Catalogue Raisonné I, Nr. 97], Wandfarbe mit Ölbasis, Farbstift, Bleistift, Pastell auf Leinwand, 182,9 x 200 cm, Courtesy Thomas Ammann, Zürich.

<sup>76</sup> Cy Twombly, *Sunset*, 1957 (Rom) [Catalogue Raisonné I, Nr. 95], Wandfarbe mit Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift auf Leinwand, 143 x 180 cm, Privatsammlung, Rom.

<sup>77</sup> Cy Twombly, *Blue Room*, 1957 (Rom) [Catalogue Raisonné I, Nr. 94], Wandfarbe mit Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift auf Leinwand, 142,9 x 181,6 cm, *The Sonnabend Collection*, New York.

<sup>78</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 27.

Ende 1959 entstanden vier Skulpturen, danach legte er eine siebzehnjährige Pause in diesem Medium ein. Am 18. Dezember 1959 wurde Sohn Cyrus Alessandro geboren. 1960 waren Twomblys Arbeiten erstmals in Deutschland zu sehen. Diese wurden in der *Galerie 22* in Düsseldorf gezeigt.<sup>79</sup> Auch hier wurden seine Arbeiten stark kritisiert.

„Die berufsmäßigen Feuilletonisten spucken Gift und Galle.“<sup>80</sup>

Trotz oder gerade wegen der auch heute noch anhaltenden Irritationen, die seine Bilder bei Einzelnen auslösen, war Twombly damals weniger bekannt als seine Freunde und Altersgenossen Robert Rauschenberg und Jasper Johns. Carlo Huber äußerte sich wie folgt:

„er ist ein Künstler für vereinzelte Sammler und vor allem ein Künstler für andere Künstler geblieben“<sup>81</sup>.

Aus seinem neuen Atelier an der Piazza del Biscione nahe dem Campo de' Fiori, dem damaligen Rotlichtviertel, stammt *The Italians*<sup>82</sup> (Abb. 14), eines seiner wohl bekanntesten Werke dieser Zeit. Die Farbigkeit in seinen Bildern nahm Anfang der Sechzigerjahre immer mehr zu, außerdem begann Twombly, die Farbe direkt mit seinen Händen auf den Bildträger aufzutragen und auf diese Weise die Materialität von Farbe zu betonen. Ganz besonders deutlich wird dies in Arbeiten wie *Triumph of Galatea*<sup>83</sup> (Abb. 15) und *Empire de Flora*<sup>84</sup> (Abb. 16).<sup>85</sup>

Im folgenden Jahr reiste Twombly nach Ägypten und segelte auf dem Nil bis Wadi Halfa im Sudan. Streitwagenformen aus den Achtzigerjahren verweisen auf

<sup>79</sup> Rauschenberg, Twombly – Zwei amerikanische Maler, Galerie 22 Düsseldorf, 1960

<sup>80</sup> Dienst, Rolf Gunter: *Ausstellungen in Düsseldorf und Köln*, o. O. 1963, S.64.

<sup>81</sup> Huber, Carlo: o. T. Bern 1973, o. S..

<sup>82</sup> Cy Twombly, *The Italians*, 1961 (Rom) 1957 (Rom) [Catalogue Raisonné II, Nr. 3], Wandfarbe mit Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift auf Leinwand, 199,5 x 259,6 cm, *The Museum of Modern Art*, New York.

<sup>83</sup> Cy Twombly, *Triumph of Galatea*, 1961 (Rom) [Catalogue Raisonné II, Nr. 19], Ölfarbe, Wandfarbe mit Ölbasis, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 294,3 x 483,5 cm, Privatsammlung, Leihgabe an *The Menil Collection*, Houston.

<sup>84</sup> Cy Twombly, *Empire of Flora*, 1961 (Rom) [Catalogue Raisonné II, Nr. 7], Wandfarbe mit Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift auf Leinwand, 200 x 242 cm, *Sammlung Marx*, Berlin.

<sup>85</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 37 und Kat. Ausst. Wien 2009, S. 305

hölzerne Miniaturfahrzeuge, die er während seiner Reise im Museum in Kairo bewunderte.<sup>86</sup>

Samuel J. Wagstaff integrierte 1964 Arbeiten von Twombly in seine Ausstellung *Black, White and Grey* im *Wadsworth Atheneum* in Hartford, Connecticut.<sup>87</sup> Hier wurden Twomblys Bilder neben Arbeiten von Robert Morris und Dan Flavin gezeigt. Nach seinen europäischen Erfolgen stellte Twombly im selben Jahr bei Leo Castelli neun Bilder unter dem gemeinsamen Titel *Discourse on Commodus*<sup>88</sup> aus. Dort wurden seine Arbeiten stark kritisiert, Donald Judd bezeichnete die Ausstellung als „*fiasco*“.<sup>89, 90</sup>

Von 1964 an waren die Kunstwerke Twomblys in einer Vielzahl von Ausstellungen zu sehen, unter anderem in Zürich, Paris, Berlin und New York.<sup>91</sup> 1966 fing er an, an seinen so genannten *Blackboard Paintings*<sup>92</sup> (Abb. 17) zu arbeiten. Im Jahr darauf bezog sich Twombly das erste Mal auf den deutschen Dichter Rainer Maria Rilke, dessen Lyrik bis heute eine zentrale Rolle in seinem Werk spielt.<sup>93</sup> 1968 eröffnete die erste Twombly Retrospektive in den USA, *Cy Twombly. Paintings and Drawings* im *Milwaukee Art Center*<sup>94</sup>. Kritiker äußerten sich nun positiver zu seinen Arbeiten.<sup>95</sup>

1972 kaufte Twombly einen Renaissancepalazzo in Bassano in Teverina, nördlich von Rom, den er in drei Jahren selbst restaurierte und anschließend als Atelier nutzte. 1975 zeigte das *Institute of Contemporary Art*<sup>96</sup> in Philadelphia eine umfangreiche Auswahl seiner Arbeiten, die neben Bildern und Zeichnungen erstmals wieder auch skulpturale Arbeiten einbezog.<sup>97</sup>

Nach einer langen Pause schuf Twombly 1976 wieder Skulpturen. Von diesem Zeitpunkt an nehmen sie einen wesentlichen Teil seiner Arbeit ein und

<sup>86</sup> Vgl. Kat. Ausst. Wien 2009, S. 305

<sup>87</sup> *Black, White and Grey*, Wadsworth Atheneum, Hartford, CT., Januar 1964.

<sup>88</sup> Cy Twombly, *Discourse on Commodus*, ein Gemälde in neun Teilen, 1963 (Rom) [Catalogue Raisonné II, Nr. 156], Mischtechnik, unterschiedliche Größen, Privatsammlung, Italien.

<sup>89</sup> Judd, Donald, *Cy Twombly*, in: Arts Magazine, 8-9, S. 38.

<sup>90</sup> Vgl. u.a. Kat. Ausst. Wien 2009, S. 305

<sup>91</sup> 1988 große Retrospektive im *Centre Georges Pompidou*, Paris, und 1994 im *Museum of Modern Art*, New York, sowie in der *Nationalgalerie* in Berlin.

<sup>92</sup> Z. B. Cy Twombly, *Untitled*, 1966 (Rom) [Catalogue Raisonné III, Nr. 1], Wandfarbe mit Ölbasis, Wachskreide auf Leinwand, 200 x 249 cm, Privatsammlung.

<sup>93</sup> Vgl. u.a. Kat. Ausst. Wien 2009, S. 305

<sup>94</sup> *Cy Twombly. Paintings and Drawings*, *Milwaukee Art Center*, 1968.

<sup>95</sup> Vgl. Kat. Ausst. Wien 2009, S. 305

<sup>96</sup> *Cy Twombly: Paintings Drawings Constructions 1951-1974*, *Institute of Contemporary Art*, Philadelphia, 1975.

<sup>97</sup> Kat. Ausst. Wien 2009, S. 306.

charakterisieren sich durch ihre einfache und reduzierte Formensprache und die vorwiegende Verwendung der „Nicht-Farbe“ Weiß.<sup>98</sup>

Der monumentale Zyklus *Fifty Days of Iliam*<sup>99</sup> (Abb. 18a – 18d) von 1977, ein Paradebeispiel für Twomblys Auseinandersetzung mit mythologischen Themen, inspirierte später Künstler wie Anselm Kiefer, Julian Schnabel und Francesco Clemente. 1979 organisierte das *Whitney Museum of American Art* eine umfangreiche Retrospektive mit Bildern und Zeichnungen aus den Jahren 1954 bis 1977 und Lucio Amelio zeigte in seiner Galerie in Neapel das erste Mal ausschließlich Skulpturen.<sup>100</sup>

Seit 1980 ist eine Hinwendung zum Thema ‚Natur‘ zu beobachten. Twomblys Farbpalette steigerte sich von nun an in ihrer Intensität. 1981 zeigte das Krefelder *Museum Haus Lange* die erste Retrospektive seiner Skulpturen.<sup>101</sup> Im Sommer 1982 nahm Twombly mit Bildern und vier Skulpturen an der *documenta 7* in Kassel teil. 1985 erwarb er ein neues Anwesen in Gaeta, welches er in den Folgejahren ausbaute. 1987 eröffnete das *Kunsthaus Zürich* eine Retrospektive, die neben Bildern und Zeichnungen auch den Skulpturen einen hohen Stellenwert einräumte. In Rom konzipierte er 1988 für die 43. Biennale in Venedig das Ensemble der *Green Paintings*<sup>102</sup> (Abb. 19), die auf Monets Seerosenbilder anspielen. Während des Sommers 1991 durchzog Twombly auf den Spuren Lord Byron Griechenland und folgte dessen Route bis nach Epirus.<sup>103</sup> Eine Auswahl seiner Skulpturen fand im gleichen Jahr permanenten Einzug ins *Kunsthaus Zürich*. Ab 1992 führte Twombly unterschiedliche Bildmotive wie Schiffs- und Streitwagenformen sowie verstärkt poetische Zitate in seine Arbeiten ein. 1993 erwarb er in seiner Heimatstadt Lexington ein weiteres Haus, in dem er sich immer wieder regelmäßig aufhielt. Zeitgleich wurde ihm von der *Washington and Lee University* in Lexington die Ehrendoktorwürde verliehen.<sup>104</sup> 1994 eröffnete im New Yorker *Museum of Modern Art* die von Kirk Varnedoe eindrucksvoll

<sup>98</sup> Vgl. Kat. Ausst. Wien 2009, S. 308, Hochdörfer 2001, Schmidt 2000, u.a.

<sup>99</sup> Cy Twombly, *Fifty Days of Iliam*, Gemälde in zehn Teilen, 1978 (Bassano in Teverina) [Catalogue Raisonné IV, Nr. 13], Mischtechnik auf Leinwand, unterschiedliche Maße, *Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia.

<sup>100</sup> Vgl. Kat. Ausst. Wien 2009, S. 308.

<sup>101</sup> Cy Twombly: *Skulpturen. 23 Arbeiten aus den Jahren 1955 bis 1981*, 27. September bis 15. November 1981, *Museum Haus Lange*, Krefeld.

<sup>102</sup> Cy Twombly, *Untitled*, Gemälde in neun Teilen, 1988 (Rom) [Catalogue Raisonné IV, Nr. 50], Mischtechnik auf Holz, unterschiedliche Maße, *Cy Twombly Gallery* der *The Menil Collection*, Houston.

<sup>103</sup> Vgl. Kat. Ausst. Wien 2009, S. 308

<sup>104</sup> Ibidem, S.309.

kuratierte, eine Retrospektive seiner Bilder, Zeichnungen und Skulpturen, die im Anschluss daran in Houston, Los Angeles und Berlin Station machte.<sup>105</sup> 1995 wurde die von der Familie de Menil gegründete *Cy Twombly Gallery* in Houston eröffnet. Das Gebäude plante Renzo Piano in enger Zusammenarbeit mit Twombly und beherbergt seither in permanenter Ausstellung Werke, die der mittlerweile in Lexington und Italien lebende und arbeitende Künstler seit 1954 geschaffen hatte. Er wurde 1996 mit dem *Praemium Imperiale* ausgezeichnet, der als Nobelpreis in der Kunst gilt. Seit 1999 arbeitet Twombly häufig gleichzeitig und in gleichem Maße in den Medien Malerei, Zeichnung, Skulptur und Fotografie.<sup>106</sup> 2000 eröffnete Katharina Schmidt im *Kunsthaus Zürich* die bislang bedeutendste Ausstellung von Twomblys Skulpturen. Die 66 Werke der Jahre von 1948 bis 1998 wurden im Anschluss in Houston und Washington präsentiert.<sup>107</sup> Seit 2000 entstehen erneut kolossale Malereizyklen wie *The Coronation of Sesostris*<sup>108</sup> (Abb. 18a – 18d). Auf der 49. Biennale von Venedig gewann Twombly 2001 mit dem zwölfteiligen *Lepanto*-Zyklus<sup>109</sup> (Abb. 20a – 20n) den Goldenen Löwen.<sup>110</sup> Das *Whitney Museum* in New York zeigte 2005 die aus St. Petersburg übernommene Ausstellung *Twombly. Fifty Years Of Works On Paper*, die zuvor im *Centre Pompidou* in Paris, in der *Pinakothek der Moderne* in München und in der *Serpentine Gallery* in London zu sehen war.<sup>111</sup> Anfang April 2006 wurden in einer besonderen Ausstellung Twomblys neue Skulpturen in der *Alten Pinakothek* in München präsentiert, die größtenteils noch nie in Europa zu sehen waren und in Lexington entstanden sind.<sup>112</sup> Ende des Jahres arbeitete Twombly in Gaeta an den *Blooming Paintings*<sup>113</sup>, großformatigen Leinwänden mit farbintensiven Blütenformationen. Das Pariser *Musée du Louvre* beauftragte

<sup>105</sup> *Cy Twombly: A Retrospective*, 1994, *Museum of Modern Art*, New York.

<sup>106</sup> Vgl. Kat. Ausst. Wien 2009, S. 310.

<sup>107</sup> *Cy Twombly. Die Skulptur*, 2000, *Kunstmuseum Basel*, Basel.

<sup>108</sup> Cy Twombly, *Coronation of Sesostris*, Gemälde in zehn Teilen, 2000, Mischtechnik, unterschiedliche Maße, *Cy Twombly Gallery der The Menil Collection*, Houston.

<sup>109</sup> Cy Twombly, *Lepanto*, Gemäldezyklus in 12 Teilen, 2001 (Lexington), Mischtechnik, unterschiedliche Maße, *Museum Brandhorst*, München.

<sup>110</sup> Vgl. Kat. Ausst. Wien 2009, S. 310.

<sup>111</sup> Vgl.: <http://kunstaspekte.de/index.php?tid=9246&action=termin>, (04.03.2006).

<sup>112</sup> Es werden etwa vierzig Werke ausgestellt, die bisher in Amerika nur zu einem geringen Teil, in Europa sogar noch nie gezeigt wurden. Sie zeigt die Verbindung dieser verschiedenen geistigen und kulturellen Ebenen in Twomblys plastischem Werk.

Vgl.: [http://www.pinakothek.de/pinakothek-der-moderne/html/kalender/kalender\\_index.php?haupt=ausstellungen&inc=ausstellung&action=&which=2014](http://www.pinakothek.de/pinakothek-der-moderne/html/kalender/kalender_index.php?haupt=ausstellungen&inc=ausstellung&action=&which=2014), (04.03.2006).

<sup>113</sup> Z. B. Cy Twombly, *Untitled*, 2007, Acryl, Wachsstift auf Holz, 252 x 552 cm, *Museum Brandhorst*, München.



Twombly 2007 mit einem Deckengemälde in der *Salle des Bronzes*. Der Entwurf zeigt ein blaues Deckengemälde mit vorgesetzten Kugeln und Scheiben sowie weiße Rechtecke, die mit den Namen antiker Bildhauer versehen wurden.<sup>114</sup> 2008 wurde in der Londoner *Tate Modern* anlässlich Twomblys 80. Geburtstag eine Retrospektive eröffnet, die in leicht abgeänderter Form weiter Station in Bilbao und Rom machte. Im Februar 2009 wurden in der *Gagosian Gallery* in London die Serie von Twomblys ‚Rosenbilder‘<sup>115</sup> ausgestellt, monumentale Leinwände, auf die der Künstler Rosen in leuchtenden, herabfließenden Farben malte und mit Gedichtversen aus Rilkes *Les Roses*<sup>116</sup> in Verbindung setzte. Im Mai 2009 wurde in München das *Museum Brandhorst* eröffnet, das eine der weltweit größten Twombly-Sammlungen beherbergt und vor allem mit dem repräsentativen *Lepanto-Zyklus* den Schwerpunkt auf die Werke der letzten Jahre legt. Im selben Jahr kombinierte das *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* in der Ausstellung *Sensations of the Moment* erstmals die bisher getrennt gezeigten Medien Skulptur, Malerei, Zeichnung und Fotografie in gleichem Maße.<sup>117</sup> Cy Twombly lebt heute äußerst zurückgezogen im italienischen Gaeta und Lexington und meidet – soweit es geht – die Öffentlichkeit.

---

<sup>114</sup> Vgl. Cy Twombly. *The Ceiling, Un plafond pour le Louvre*, (Hrsg.) Bernadac, Marie-Laure, Paris 2010.

<sup>115</sup> Sechs der ‚Rosenbilder‘ befinden sich im *Museum Brandhorst* in München. z.B. Cy Twombly, *Untitled (Roses) Rose, o pure contradiction*, 4-teilig, 2008, Acryl, Kreide auf Holz, 252,5 x 185,2 cm, *Museum Brandhorst*, München.

<sup>116</sup> Rainer Maria Rilke, *Les Roses – Die Rosen*, wurde 1928 posthum veröffentlicht und ist ein Gedichtzyklus innerhalb der reichen französischsprachigen Produktion aus Rilkes später Zeit.

<sup>117</sup> Cy Twombly. *Sensation of the Moment*, 4. Juni bis 11. Oktober 2009, *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig*, Wien.

## **II. Kritischer Literaturüberblick und Forschungsstand**

## 1. Primärquellen

*„To paint involves a certain crisis, or at least a crucial moment of sensation or release; and by crisis it should by no means be limited to a morbid state, but could just as well be one ecstatic impulse, or in the process of painting, run a gamut of states.“*<sup>118</sup>

*“This is very difficult to describe, but it is an involvement in essence (no matter how private) into a synthesis of feeling, intellect etc. occurring without separation in the impulse of action.“*<sup>119</sup>

Um die Quellen besser klassifizieren zu können, bietet sich eine Unterteilung in Primär- und Sekundärquellen an. Unter Primärquellen werden die schriftlichen Äußerungen des Künstlers und seine Statements in Interviews verstanden. Im Allgemeinen kann angemerkt werden, dass Twombly für eine introvertierte und zurückhaltende Art bekannt ist, die gelegentlich auch als unnahbar empfunden wurde. Erst ab 1994, im Zuge seiner großen Retrospektive im New Yorker *Museum of Modern Art*, wird Twombly für die Öffentlichkeit ein wenig greifbarer; wenn auch spärlich, werden Artikel und Interviews veröffentlicht. 2008 erschien ein wichtiges Interview<sup>120</sup>, das der Direktor der Londoner *Tate Gallery*, Nicholas Serota über mehrere Tage mit Twombly führte. In diesem Rahmen gelang es Serota, den Künstler weitreichend zum eigenen Werk und seiner Entstehung zu befragen. Zuvor gestaltet sich die Suche nach programmatischen Aussagen und aufschlussreichen Kommentaren wenig effektiv. Nur ein einziges Mal, 1957, äußerte sich Twombly in dem knapp gefassten Text *Signs* zu seiner Arbeit, der in der italienischen Zeitschrift *L'Esperienza Moderna* erschien.<sup>121</sup> Der verschlüsselt poetische Charakter des Textes erinnert an sein künstlerisches Oeuvre und wirkt gleichzeitig wie eine Selbstdarstellung als 'Steppenwolf'. Twombly äußerte sich in poetischer aber schwer zugänglicher Sprache über seine Arbeitsweise und beginnt mit einer Art Reflexion über die monochrome Qualität seiner Arbeiten und schließt mit einer Verteidigung expressiver, nicht figurativer Kunst im Allgemeinen. Im ersten Moment scheint

<sup>118</sup> Twombly, Cy: *Signs*, 1957, ohne Seitenangaben.

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> Das Interview ist das Ergebnis zweier Gespräche im römischen Haus des Künstlers in der Via Monserrato in Rom im September und Dezember 2007. Veröffentlicht im Kat. Ausst. London 2008, S. 43 – 53.

<sup>121</sup> Twombly, Cy: *Signs*, in: *L'Esperienza Moderna*, Nr.2, August/September 1957; derselbe Text in deutscher Übersetzung: Twombly Cy: *Malerei bestimmt das Gebilde*, in: *Blätter und Bilder*. Eine Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei, Nr.12, Januar/Februar 1961. S. 62 f.

der Text eher kryptisch, die darin formulierten Gedanken erzeugen Verwirrung und Unverständnis. Erst nach einer eingehenden Betrachtung seines künstlerischen Oeuvres erschließt sich auch – zumindest in Teilen – sein Text.

## 2. Sekundärliteratur

### 2.1. Malerei

Die erste ernstzunehmende Rezeption fand in den Sechzigerjahren statt: Robert Pincus-Witten<sup>122</sup> verfasste 1968 den Aufsatz *Learning to Write*<sup>123</sup> im ersten dem Künstler gewidmeten amerikanischen Museumskatalog. Er verortete Twombly zu Recht in der Tradition expressionistischer Kalligrafie:<sup>124</sup>

*„One theme stands out in the sparse criticism devoted to the development of Cy Twombly's painting – namely, that it is at once intimately connected with the physical act of handwriting, yet more elevated and esthetic than mere script. Painting, for Twombly is regarded as a special category of calligraphy.”*<sup>125</sup>

1975 erschien *The Alchemy of Mind and Hand*<sup>126</sup>, ein Aufsatz von Suzanne Delehanty<sup>127</sup>. Sie beleuchtete Twomblys Oeuvre anschaulich unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Traditionen der griechischen und römischen Antike, Leonardo da Vincis, Nicolas Poussins und Marcel Duchamps.

*„Since childhood, Cy Twombly has been passionately interested in Greek and Roman history and mythology. In his imagination Twombly revisits the classical world with a sensual immediacy and through his art he reinvents the past as a means of self-discovery.”*<sup>128</sup>

<sup>122</sup> Pincus-Witten, Robert A., (geb. 1935), Galerie Direktor, Kritiker und Kunsthistoriker, Ausstellungsdirektor bei C&M Arts, New York City, vgl. Del Roscio 2002, S. 312.

<sup>123</sup> Pincus Witten, Robert: *Learning to Write (Cy Twombly)*, 1968, in: Del Roscio 2002, S. 56-60. Ursprünglich erschienen im Ausstellungskatalog des Milwaukee Art Center, Milwaukee, WI, 1968.

<sup>124</sup> Vgl. Stemmrich, Gregor: *Über das Wesen von etwas sprechen. Geschichte, Diskurs, Mythos im Werk von Cy Twombly*, in: Kat. Ausst. Wien 2009, S. 60 ff.

<sup>125</sup> Pincus-Witten 1968, in: Del Roscio 2002, S. 56.

<sup>126</sup> Delehanty, Suzanne: *The Alchemy of Mind and Hand*, o.O. 1975, in: Del Roscio 2002, S. 61-73.

<sup>127</sup> Suzanne Delehanty, Gründungsdirektorin des *Miami Art Museum* und zur Direktorin des *Jane Voorhees Zimmerli Art Museum* in Rutgers, *The State University* von New Jersey ernannt. Vgl. Del Roscio 2002, S. 310.

<sup>128</sup> Delehanty 1975, in Del Roscio 2002, S. 61.

Delehanty deckte in ihren Ausführungen wichtige Texte der Mythologie und Poesie als feste Bestandteile und Quellen für Twomblys Arbeiten auf. Von dem französischen Sozial- und Literaturkritiker Roland Barthes<sup>129</sup>, der zu Twomblys engsten Freunden zählte, stammen zwei viel zitierte Aufsätze<sup>130</sup> aus dem Jahr 1979, erstmals publiziert im Ausstellungskatalog des *Whitney Museum of American Art* vor allem in Bezug auf seine markanten und immer wiederkehrenden Schriftzeichen:

*„TW’s oeuvre [...] is a question of writing and that has something to do with calligraphy. [...]. With TW, letters are the very opposite of letterings and are formed without application, but even so they’re not really childish since a child applies himself, presses carefully, rounds things out, sticks [...].“*<sup>131</sup>

Ein wichtiger Beitrag ist Gottfried Boehms<sup>132</sup> Aufsatz von 1987<sup>133</sup>, der sich mit Twomblys Arbeiten auf Papier auseinandersetzt. Insbesondere wurde die Rolle der Schrift, des Zeichens und der Spur untersucht und äußerst anschaulich interpretiert.

*„Dennoch ist es keine fremde und aufgesetzte Anstrengung, Twomblys Bilder ‚lesen‘ zu wollen, zu beobachten, wie uns Wort, Begriff, Zahl und Zeichen gezeigt und zugleich entzogen werden, wir ins Bild geraten wie auf die offene See, deren Launen und Lakunen sich das Auge ganz allein gegenüber sieht.“*<sup>134</sup>

Kirk Varnedoe organisierte für die große Twombly Retrospektive im Jahr 1994 im *Museum of Modern Art* ein Künstlerforum. In diesem Kontext wurde über Twomblys Rolle in der zeitgenössischen Kunstszene diskutiert. Diesbezüglich entstand nach langer Recherche zahlreicher Briefe und Schriftstücke des Künstlers und nach vielen Gesprächen der umfangreiche Aufsatz *Inscriptions in Arcadia*<sup>135</sup>. Zahllose, bis dahin wenig bekannte Bilder wurden in stringent chronologischer

<sup>129</sup> Roland Barthes (1915 - 1980 Paris) Vgl. Del Roscio 2002, S. 309.

<sup>130</sup> Barthes, Roland: *Cy Twombly ou Non multa sed multum*, 1979, Multhipla edizioni, Milano und *Sagesse de l'Art. The Wisdom of Art* in: Kat. Ausst. *Cy Twombly. Paintings and Drawings 1954-1977*, New York, *Whitney Museum of American Art*, 1979.

<sup>131</sup> Barthes 1979 (1) (*Non multa sed multum*), in: Del Roscio 2002, S. 89.

<sup>132</sup> Gottfried Boehm (Geb. 1942) ist ein deutscher Kunsthistoriker und Philosoph. Er war Professor für Kunstgeschichte an der Ruhr Universität, Bochum und an der Justus Liebig Universität, Giessen und später Professor für moderne Kunstgeschichte an der Universität Basel. Vgl. Del Roscio 2002, S. 309.

<sup>133</sup> Boehm, Gottfried: *Erinnern, Vergessen – Cy Twomblys Arbeiten auf Papier*, in: Kat. Ausst. *Cy Twombly. Serien auf Papier. 1957-1987*, Bonn, Städtisches Kunstmuseum 1987.

<sup>134</sup> Boehm 1987, in: Kat. Ausst. Bonn 1987, S. 1.

<sup>135</sup> Varnedoe, Kirk, *Inscriptions in Arcadia*, New York 1994.

Reihenfolge aufgeführt. Durch dieses Verzeichnis wurde es erstmals möglich, der Werkgenese bei Twombly nachzuspüren.<sup>136</sup> Aufgrund der großzügigen Unterstützung des Künstlers enthält der Katalog, neben der vollständigen Darstellung der Bilder, Zeichnungen und Collagen bis 1994, eine vom Künstler autorisierte Biografie, was erstmals den direkten Einblick in eine persönliche Sphäre ermöglichte.

Mit dem umfangreichen vierbändigen Werkkatalog *Catalogue Raisonné of the Paintings*<sup>137</sup> von Heiner Bastian<sup>138</sup> gelang es dem Autor, das gewaltige malerische Werk Twomblys, seine Zeichnungen und Collagen, systematisch darzustellen. Kirk Varnedoe<sup>139</sup> organisierte für die große Twombly Retrospektive 1994 im *Museum of Modern Art* in New York ein Künstlerforum, in welchem über Twomblys Rolle in der zeitgenössischen Kunstszene diskutiert wurde. Nach langer Recherche zahlreicher Briefe und Schriftstücke des Künstlers und vielen Gesprächen entstand Varnedoes eindrucksvoller Aufsatz *Inscriptions in Arcadia*<sup>140</sup>. Hier wurden erstmals in adäquater Weise Werk und Leben des Künstlers nebeneinander gestellt und auf diese Art ein wichtiger Beitrag in der Twombly Rezeption geleistet.

Des Weiteren sind zwei sehr hilfreiche Publikationen zu nennen, die die Forschungsarbeit maßgebend unterstützten: Zum einen *Writings on Cy Twombly*<sup>141</sup>, eine Textsammlung von Nicola del Roscio aus dem Jahr 2002 und die erste Twombly Monographie<sup>142</sup> von Richard Leeman aus dem Jahre 2005, die beide in ihrer Komplexität große Anerkennung verdienen. In der

<sup>136</sup> Cy Twombly. *A Retrospective*, Katalog der Ausstellung des *Museum of Modern Art*, New York, vom 25. September 1994 bis 10. Januar 1995 und der *Nationalgalerie Berlin*, u. a., München 1994.

<sup>137</sup> Bastian, Heiner: *Cy Twombly – Catalogue Raisonné of the Paintings, Volume I 1948-1960*, Werkkatalog, Schirmer/Mosel, München 1992.

Bastian, Heiner: *Cy Twombly – Catalogue Raisonné of the Paintings, Volume II 1961-1965*, Werkkatalog, Schirmer/Mosel, München 1993.

Bastian, Heiner: *Cy Twombly – Catalogue Raisonné of the Paintings, Volume III 1966-1971*, Werkkatalog, Schirmer/Mosel, München 1994.

Bastian, Heiner: *Cy Twombly – Catalogue Raisonné of the Paintings, Volume IV 1972-1995*, Werkkatalog, Schirmer/Mosel, München 1995.

<sup>138</sup> Kunstsammler und Direktor von *Heiner Bastian Fine Art*, Berlin.

<sup>139</sup> Der US-Kunsthistoriker Kirk Varnedoe (1946 – 2003) war mehr als ein Jahrzehnt bis zu seinem frühen Tod der leitende Kurator der Abteilung Malerei und Skulptur des *Museum of Modern Art* in New York (1988-2001). Vgl. Del Roscio 2002, S. 313.

<sup>140</sup> Varnedoe, Kirk: *Inscriptions in Arcadia*, 1994, in: Kat. Ausst. New York 1994, *Cy Twombly. A Retrospective*, *Museum of Modern Art/ Nationalgalerie Berlin* u.a., München 1995 (AK), 25. September 1994 bis 10. Januar 1995, Schirmer/Mosel, München 1994).

<sup>141</sup> Del Roscio, Nicola: *Writings on Cy Twombly*, Textsammlung, Schirmer/Mosel, München 2002.

<sup>142</sup> Leeman, Richard: *Cy Twombly. Malen. Zeichnen. Schreiben*, Schirmer, München 2005.

Schriftensammlung von del Roscio wurden die wesentlichen Stellungnahmen verschiedenster Kunsthistoriker, Kuratoren, Journalisten, Lehrer und Künstlerfreunde Twomblys chronologisch in einem Band zusammengefasst. Die Auswahl reicht von 1951 bis 2001 und gewährt einen umfangreichen Einblick in die Rezeptionsgeschichte Twomblys.

Leeman ist es gelungen, viele der Texte und Bilder in Twomblys Oeuvre zu entschlüsseln und klar darzulegen. Die reiche Auswahl an Bildmaterial und die geschickt ausgewählten Aufnahmen ermöglichen in vielerlei Hinsicht eine weiterführende Beschäftigung mit Twomblys Technik und Material.

Des Weiteren ist Jutta Görickes Dissertation *Cy Twombly – Spurensuche*<sup>143</sup> von 1994 besonders hilfreich für eine Beurteilung von Twomblys Werkgenese. Dem Leser wird ein verständlicher Leitfaden präsentiert.

Als sehr aufschlussreich erwies sich die 1999 veröffentlichte Dissertation von 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*<sup>144</sup>. Dobbe führte ausführliche Analysen von ausgewählten Bildern Twomblys durch und verglich diese mit solchen seiner Zeitgenossen Jackson Pollock und Barnett Newman. Diese gelungene kunsthistorische Kontextualisierung verdankt die vorliegende Arbeit wichtige Details.

Besonders hervorzuheben ist der Ausstellungskatalog der *Tate Modern* London von 2008 *Cy Twombly Cycles and Seasons*.

Von besonderer Bedeutung war das bereits erwähnte Interview von Nicholas Serota im Katalog der Londoner Retrospektive mit Beiträgen von Nicholas Cullinan, Tacita Dean und Richard Shiff. Für die Ausstellung wurden Werkgruppen ausgewählt, die Meilensteine aus Twomblys Oeuvre von den Fünfzigerjahren bis heute markieren. Diese Ausstellung ermöglichte ein intensives Studium der Originale und führte vor allem die deutlichen Bezüge von Twomblys Malerei und seinen Skulpturen vor Augen.

---

<sup>143</sup> Göricke, Jutta: *Cy Twombly. Spurensuche*, Technische Hochschule Aachen, Diss., Aachen 1994, erschienen: S. Schreiber, München 1995.

<sup>144</sup> Dobbe, Martina: *Querelle des Anciens, des Modernes et des Postmodernes: exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluß an Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly*, Universität Bochum, Diss., Bochum 1997, erschienen: Wilhelm Fink Verlag, München 1999.



Die Ausstellungskataloge - *Cy Twombly: states of mind*, MUMOK Wien<sup>145</sup>, von 2009 und *Cy Twombly: the natural world*, The Art Institute of Chicago, Chicago 2009<sup>146</sup> - aktueller Twombly Präsentationen bildeten wichtige Ergänzungen für die vorliegende Arbeit.

## 2.2. Sekundärliteratur Skulptur

Die Entstehungs- und Ausstellungsgeschichte von Twomblys Skulpturen macht verständlich, warum dieser Teil seines Werkes lange Zeit in der umfangreichen Literatur weitgehend fehlte. Die erste Einzelausstellung fand 1955 in der *Stable Gallery* in New York statt<sup>147</sup>, in der auch einige seiner Plastiken gezeigt wurden, die damals allerdings kaum wahrgenommen wurden.<sup>148</sup>

In den darauf folgenden zwanzig Jahren wurden Twomblys Skulpturen nicht mehr ausgestellt. Vier seiner frühen Arbeiten wurden erst wieder 1975, in Twomblys erster Retrospektive, in Philadelphia integriert.<sup>149</sup>

Das erste Mal in Deutschland wurden 1981 im *Museum Haus Lange* in Krefeld 23 Skulpturen präsentiert.<sup>150</sup> In der knappen aber anschaulichen Einführung äußerte sich Gerhard Storck hinsichtlich der Bedeutung der Skulpturen, die seit 1955 entstanden waren, folgendermaßen:

„Hier ist Erinnerung von vorn herein durch dies Aufbewahren und Zusammensetzen mit im Spiel, hier erscheint die alles umhüllende helle Farbe wirklich rein wie ein Spiegelbild der einzelnen Dinge. Vor unseren Augen entkleiden sie sich ihrer Materialform und nehmen eine Lichtform an. Dabei bleiben sie, was sie sind und zeigen doch, was sie auch einmal waren.“<sup>151</sup>

<sup>145</sup> Kat. Ausst. Wien 2009.

*Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*, Hochdörfer Achim (Hrsg.): *Cy Twombly: States of mind; Malerei, Skulptur, Fotografie, Zeichnung*, Katalog der Ausstellung des *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*, Wien, vom 4. Juni. - 11. Oktober 2009, München 2009.

<sup>146</sup> Kat. Ausst. Chicago 2009 Rondeau, James (Red.): *Cy Twombly The Natural World, Ausgewählte Werke 2000 – 2007*, Katalog der Ausstellung des *Art Institute of Chicago*, Chicago, vom 16. Mai - 13. September 2009, Deutsche Ausgabe, München 2009.

<sup>147</sup> New York, *Stable Gallery*, *Cy Twombly*, 10. bis 19. Januar 1955.

<sup>148</sup> Gleich im Anschluss wurden diese in Washington, D. C., in der *Catholic University* gezeigt.

<sup>149</sup> Philadelphia, *Institute of Contemporary Art*, University of Pennsylvania, *Cy Twombly. Paintings, Drawings, Constructions 1951-1974*, 1975.

<sup>150</sup> Ausstellung von 23 Skulpturen im September 1981, *Museum Haus Lange*, Krefeld, organisiert von Marianne Stockebrand und Gerhard Storck, gezeigt wurden 23 Plastiken von 1955 bis 1981. Bereits 1965 wurde Twombly hier von Paul Wember vorgestellt. Vgl. Schmidt 2000, in Kat. Ausst. Basel/Houston 2000/2001, S.8.

<sup>151</sup> Storck, Gerhard, in: Kat. Ausst. Krefeld 1981, Einführung, ohne Seitenangabe.

Cy Twombly beteiligte sich – wie auch in vielen anderen Ausstellungen – an der Installation seiner Skulpturen:

*„Er hat dabei deutlich gemacht, daß seine Skulpturen für sich sprechen können, aber ebenso Kontakt zu anderen Arbeiten suchen.“*<sup>152</sup>

Die Rezensionen gehen jedoch wenig über ein allgemein wohlwollendes Interesse hinaus. Seitdem waren Twomblys Skulpturen meist in kleinen Gruppen zu sehen, die in Einzelausstellungen des Künstlers integriert wurden.

In der Retrospektivausstellung von 1987 im *Kunsthaus Zürich*<sup>153</sup> zeigte Harald Szeemann<sup>154</sup> eine bedeutende Auswahl der skulpturalen Arbeiten.<sup>155</sup> Hier wurde erstmals auch den Skulpturen von Cy Twombly eine bedeutende Stellung zugewiesen. Szeemann demonstrierte ein einfühlsames Verständnis für das Unverwechselbare und für die hohe Qualität der Werke:

*„Dieser Balanceakt von grosser Schönheit und Eleganz eines Malerprinzen findet sich auch in den Skulpturen. [...]. Sie strahlen als unwirkliche, nie ganz fassbare Sender in den Raum. Sender von Licht, Sender von Stille, Sender von Poesie.“*<sup>156</sup>

Die poetische Dimension versuchte der griechische Dichter Demosthenes Davvetas<sup>157</sup> im selben Katalog zu erfassen:

*„In effect, poetry, myths, and history became both Twombly's object of research and his working materials.“*<sup>158</sup>

In der Retrospektive<sup>159</sup> im *Museum of Modern Art* in New York integrierte Kirk Varnedoe eine Auswahl früher Skulpturen und stellte anschauliche Bezüge innerhalb Twomblys Gesamtoeuvres her.<sup>160</sup>

<sup>152</sup> Storck, Gerhard, in: Kat. Ausst. Krefeld 1981, Einführung, ohne Seitenangabe.

<sup>153</sup> Zürich, *Kunsthaus Zürich, Cy Twombly. Bilder. Arbeiten auf Papier. Skulpturen*, 28. Februar bis 29. März 1987.

<sup>154</sup> Harald Szeemann (1933 – 2005) war ein Kunst-Kurator von internationalem Rang. Er leitete die Kunsthalle Bern und organisierte dort von 1961 bis 1969 zahlreiche Ausstellungen (u. a. 1969 die legendäre Ausstellung *When attitudes become form*). 1972 (auf der documenta 5) war er der jüngste Documenta-Leiter in Kassel. 1981 bis 1991 war er als unabhängiger Kurator für das *Kunsthaus Zürich* tätig. Er kuratierte 1999 und 2001 die Biennale in Venedig.

<sup>155</sup> Zu sehen waren 20 Exponate.

<sup>156</sup> Szeeman, Harald, in: Kat. Ausst. Zürich 1987, S. 10.

<sup>157</sup> Der Künstler und Schriftsteller Demosthenes Davvetas wurde in Athen geboren, lebt und arbeitet in Paris und Athen. Davvetas verfasst Artikel und Essays für Zeitschriften und Zeitungen wie *Art Forum*, *Art in America*, *Art Studio*, *Beaux-Arts Magazine*, *Zeitschriften Galerien*, *Libération*, *Parkett*, *Risiko*. Vgl. Del Roscio 2002, S. 310.

<sup>158</sup> Davvetas, Demosthenes 1989, in Del Roscio 2002, S. 191.

Anlässlich der Schenkung an das Kunsthaus Zürich entstand 1994 Christian Klemms<sup>161</sup> wichtiger Aufsatz. Er stellte dort die einleuchtende Verbindung Twomblys Skulpturen zu Giacomettis Arbeiten her.

Im Rahmen der Einweihung der *Cy Twombly Gallery* der *Menil Collection* in Houston wurden ebenfalls einige Skulpturen präsentiert.<sup>162</sup> *Monuments and Metamorphoses: The Sculptures of Cy Twombly* heißt ein für die Arbeit hilfreicher Aufsatz von Artur C. Danto<sup>163</sup> aus dem Jahr 1997.<sup>164</sup> Er beschrieb darin zusammenfassend das Wesen von Twomblys Skulpturen folgendermaßen:

„It is difficult to think of a body of sculptural work that aspires to so much and yet retains its modernist credentials of irony, self-consciousness, and formal abstinence.“<sup>165</sup>

Im selben Jahr wurde von Twomblys Vertrautem Nicola del Roscio der Werkkatalog *Catalogue Raisonné of Sculpture*<sup>166</sup> herausgegeben. Er enthält viele bislang noch unveröffentlichte Skulpturen, die zwischen 1946 und 1997 entstanden sind. Es sind insgesamt 150 Skulpturen, die von Del Roscio chronologisch erfasst wurden.

Des Weiteren stammt ein bedeutender Aufsatz *The World is Light*<sup>167</sup>, den David Sylvester<sup>168</sup> verfasste, aus derselben Zeit. Hinsichtlich der Skulpturen äußerte er sich z. B.:

„The sculptures are quite literally often like objects from archeological sites, in form and in character. They carry the scars of growth and decay, of wear tear, they have the look of fragile things that have come through. And they have the

---

<sup>159</sup> New York, Museum of Modern Art, *Cy Twombly. A Retrospective*, 25. September 1994 bis 10. Januar 1995.

<sup>160</sup> Vgl. Schmidt 2000, in Kat. Ausst. Basel/Houston 2000/2001, S. 8.

<sup>161</sup> Vizedirektor des *Kunsthaus Zürich*, Schwerpunkt in der internationalen älteren Kunst.

<sup>162</sup> Houston, Texas, *The Menil Collection, Cy Twombly*, 8. September 1989 bis 4. März 1990.

<sup>163</sup> Danto ist emeritierter Philosophie Professor der *Columbia University* und Kunstkritiker für *The Nation*.

<sup>164</sup> Danto, Arthur C.: *Monuments and Metamorphoses: The Sculptures of Cy Twombly*, 1997, in: Del Roscio 2002, S. 267-274.

<sup>165</sup> Danto 1997, in: Del Roscio 2002, S. 274.

<sup>166</sup> Del Roscio, Nicola: *Catalogue Raisonné of Sculpture / Cy Twombly, Volume 1 1946-1997*, Werkkatalog, Schirmer/Mosel, München 1997.

<sup>167</sup> Sylvester, David: *The World is Light*, 1997, in: Del Roscio 2002, S. 275-282.

<sup>168</sup> Anthony David Bernard Sylvester CBE, (1924 – 2001) war ein britischer Kunstkritiker und Kurator. Er war eine Schlüsselfigur für die Auseinandersetzung mit moderner Kunst in Großbritannien und profilierte sich besonders durch seine Arbeiten zu Lucian Freud und Francis Bacon.

*look too of the residue not of an individual life but of a culture. [...]. The sculptures have the scent of antiquity [...].*<sup>169</sup>

Zwei Jahre später wurde anlässlich Twomblys 40-jährigem Aufenthalt in Rom eine eindrucksvolle Auswahl von Plastiken der Achtziger- und Neunzigerjahre in der *American Academy* in Rom ausgestellt.<sup>170</sup> Zu diesem Anlass erschien Ester Coens kurzer Aufsatz *Sculptures that Free Space*<sup>171</sup>, in dem Notizen aus einem Gespräch mit Twombly verarbeitet wurden. Der Künstler äußerte sich dort folgendermaßen über seine Skulpturen:

*„Look, this strip recalls those long scrolls that you see in the temples of Ancient Egypt... They are the representation of a breeze...of a soft breath of life.”*<sup>172</sup>

Und weiter scheint es, als würde sich Twombly selbst erst spät über den Wert seiner Skulpturen bewusst sein:

*“As long as they were piled in the corners or in the middle of many other things in the studio I didn’t even realize that these sculptures were there. Only when I brought them here, in this space, did I begin to see them in their true individual dimension.”*<sup>173</sup>

Grundlegend für die Arbeit sind sowohl die Überlegungen von Katharina Schmidt<sup>174</sup> im Rahmen der Ausstellung *Cy Twombly. Die Skulptur*<sup>175</sup> im Kunstmuseum Basel als auch die Untersuchung *Cy Twombly. Das skulpturale Werk*<sup>176</sup> von Achim Hochdörfer<sup>177</sup> aus dem Jahr 2000. Die umfassende Präsentation im *Kunstmuseum Basel* und in der *Menil Collection* in Houston

<sup>169</sup> Sylvester 1997, in Del Roscio 2002, S. 278.

<sup>170</sup> Rom, *American Academy*, Präsentation von 8 Skulpturen,

<sup>171</sup> Cy Twombly in: Coen, Ester: *Sculptures that Free Space*, 1998, Del Roscio 2002, S. 284-287.

<sup>172</sup> Cy Twombly in: Coen, Ester: *Sculptures that Free Space*, 1998, Del Roscio 2002, S. 284.

<sup>173</sup> Ibidem.

<sup>174</sup> Ehemalige Direktorin des *Kunstmuseums Basel*.

<sup>175</sup> Kat. Ausst., Basel, *Kunstmuseum Basel*, Houston, *The Menil Collection*, *Cy Twombly. Die Skulptur*, 15. April bis 30. Juli 2000 und 20. September 2000 bis 7. Januar 2001, Hatje Cantz Verlag, 2000.

<sup>176</sup> Hochdörfer, Achim: *Cy Twombly. Das skulpturale Werk*, Magisterarbeit, Universität Wien, erschienen: Ritter Verlag, Klagenfurt und Wien 2001.

<sup>177</sup> Hochdörfer arbeitete zusammen mit Nicola del Roscio am Werkverzeichnis der Skulpturen. Seit 1998 ist er am *Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* tätig. 1999 Lehrauftrag am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Publikationen zur Kunst der Gegenwart.

zeigte eine große Auswahl nie zuvor ausgestellter Arbeiten. Alle Werkphasen Twomblys wurden dort in repräsentativer Weise berücksichtigt.

Hochdörfer stellte in seiner Arbeit erstmals das skulpturale Werk Twomblys in seiner Gesamtheit vor. Sein Verdienst ist es, dass Twomblys Skulpturen nicht nur als bloßes Nebenprodukt behandelt wurden, sondern als ein geschlossener eigenständiger Bereich.

Eine weitere wichtige Grundlage für die Arbeit bildete der Ausstellungskatalog *Cy Twombly in der Alten Pinakothek – Skulpturen 1992 bis 2005*<sup>178</sup> mit den aktuellsten skulpturalen Arbeiten und dem Aufsatz *To feel all things in all ways. Neue Skulpturen von Cy Twombly* von Carla Schulz-Hoffmann, der 2006 erschienen ist und entschieden zur Themenfindung beigetragen hat.

---

<sup>178</sup> Kat. Ausst. München 2006

*Bayerische Staatsgemäldesammlungen* (Hrsg.) Schulz-Hoffmann, Carla, u.a. (Red.): *Cy Twombly in der Alten Pinakothek. Skulpturen 1992 -2005*, Katalog der Ausstellung der *Alten Pinakothek*, München, vom 5. April – 30. Juli 2006, München 2006.

### **III. Annäherung an Twomblys Bildbegriff: Die Findung eines universellen Formenreichtums**

## 1. Überlegungen zur skulpturalen Werkgenese

Twomblys künstlerische Intentionen in seinen Skulpturen änderten sich über die Jahre hinweg. Deutlich werden diese Entwicklungsschritte im Werkkatalog von Nicola del Roscio sowie in den chronologisch angeordneten Untersuchungen insbesondere von Katharina Schmidt und Achim Hochdörfer. 150 Skulpturen aus den verschiedenen Lebens- und Schaffensperioden des Künstlers sind im Werkkatalog festgehalten, unterschiedliche Werkphasen kristallisieren sich heraus:<sup>179</sup> Die frühen Arbeiten standen noch ganz im Zeichen der Formsuche und lassen verschiedene künstlerische Anregungen sichtbar werden. In den Fünfzigerjahren reflektierte er unter anderem die Kunst außereuropäischer Stämme und Kulturen, wohingegen in seinen späten Arbeiten Malerei und Skulptur immer mehr zu verschmelzen scheinen. Von Anfang an wählte Twombly für die dreidimensionale Gestaltung das Prinzip der Assemblage, das er als Grundlage für seine Arbeiten bis in die Gegenwart auch beibehielt. Ebenso gehörten unmittelbar 'herumliegende' Gegenstände schon seit den Anfängen zu seinem Material, ferner können zu den Hauptmerkmalen seiner Werke die sichtbare Prozesshaftigkeit der Ausführung, eine Offenlegung der Machart und das Eingehen auf die jeweiligen Eigenschaften des Materials gezählt werden.<sup>180</sup> Immer wieder verändert Twombly seine Skulpturen und setzt neue Akzente. Auf den Betrachter wirken sie oftmals distanziert oder gar monumental entrückt. Ihre nachhaltige Faszination irritiert bisweilen, gleichzeitig jedoch vermitteln die Arbeiten eine beinahe meditative Stille. Danto traf diesbezüglich in seiner Einschätzung den Punkt:

*„It is difficult to think of a body of sculptural work that aspires to so much and yet retains its modernist credentials of irony, self consciousness, and formal abstinence.“*<sup>181</sup>

<sup>179</sup> Vgl. Coen, Ester: *Sculptures that Free Space*, 1998 in: Del Roscio 2002, S. 284.

<sup>180</sup> Die meisten Originale der in geringer Auflage in Bronze oder synthetischem Material gegossenen Skulpturen befinden sich im Besitz des Künstlers.

<sup>181</sup> Danto 1997, S. 274.

### 1.1. Skulpturale Anfänge: Auf der Suche nach Motiven

In Twomblys Heimatstadt Lexington entstanden 1946 die ersten Skulpturen. Zu dieser Zeit war er gerade einmal 18 Jahre alt. Es waren Assemblagen, die aus unterschiedlichen Fundstücken zusammengesetzt wurden. Diese sind nicht nur wegen ihrer formalen Verwandtschaft zu seinen frühen Bildern relevant, sondern auch in Hinblick auf sein skulpturales Oeuvre.

Wichtige Anregungen erfuhr Twombly in dieser Zeit durch Kurt Schwitters und dessen Verwendung von antiästhetischen Materialien, die Schwitters collagierte und assemblierte.<sup>182</sup> Alltagsgegenstände wurden zur Unbrauchbarkeit verschlissen, aber mit Erinnerungen und Emotionen aufgeladen und kommen so in einen künstlerischen Zusammenhang. Die Auseinandersetzung mit Schwitters klingt auch in Twomblys späteren Collagen an, ebenso befindet sich eine von Schwitters Kathedralen in seiner privaten Sammlung, was auf eine besondere Wertschätzung des Künstlers schließen lässt.<sup>183</sup> Als eine der frühesten Skulpturen bietet sich die erste Arbeit im Oeuvrekatalog an, die nicht betitelt und 1946 in Lexington entstanden ist (Abb. 21).<sup>184</sup> Ein winziger Terrakotta-Torso thront auf einem pyramidalen Holzsockel, der wiederum auf einen größeren Holzsockel aufgesetzt wurde. Schon diese Arbeit zeigt einen mehrstufigen Aufbau, ein Prinzip, das Twombly bis heute in seinen Skulpturen beschäftigt. Bereits zwei Jahre später sind in seinen Skulpturen wesentliche Neuerungen auszumachen. So beispielsweise in *Untitled* (Abb. 22), eine Arbeit, die ebenfalls in Lexington geschaffen wurde.<sup>185</sup> Auf einem hölzernen Plateau, einem umgedrehten Kästchen, sind zwei kleinere und unterschiedlich geformte Holzsockel platziert. Gebilde (aus Metall) scheinen aus den beiden Sockeln herauszuwachsen. Mit ihrer glatten Oberfläche und dem dicken Stiel gleichen die Formen auf dem kleineren Sockel Champignons, wohingegen der andere Aufbau eher an die Knospe einer exotischen Pflanze erinnert. In diesem Ensemble biomorpher, im Gegensatz zur ersten Arbeit nun hieratisch in die Tiefe gestaffelter Elemente auf einer Platte kombiniert Twombly Fundstücke aus organischem und anorganischem Material.

<sup>182</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S.14, sowie Schmidt 2000, in: Kat. Ausst. Basel/Houston 2000/2001, S. 16.

<sup>183</sup> Ibidem.

<sup>184</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1946 (Lexington) [R 1], Terrakotta, Holz, Metall, Kleber, 23,5 x 12,3 x 12,3 cm, Privatbesitz, Rom.

<sup>185</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1948 (Lexington) [R 8], Holz, Porzellan und Metallknäufe, Stoff, Wandfarbe, 35,7 x 26,7 x 30,5 cm, Sammlung des Künstlers, Rom.



Holz mit Spuren der Maserung und Jahresringen, aber auch mit den Spuren der früheren Nutzung oder des Alters wie Nagellöchern, Absplitterungen und Rissen mit metallenen Möbelknäufen oder Beschlagteilen. Laut Katharina Schmidt kann diese Skulptur mit frühen Arbeiten von Hans Arp, insbesondere mit *Un grand et deux petits* (Abb. 23) von 1931, verglichen werden, ebenso mit den Konstruktionen von Giacometti.<sup>186</sup> Twombly selbst erwähnte die besondere Faszination, die *Der Palast um vier Uhr früh*<sup>187</sup> (Abb. 24) von 1932 auf ihn ausübte.<sup>188</sup> Seit 1936 befand sich die Skulptur in der Sammlung des *Museum of Modern Art*.

Die meisten Originale der in geringer Auflage in Bronze oder synthetischem Material gegossenen Skulpturen befinden sich im Besitz des Künstlers. Im Anschluss folgte eine Pause im Erschaffen von Skulpturen bis 1953, außer einem aus häuslichen Fundstücken komponierten, weiß gefassten Objekt *Untitled* von 1951 (Abb. 25).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Skulpturen der Jahre 1946 bis 1951 ganz im Zeichen des Experiments<sup>189</sup> und der Formensuche stehen, dabei lassen sich verschiedene Richtlinien der europäischen Avantgarde der Lehrjahre gut nachzeichnen. Die Pariser Avantgarde wurde Twombly erstmals von seinem Lehrer Daura nahegebracht, hier entwickelte sich auch seine andauernde Vorliebe für geometrische Figuren. In der *School of Fine Arts* von Boston erhielt Twombly Anregungen durch den deutschen und österreichischen Expressionismus. Wie bereits die erste Skulptur des Werkkataloges deutlich macht, zeigt sich hier eine gewisse Nähe zu Kurt Schwitters, Marcel Duchamp und dem ironisch poetischen Geist der DADA Bewegung. Jedoch findet man bei Twombly nie zeitkritische Anspielungen wie bei den Genannten.<sup>190</sup> Die Betonung des Sockels wird immer wieder in Zusammenhang mit der Kunst Giacomettis gebracht. Auch sieht man Twomblys Skulpturen in der Nähe des Konstruktivismus.<sup>191</sup> Später verabschiedete sich Twombly von den anfänglichen Formen und begab sich auf die Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

<sup>186</sup> Vgl. Schmidt, Katharina: *Cy Twomblys Skulptur sehen*, 2000, in: Kat. Ausst. Basel - Houston 2000 / 2001, S. 18 f.

<sup>187</sup> Alberto Giacometti, *The Palace at 4 a.m.*, 1932, Holz, Glas, Draht und Bindfaden, 63.5 x 71.8 x 40 cm, *The Museum of Modern Art*, New York, Inventarnummer 90.1936.

<sup>188</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 18.

<sup>189</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 12.

<sup>190</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 16.

<sup>191</sup> Vgl. Sylvester 1997, S. 275 ff. und Coen 1998, S. 284 ff.

## 1.2. Arbeiten der frühen Fünfzigerjahre

Ende der Vierziger- und Anfang der Fünfzigerjahre gab es in Twomblys Leben einschneidende Änderungen, die nicht unwichtig im Zusammenhang mit seinem Werk sind. Seit 1950 lebte Twombly in New York. Dank eines Stipendiums konnte er dort an der *Arts Students League* bei Will Barnet, Morris Kantor und Vaclav Vytlacil studieren, zuvor hatte er die *Museum School* in Boston besucht und das neu eingerichtete *Department of Arts* der *Washington and Lee University* in Lexington. Bereits im zweiten Semester traf Twombly in New York auf Robert Rauschenberg, in diesem Umfeld lernte er auch die New Yorker Avantgarde kennen. Er besuchte regelmäßig Ausstellungen von Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still und Robert Motherwell in den Galerien von Betty Parsons und Samuel Kootz und lernte die Arbeiten von Willem de Kooning und Franz Kline bei Charles Egan kennen. Im Sommer- und Wintersemester 1951 verweilte er am *Black Mountain College*, wo er auf die dort residierenden Künstler Ben Shan und Robert Motherwell traf. Letzterer machte zum Jahresende für Twombly eine Ausstellung in der *Kootz Gallery* möglich. Das Jahr 1952 stand ganz im Zeichen der Studienreisen, zusammen mit Robert Rauschenberg fuhr er in den Süden Floridas und nach Kuba. Als sie ans *Black Mountain College* zurückkehrten, lernte er dort außerdem Jack Tworkov und John Cage kennen<sup>192</sup>, deren Anregungen zu einer starken Veränderung in seinen Arbeiten führten. Besonders deutlich wird dies an der 'Verflachung' der Arbeiten und an der zunehmenden Zweidimensionalität seiner Arbeiten. Es entstand eine ganze Gruppe von Skulpturen, die nicht mehr erhalten und nur noch durch Fotografien belegt und bekannt sind. Es tauchen Implikationen des Archäologischen darin auf. Sylvester sieht in diesen Arbeiten eine Nähe zu den Abstrakten Expressionisten.<sup>193</sup> Auch dieses künstlerische Umfeld wird in einem späteren Kapitel (V.1.1.) genauer beleuchtet werden. Twombly legte in diesen Arbeiten besonderen Wert auf die Betonung der Materialität: Ihr Charakter gestaltet sich spröde und betont unvirtuos, ganz im Gegensatz zu Klee, Macke und Matisse und strahlt eine seltsame Härte aus.<sup>194</sup> Formen mit grobem Kreidestift wurden auf das stark aufgeraute Papier gezeichnet, sein Strich wirkt beinahe

<sup>192</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 20.

<sup>193</sup> Vgl. Sylvester 1997, S. 275 ff.

<sup>194</sup> Ibidem.

verkrampft und ungelenk. Es besteht ein Schwanken zwischen der klaren, bildhaften Ordnung im Ganzen und den Unebenheiten der Details, dabei wird jegliche Form von Eleganz gemieden, auch fehlen noch die poetischen Obertöne der späteren Arbeiten. Der Reiz dieser frühen Arbeiten liegt vor allem in ihrer Sperrigkeit, Kargheit und in dem fast aggressiven Impetus. Trotz weißer Bemalung steht das Arbeiten mit dem Material im Vordergrund, die Objekte bleiben immer noch als solche sichtbar. Besonderem Wert legte Twombly auf die Stofflichkeit der Dinge: Sie wurden in ihrer rauen Materialität betont und besonders inszeniert. Hierin sieht Sylvester eine Facette von Twomblys Auseinandersetzung mit 'primitiver' Kunst.<sup>195</sup> Die Arbeiten stehen unter dem Zeichen der Suche nach einer möglichst unprätentiösen, ursprünglichen Formensprache. Auch bestätigt Sylvester in seiner Untersuchung, dass sich Twombly gerade in dieser Zeit von afrikanischen Fetischfiguren inspirieren ließ.<sup>196</sup> Im Anschluss an die Zeit am *Black Mountain College* führte es ihn dank eines Reisestipendiums des *Virginia Museums of Fine Arts* in Richmond nach Europa und Nordafrika. In seinen Bildern wird die Helligkeit des mediterranen Lichts nachvollziehbar und die leidenschaftlichen Bewegungen seiner Graphismen zeugen von einem freieren Lebensgefühl.<sup>197</sup> Auch Ester Coen sah in Twomblys erster Europa- und Nordafrikareise einen besonders einschneidenden Moment: Vor allem das exotische Licht, das alles in eine un reale Vision zu verwandeln vermag, begeisterte ihn. Staub und Sand verhüllt die Vergangenheit. Schnörkellose Häuser umfassen nur notwendige Räume. Dies sieht Coen als Anregung für eine neue, damals auch notwendige Änderung in der Formsuche. Sie deutet an, dass sich dort ein neues künstlerisches Bewusstsein gebildet hat und die Anregungen durch Duchamp und den Expressionismus so in den Hintergrund gerückt waren.<sup>198</sup>

„a new awareness of an artistic conscience based on memory and the seduction of nature.“<sup>199</sup>

<sup>195</sup> Vgl. Sylvester 1997, S. 279.

<sup>196</sup> Ibidem.

<sup>197</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 20.

<sup>198</sup> Vgl. Coen 1998, S. 285.

<sup>199</sup> Ibidem, S. 285.

Twombly erarbeitete sich ein neues Vokabular und reflektierte andere, neue Modelle:

*„They persist, no longer as stylistic signs of an avant-garde discourse as much as appearance of possible two-dimensional (sign) or three-dimensional (material) forms of ideas reinvented according to a more alive, ethical truth. Materiality and verticalism no longer correspond to projects of violation but have become, by now, the means of an aesthetic necessity derived from the greatness of a past that extends into the present with its resonances, its variations, its divertissements.“*<sup>200</sup>

In Italien wurden erstmals seine Arbeiten in der *Galleria Via della Croce 71* gezeigt. Eine zweite Ausstellung folgte in Florenz in der *Galleria d'arte contemporanea* mit Wandbehängen aus Kleiderstoffen, einfache geometrisch-abstrakte Kompositionen, die sich leider nicht erhalten haben. 1953 kehrte er nach New York zurück, wo er sich mit Robert Rauschenberg ein Atelier in der Fulton Street teilte. Dort arbeitete er an Gemälden, Skulpturen und Monotypien. Bevor er zum Militärdienst einberufen wurde gab es im Herbst Ausstellungen von Bildern, Plastiken und Zeichnungen in Eleanor Wards *Stable Gallery* sowie in Princeton. Nach seiner Rückkehr aus Europa und Afrika wurden Twomblys Formate wesentlich größer, selbst die wenigen kleinen Objekte wirken monumental, spannungsgeladen und rätselhaft.<sup>201</sup>

Besonders deutlich wird jetzt sein verstärktes Interesse an magischen Zeichen und fetischistischen Handlungen. Einzelne Plastiken enthalten Felder mit freier Zeichnung und man stößt immer wieder auf Ähnlichkeiten mit den Bildern und Zeichnungen. Die darin auftauchenden Zeichen sind die Vorformen für spätere poetische Inschriften. Twombly folgte nicht der Tendenz der Fünfzigerjahre, Gegenstände in die Malerei zu integrieren, sondern geht seinen eigenen Weg und verwendete Grafismen, Schrift und Text in seinen Bildern und Plastiken. Er ließ sich von einer anderen Kunstform anregen, der Lyrik.<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Vgl. Coen 1998, S. 285.

<sup>201</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 33 und Schmidt 2000, in: Kat. Ausst. Basel/Houston 2000/2001, S. 20f.

<sup>202</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 83 und Schmidt 2000, in: Kat. Ausst. Basel/Houston 2000/2001, S. 114, u. a.

1953 spiegelt seine erste Skulptur aus New York seine zwischenzeitlichen Erfahrungen wider (Abb. 26).<sup>203</sup> Es besteht ein direkter Zusammenhang zwischen seinen Skulpturen und seinen Zeichnungen aus der Zeit der Studienreise mit Rauschenberg. Wie bereits erwähnt, beschäftigte sich Twombly seit 1952 mit afrikanischen Fetischfiguren. Während seiner ersten Europareise besuchte er das *Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini* in Rom, in dem zahlreiche dieser Figuren, die sogenannten *Nagelfetische*, aufbewahrt waren. Es handelt sich dabei um ‚Zauberfiguren‘ – vor allem aus Westafrika – und *Spiegelfetische*. Die Skulpturen, die nach dieser Reise entstanden sind, enthalten alle Nägel.<sup>204</sup> Weiterhin kennzeichnend für diese Auseinandersetzung sind der Schwarzweißkontrast in seinen Bildern und die dichten Vertikalformen. Als Beispiel dient die Arbeit *Untitled* von 1953 (Abb. 26), bestehend aus einem improvisierten Stückchen Zaun aus elf kleinen Stäben auf einem Sockel. Die Verschnürung, die Nägel und die Bandagen aus Jute betonen die platte Frontalität des Objekts. Trotz der verwendeten antiästhetischen rohen Materialien mit deutlichen Gebrauchsspuren richtet sich die Aufmerksamkeit des Betrachters mehr auf deren Umgestaltung und Neuzusammensetzung. Holzstäbe, Stoffreste, Kordel, Nägel werden umwickelt, verschnürt, verknotet und steigern sich gegenseitig in ihrer Wirkung.<sup>205</sup>

Im Antrag für das Reisestipendium äußerte Twombly sein starkes Interesse an den traditionellen Wurzeln der modernen Kunst, dem klassischen Formengut sowie an Fetischen und rituellen Gegenständen. Zu dieser Zeit wird besonders der Dialog mit Rauschenberg wichtig. Eine bedeutende Arbeit aus dem Jahr 1953 sind Rauschenbergs *Fetici Personali* (Abb. 27). Zu den Unterschieden und Gemeinsamkeiten dieser Arbeiten von Rauschenberg wird später ausführlicher Stellung genommen (vgl. Kap. IV.1.8.). Trotz der Nähe der beiden Künstler zueinander bleibt in den Arbeiten die Individualität des einzelnen erkennbar. Eines der raren Zeugnisse dieser Zeit ist das wichtige Foto von 1954 (Abb. 28), auf dem fünf Plastiken Twomblys zu erkennen sind. Gemeinsam ist den Skulpturen das Prinzip der Anordnung: flache Schränke, Kästen mit hohen Sockeln, aus denen auf langen Stielen Fächerpaare ragen, darauf folgen locker

<sup>203</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1953 (New York) [R 10], Holz, Draht, Schnur, Nägel, Wandfarbe, Wachs auf Stoff, 38,3 x 25 x 10 cm, Sammlung Robert Rauschenberg, Captiva Island, Florida.

<sup>204</sup> Vgl. Sylvester 1997, S. 279.

<sup>205</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 34 ff.

ausführende Graphismen im Stil Twomblys Bilder. 1954 entstand eine sehr wichtige Skulptur *Untitled*<sup>206</sup> (Abb. 1), die im Hauptteil der Arbeit eingehend untersucht wird. Diese Arbeit steht ganz im Zeichen der Reflexion außereuropäischer Kunst und entspricht dem interdisziplinären Geist des *Black Mountain College*. Sowohl die Skulpturen von Twombly als auch die von Rauschenberg sind von Werken der außereuropäischen Kunst inspiriert, der auffälligste Bezug liegt im Verhüllen von Gegenständen. Sylvester betonte, dass Twombly zwar kein religiöses Interesse hat, sich dennoch ein starkes Interesse am magischen Wirken der Fetische zeigt.<sup>207</sup> Sylvester verwies weiterhin auf Anregungen von Brancusis *Unendlicher Säule* von 1918 (Abb. 29).<sup>208</sup> So spiegeln Twomblys Skulpturen der Zeit um 1954 in ihrer schlanken Vertikalität ein starkes Interesse für totemistische Darstellungen wider. Sylvester betonte ebenfalls den starken zweidimensionalen Charakter der Skulpturen dieser Zeit („flatness“), er sah im verstärkten Interesse an Symmetrie, Vertikalität und „flatness“ ein allgemein amerikanisches Phänomen, das von den Surrealisten herrühren sollte. Der Betrachter soll als ein Gegenüber unmittelbar angesprochen werden.<sup>209</sup> Hier wird eine ikonische Präsenz spürbar, die ebenfalls charakteristisch für die amerikanische Skulptur dieser Zeit ist. Auch in den weiteren Werken dieser Zeit wird eine entschlossene Hinwendung zu einfachen und reinen Formen deutlich.<sup>210</sup> Ein Vergleich mit Rauschenbergs *Elemental Sculptures* von 1953 (Abb. 30) bietet sich ebenso an wie ein Verweis auf die hängende Plastik von Giacometti (Abb. 31) und Alexander Calder (Abb. 32). Eine weitere Arbeit erscheint in diesem Kontext relevant, es handelt sich um die Skulptur *Untitled* von 1954 (Abb. 33)<sup>211</sup>, unverwechselbar durch die dominante Präsenz zweier Palmwedel. Sie ist nur in stark veränderter Form erhalten geblieben. Ihre Form ist klar und rechteckig und nur im oberen Viertel durch eine kräftige Zierleiste gegliedert. Zwei hohe Stiele steigen vom Sockel empor, die eleganten Kronen aus Fächerblättern, deren Herkunft unklar ist bilden einen majestätischen Abschluss. Auffallend ist der leuchtend weiße Anstrich. Schnell nimmt der Betrachter das Prinzip der Dualität

<sup>206</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1954 (New York) [R 14], Holz, Glas, Spiegel, Holz, Glas, Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm, Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston.

<sup>207</sup> Vgl. Sylvester 1997, S. 279.

<sup>208</sup> Ibidem.

<sup>209</sup> Sylvester 1997, S. 279 ff.

<sup>210</sup> Ibidem.

<sup>211</sup> Cy Twombly, *Untitled (Funary Box for a Lime Green Python)*, 1954 (New York) [R 15], Holz, Palmblätter, Schnur, Wandfarbe, Stoff, 140 x 66 x 12,5 cm, Sammlung des Künstlers, Rom.

wahr: die klare geometrische Form des Sockels einerseits und die überhöhten stilisierten Naturformen andererseits. Allseits strahlend, doch präzise konturiert, erscheinen die symmetrischen Fächer wie ein wohlgestaltetes Paar junger Bäume; dem schreinartigen Sockel, ähnlich einem Requisit des Totenkultes, entwächst die Palme, die wiederum ein Symbol des ewigen Lebens ist. Sylvester hat diesbezüglich beobachtet, dass Umrisse eben dieser Skulptur in der Arbeit *Panorama* von 1954<sup>212</sup> (Abb. 7) in der rechten oberen Ecke zu finden sind.<sup>213</sup> Hochdörfer sah in Twomblys Skulpturen der Jahre 1953/54 eine „primitivistische(n) Auffassung“<sup>214</sup>. Dies stellt eine Besonderheit dar, die die Skulpturen von denen des Spätwerks und denen der Vierzigerjahre unterscheidet.<sup>215</sup> Twombly befand sich auf der Suche nach dem Ursprünglichen und wollte zu elementaren Formen zurückkehren. Die Betonung der Materialität steht im Vordergrund sowie das Umwickeln und Verhüllen von Gegenständen. Die ikonische Gerichtetheit der Komposition deutet auf die Auseinandersetzung mit außereuropäischen Kunstformen hin.<sup>216</sup>

Nach der Entlassung aus dem Militärdienst 1955 zeigte die *Stable Gallery* Twomblys erste Einzelausstellung. Hier wurden auch Skulpturen präsentiert, von denen jedoch nur noch eine existent ist, und die damals von der Kritik so gut wie nicht beachtet wurden.<sup>217</sup>

Die erhaltene, 1955 in New York entstandene unbetitelte Arbeit ist von geheimnisvoller Natur (Abb. 34).<sup>218</sup> Schmidt verglich sie mit Giacomettis Frauenfiguren (Abb. 35).<sup>219</sup> Die schlanke, in ihrer Dreiteilung anthropomorph wirkende Stele erscheint tatsächlich im Aufbau ähnlich den Werken Giacomettis. Ein weiteres Werk, *Untitled*, ebenfalls von 1955<sup>220</sup> (Abb. 36), ist eine Art modellhafte Anlage von kubischer Gesamtform, die sich erst in der Aufsicht erschließt. Die Themen der Arbeit sind Symmetrie, Dualität und Parallelität, sie

<sup>212</sup> Cy Twombly, *Panorama*, 1955 (New York City) [Catalogue Raisonné I, Nr. 59], Wandfarbe mit Ölbasis, Wachskreide, Kreide auf Leinwand, 254 x 340,4 cm, Courtesy Thomas Ammann, Zürich.

<sup>213</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 202.

<sup>214</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 31-36.

<sup>215</sup> Ibidem.

<sup>216</sup> Ibidem.

<sup>217</sup> O'Hara 1955, in: Del Roscio 2002, S. 34.

<sup>218</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1955 (New York) [R 16], Holz, Wandfarbe, Stoff, Kleber, Nägel, 105 x 15,5 x 15,5 cm, Sammlung des Künstlers, Rom.

<sup>219</sup> Vgl. Schmidt 2000, in: Kat. Ausst. Basel/Houston 2000/2001, S. 32.

<sup>220</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1955 (New York) [R 17], Holz, Stoff, Nägel, Wandfarbe, 29,5 x 30,5 x 18,5 cm, Sammlung des Künstlers, Rom.

erinnert an Architekturmodelle oder Modelle zur Demonstrationen einfacher statischer Probleme. Ein weiteres Motiv dieser frühen Jahre ist das Boot. Es wird zu einem seiner wichtigsten und beliebtesten Motive, das sich bis heute wie ein roter Faden durch sein Oeuvre zieht. Eine weitere Arbeit von 1955<sup>221</sup>, *Untitled* (Abb. 37), muss an dieser Stelle unbedingt erwähnt werden. Die kleine Standfigur lenkt durch die krude Machart Aufmerksamkeit auf sich. Eine flache Platte dient als Ständer eines in der Mitte aufragenden Vierkantstabs, aus dessen oberen Ende fünf Latten herausragen. Das mittlere Holz ist blank belassen, die Latten sind in alten Stoff mit Nähten eingeschlagen, Schnüre ziehen Linien. Ein Foto zeigt einen früheren Zustand: statt der Bodenplatte diente ein kleines Holzquadrat als Sockel. Die Arbeit ähnelt einem zurechtgestutzten Bäumchen oder einem merkwürdigen, fächerförmigen Strauß. Die durch die Schnürung zusammengehaltenen Bündel lassen den Eindruck einer gewissen Zwanghaftigkeit entstehen. Schmidt unterstrich, dass die frühen Plastiken noch ganz von der Suche nach der Synthese von Expressivität und klassischem Vokabular, von Geometrie und Naturform geprägt sind.<sup>222</sup>

Ester Coen fasste diesbezüglich passend zusammen:

*„No rhetorical gratification, no nostalgic evocation is invoked by Twombly. Fixed by a resolute frontality, the greatness of feeling is crossed only by that breeze, by that pure and delicate breath of life.“*<sup>223</sup>

### 1.3. Italien seit 1957

Nach einer Pause von drei Jahren entstanden 1959 wieder einige Skulpturen, was an einer einschneidenden Lebensveränderung gelegen haben mag. Im Sommer 1957 kehrte Twombly endgültig nach Italien zurück. Hier war er umgeben von einem anregenden Kreis progressiv gesinnter Kollegen, Sammler, Galeristen und Mäzene. 1959 heiratete er die italienische Malerin Luisa Tatiana Franchetti und ließ sich mit ihr in Rom nieder. Dort war Twombly über alle Maßen fasziniert von der mediterranen Welt, der Dichte und dem historischen Gewachsensein einer alten Kulturlandschaft mit Mythen, Geschichte, Poesie und Kunst, seine Arbeiten

<sup>221</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1955 (New York) [R 18], Holz, Stoff, Schnur, Wandfarbe, 56,5 x 14,3 x 13 cm, Sammlung des Künstlers, Rom.

<sup>222</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 287.

<sup>223</sup> Coen 1998, S. 287.



in dieser Zeit reflektieren diese Phänomene deutlich, fangen sie doch vor allem atmosphärische Momente des Mittelmeerraums ein.<sup>224</sup>

Zwei Gestalten der antiken Mythologie fanden Einzug in Twomblys Kosmos: Pan und Venus. Die erste Arbeit, *Untitled* von 1959<sup>225</sup> (Abb. 38), zeigt das Motiv des Zaunes bzw. der Flöte, das wir bereits von der Arbeit von 1953 (Abb. 26) kennen. Twombly überdachte es diesmal neu. Alles Krude und Rohe des Materials war von nun an verschwunden oder – besser gesagt – verhüllt, ummantelt, verschleiert. Zwar waren es weiterhin einfache Materialien, die er verwendete aber dennoch wirkt alles weicher und glatter. Wir vernehmen in diesem Kontext einmal mehr den Anklang einer Panflöte und somit einen indirekten Verweis auf die klassische Schönheit.<sup>226</sup>

Die zweite Arbeit, *Untitled* (Abb. 39)<sup>227</sup>, stammt ebenfalls aus dem Jahr 1959. In der mehrstufigen Gesamtkonstruktion verwendete Twombly erstmals ein hell leuchtendes Rot: auf einem Kubus ruht ein schmaler kleiner Block, darauf wiederum ein muschelförmiges Gebilde, dessen Inneres ein rotes Oval andeutet. Pigmentspuren bedecken pudrig die Sockel. Die Muschel ist ein bekanntes Symbol für Venus, die Farbe Rot steht für die Liebe. Viele Papierarbeiten dieser Jahre spielen auf das gleiche Thema an. Es ist eine altarartige Skulptur, die eine Schauseite besitzt. Schmidt deutet die Skulptur als „Altar für die Liebe“.<sup>228</sup> Sie ist die letzte Arbeit vor einer langen Zeit, in der keine Skulpturen oder Plastiken entstanden.<sup>229</sup> Twombly widmete sich im Anschluss großen malerischen Werkgruppen, in denen er auf die neue Umgebung reagierte.<sup>230</sup>

---

<sup>224</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 38.

<sup>225</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1959 (Rom) [R 19], Holz, Stoff, Karton, Wandfarbe, Nägel, 67 x 34 x 26,5 cm, *Kunsthaus Zürich*.

<sup>226</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 38.

<sup>227</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1959 (New York) [R 21], Holz, Plastikblatt, Gips, rotes Pigment, Wandfarbe, 71 x 34 x 39,5 cm, Sammlung des Künstlers, Rom.

<sup>228</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 40

<sup>229</sup> 17 Jahre brachte Twombly keine Skulptur hervor.

<sup>230</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 40.

#### 1.4. Veränderungen ab 1976

Was brachte Twombly Mitte der Siebziger Jahre zurück zur Skulptur? Diese Frage beantwortete er selbst im Interview mit Nicholas Serota nur andeutungsweise und etwas ausweichend:

*„I found myself in places that had more material. I found all kinds of material to work with. In Gaeta you don't find material but in Lexington there were those antique shops where you could buy boxes, all kinds of things, so it stimulated ideas.“*<sup>231</sup>

1976 bot die Kunstszene ein verändertes Bild: durch die *Pop Art* herrschte eine neue Beziehung zwischen Kunst und Alltagskultur, Vertreter der *Minimal Art* widmeten sich elementaren geometrischen Formen und Beuys revolutionierte mit seinem erweiterten Kunstbegriff radikal die Vorstellung von Plastik. In Italien versuchten sich Künstler der *Arte Povera* mit der Verwendung von einfachen Materialien. Twombly jedoch schloss sich weder Gruppen noch Bewegungen an. Er gebrauchte zwar 'arme Materialien', zelebrierte ihre Einfachheit jedoch nicht, sondern lud sie mit Bedeutung auf.<sup>232</sup>

Nach 1976 kam das Verhüllen von Gegenständen nicht mehr vor, weiterhin spielten jedoch die verschiedenen Formen des Verbindens der Fundstücke mit Schnüren oder Drähten eine bedeutende Rolle, allerdings änderte sich der Charakter der Gestaltung. In den frühen Arbeiten verwendete Twombly Schnur oder Draht zum konkreten Festbinden der Gegenstände. Bei den späteren Arbeiten jedoch werden diese nur um die Gegenstände „gelegt“. Sylvester spricht in diesem Zusammenhang von einem rein ästhetischen Eigenwert dieser Gesten. Er beobachtete, dass Twomblys *bricolage*-Konzeption in den späten Skulpturen eine Wendung ins Poetische erfuhr.<sup>233</sup>

Die ersten Skulpturen, die 1976 entstanden sind, deutete Schmidt als eine Art Reaktion auf die *Minimal Art*, ihre theoretischen Auseinandersetzungen, die Reduktionen der Form und die materielle Konkretisierung in Gruppen von Bildern

<sup>231</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 40.

<sup>232</sup> Ibidem.

<sup>233</sup> Vgl. Sylvester 1997, S. 280 ff.

und Zeichnungen. Themen wie Bewegung, Raum, Zeit, Zahlen und Proportionen deuteten sich an.<sup>234</sup>

Auch Twombly arbeitete in dieser Zeit mit äußerster Klarheit und Einfachheit: Besonders deutlich wird dies beispielsweise in der Arbeit *Untitled*<sup>235</sup> von 1976 (Abb. 40): sie setzt sich aus zwei aufeinander gestellten Kartonströhen zusammen, die weiß bemalt wurden. An manchen Stellen sind Rinnsale und Tropfenspuren zu erkennen, wobei das Weiß das Braun des Kartons verdeckt. Die Form erfährt so eine Aufwertung im Sinne ihrer ursprünglichen Funktion, Kunstwerke zu schützen. Der Betrachter wird sich eines äußeren und inneren Raums bewusst. Es entstehen insgesamt vier solcher Stelen mit unterschiedlichen Proportionen. Assoziationen an stilisierte menschliche Figuren entstehen, eine besondere Rückführung auf elementare Formen wird deutlich.<sup>236</sup>

1975 begann Twombly mit der Restaurierung eines Hauses aus dem 15. Jahrhundert im mittelalterlichen Bassano, nördlich von Rom. Hier entstand in größeren Abständen eine Reihe von Skulpturen. Dabei kristallisieren sich zwei Motive heraus, die den Künstler auch später immer wieder beschäftigen werden: die Kistchen und die Wagen.<sup>237</sup> Katharina Schmidt verweist in diesem Zusammenhang auf Arbeiten von Joseph Cornell, der ebenso wichtig für Rauschenbergs Frühwerk ist. Twombly und Rauschenberg sahen seine Ausstellungen in der *Egan Gallery* und der *Stable Gallery*. Darüber hinaus vergleicht Schmidt Twombly an dieser Stelle mit Marcel Duchamp und der surrealistischen Objektkunst. Twombly besitzt in seiner Sammlung zwei von Rauschenbergs Kästchen (Abb. 30).

Neben der Auseinandersetzung mit verschiedenen künstlerischen Positionen unterschiedlicher Epochen, stößt man immer wieder auf lyrische Verweise. Twombly integrierte oft Zitate oder Fragmente aus Gedichten oder nennt den Dichter, Philosophen o. ä. gar beim Namen. Dieser Aspekt wird besonders in einer Arbeit von 1979 - *Orpheus (Du unendliche Spur)*<sup>238</sup> (Abb. 41) - deutlich: Hier setzte sich der Künstler mit Rainer Maria Rilke auseinander. Der Aufbau der Skulptur spiegelt formale Gegensätze wider: Fläche-Linien, geschlossen-

<sup>234</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 44.

<sup>235</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1976 (Rom) [R 23], Karton, Wandfarbe, 168 x 21,5 x 16 cm, Sammlung des Künstlers, Rom.

<sup>236</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 45.

<sup>237</sup> Ibidem.

<sup>238</sup> Cy Twombly, *Orpheus (Du unendliche Spur)*, 1979 (Rom) [R 39], Holz, Nägel, weiße Farbe, 265,5 x 244,3 x 22 cm, Sammlung des Künstlers, Rom.

durchsichtig. Twombly versah die Vorderseite mit griechischen Buchstaben und mit fragmentarischen Zitaten aus Rilkes Werken. Wieder gibt es eine Schnittstelle zur Malerei: Es existiert ein gleichnamiges Gemälde aus demselben Jahr, hier wird neben Pan ein mythischer Hirte und Sänger zitiert, dem man auch sonst in Twomblys Arbeiten begegnet. Twombly setzt poetische Metaphern in Formen um. Der Ausdruck von der ‚Spur der Kunst‘ findet hier seine Analogie in der Linie, die unendlich aufzusteigen scheint. Ein erstes Thema ist das 'Steigen und Fallen'.

Seit 1977 verfolgte Twombly ein zweites Thema, und zwar das Wagenmotiv.<sup>239</sup> Stets verwendet er mythologische Referenzen. Schmidt nennt „primitive Vorbilder“ wie etwa etruskische Beispiele.<sup>240</sup> Die Wagen erinnern an archaische Relikte. Weitere Wagen-Skulpturen entstehen 1979 und 1980 in Bassano. Wieder einmal lässt sich ein Gemäldezyklus, hier *Fifty Days at Iliam* (Abb. 42a, 42b), mit den Skulpturen in Beziehung setzen.<sup>241</sup>

*„Keine Kenntnis jener etruskischer Streitwagen, die die Villa Giulia aufbewahrt, keine Lektüre antiker Schriften vermag Twombly in historisierende oder philologische Bahnen zu lenken. Sein Umgang bleibt frei, schöpferisch. So kann er immer wieder mit elementaren Formen und Figuren von monumentaler Wirkung eine Brücke schlagen. Sie verbindet die Erinnerung an die Simplizität fundamentaler kultureller Entdeckungen in Mythos und Geschichte, mit der gewachsenen aktuellen Bedeutung seines Gegenstandes.“*<sup>242</sup>

Alltagsgegenstände erfahren bei Twombly eine Umdeutung und werden in einem neuen künstlerischen Zusammenhang gebracht, sie erhalten so eine hohe ästhetische Relevanz. Twombly zelebrierte die Schönheit geometrischer Formen, die Metamorphose der Dinge, die Einfachheit des Sublimen.<sup>243</sup>

Seit 1981 entstanden immer mehr Skulpturen, der Großteil des Oeuvres stammt aus den letzten 25 Jahren. Auffallend ist ein Wechsel zwischen glatteren, feineren und rauerer, gröberen Arbeiten.

Ähnliche Themen und Fragestellungen wiederholen sich wie etwa 'Bewegung', 'Stille', 'Raum' und 'Zeit'. Dies wird am besten am Beispiel von *Untitled*<sup>244</sup> (Abb.

<sup>239</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 54 ff.

<sup>240</sup> Ibidem, S. 50.

<sup>241</sup> Ibidem, S. 54 ff.

<sup>242</sup> Gesprächszitat Cy Twombly, in: Schmidt 2000, S. 58.

<sup>243</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 58.

<sup>244</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1980 (Bassano in Teverina) [R 47], Holz, Nägel, weiße Farbe, 273,5 x 63 x 40,5 cm, Sammlung des Künstlers, Rom.

43) aus Bassano in Teverina von 1980 deutlich.<sup>245</sup> Die Skulptur ähnelt einer Baustelle: Twombly verwendete bewusst ungehobeltes Material. Dies diente zur Demonstration elementarer Haltungen wie Liegen, Tragen, Halten, Lehnen, Stützen, innerhalb eines ganz bestimmten Raumes, der durch die als Sockel dienende Kiste definiert ist. Die Figuren haben anthropomorphe Proportionen: in der Seitenansicht erinnern sie an die nach strengen Regeln konzipierten Darstellungen der stehenden menschlichen Figur in der altägyptischen Kunst.<sup>246</sup> Twombly führt den Körper auf sein abstraktes Gerüst zurück und stellt Fragen der Kräfteverhältnisse, von Gegen- und Gleichgewicht in großen Formen, von klaren Linien und äußerst präzise und elegant abgestimmten Proportionen. Volumen und Fläche, Fläche und Linie, Statik und Dynamik, Ruhe und Bewegung sind perfekt austariert. Die Arbeit zeigt außerdem Twomblys Vorliebe für knappe und abstrakte Formulierungen. Sein Thema ist die Gestalt des Hirten: in vielen Religionen wird er als göttlicher Hüter verehrt und in den großen Kulturen als Symbolgestalt, mit dem Attribut der Herde oder eines Tieres, einem Bock, einem Lamm zusammengeführt.<sup>247</sup> Dazu ist eine Arbeit mit dem Titel *The Keeper of Sheep*<sup>248</sup> (Abb. 44), entstanden in Bassano von 1980, relevant: der Künstler bezeichnet diese als „rough“<sup>249</sup> – roh, grob, rau. Sie ist aus Materialien wie Holz, Palmblättern, Gips, Draht, Nägeln, Ton, Metallbändern, Leim, weißer Farbe zusammengesetzt. Katharina Schmidt macht deutlich, dass Twombly dem Hirtenstab nicht die vertraute, uralte Würdeform mit gekrümmter Spitze - wie etwa Beuys - gab. Vielmehr hat er hier eine Bewegung in mehreren Phasen nachempfunden. Unübersehbar, so Schmidt weiter<sup>250</sup>, setzt sich Twombly in dieser Arbeit mit Künstlern wie Eadweard Muybridge, Marcel Duchamp und Giacomo Balla auseinander.<sup>251</sup>

Eine Sonderstellung hat die Skulptur *Untitled*<sup>252</sup> (Abb. 45) von 1981 inne. Thema ist der Versuch, einen Bewegungsablauf durch Zerlegung in einzelne Phasen an einer Figur darzustellen. Dies war auch ein beliebtes Thema bei Fotografen und

<sup>245</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 58.

<sup>246</sup> Ibidem, S. 60.

<sup>247</sup> Ibidem, S. 66.

<sup>248</sup> Cy Twombly, *The Keeper of Sheep*, 1980 (Bassano in Teverina) [R 55], Holz, Palmblätter, Gips, Draht, Nägel, Ton, Metalleisten, Kleber, weiße Farbe, 193 x 90,5 x 89,5 cm, Privatsammlung, Rom.

<sup>249</sup> Gesprächszitat Cy Twombly, in Schmidt, *Cy Twomblys Skulptur sehen*, 2001, S. 60.

<sup>250</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 70.

<sup>251</sup> Ibidem, S. 66.

<sup>252</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1981 (Formia) [R 60], Holz, Draht, Nägel, Faden, weiße Farbe, 152 x 88,5 x 33,5 cm, Privatsammlung, Rom.

bildenden Künstlern, wie etwa bei Duchamp. Twombly tat dies sowohl in seinen Gemälden als auch in Arbeiten auf Papier Ende der Sechziger- und Anfang der Siebzigerjahre und setzte sich mit den Lösungsvorschlägen der Vorgänger auseinander.

Das Jahr 1981 markiert den Anfang von unterschiedlichen Motivfeldern. Zum einen sind da die Schiffsdarstellungen wie *Aurora*<sup>253</sup> von 1981 (Abb. 46) und zum anderen nachempfundene Architekturformen wie etwa *Anadyomene*<sup>254</sup>, ebenfalls von 1981 (Abb. 47). Bei *Aurora* galt Twomblys besonderes Interesse dem Gefährt selbst, das Bewegung und Dynamik verkörpert. Der Name Aurora erinnert zunächst an die griechische Göttin der Morgenröte. In diesem Kontext jedoch ging es ihm um den russischen Panzerkreuzer von 1917. Offen bleibt, ob Twombly die Skulptur in Gedenken an die historischen Vorgänge schuf oder sie erst nach Vollendung mit diesem Titel versah. Er spielt in diesem Werk mit der Diskrepanz zwischen dem brutalen Imponiergehabe des eckigen Schiffs und jener Blüte, die die Künstler als Symbol besonders schätzten. Die Arbeit besticht wiederum durch die weiße Übermalung. Das Schiff wird zum Zeichen einer sanften Revolution, nämlich der der Kunst.<sup>255</sup> *Winter's Passage*<sup>256</sup> von 1985 (Abb. 48) gilt als eine von Twomblys vollkommensten Skulpturen.

Der zweite Schwerpunkt dieser Zeit liegt im Experimentieren mit geometrisch abstrakten Formen. In der Skulptur *Anadyomene* von 1981<sup>257</sup> (Abb. 47) verwendete der Künstler in sehr spielerischer Weise umgedrehte Kisten, Bretter und Klötzchen und türmte sie zu einem dreistufigen architektonischen Bau auf. Die Seitenansicht erinnert an ein Boot mit Mast. Spuren von Farbe kontrastieren mit dem sonst gänzlich weißen Objekt. Assoziativ könnte man außerdem einen Altar, eine Bühne oder eine Tempelanlage entdecken.

Von 1987 stammen Arbeiten mit der zentralen Behandlung der stereometrischen Formen Trapez und Rechteck, wie z.B. *Untitled*<sup>258</sup> (Abb. 49) aus Rom. Die Arbeit steht in enger Verbindung zu früheren Zeichnungen mit Venus-Mars-Thematik,

<sup>253</sup> Cy Twombly *Aurora*, 1981 (Rom) [R 58], Holz, Plastikrose, Draht, Faden, Gips, Nägel, weiße Farbe, 135 x 109,5 x 21,4 cm, Privatsammlung, Rom.

<sup>254</sup> Cy Twombly, *Anadyomene*, 1981 (Bassano in Teverina) [R 59], Holz, Nägel, blauer Farbstift, weiße Farbe, 47 x 57,5 x 73,5 cm, Privatsammlung, Rom.

<sup>255</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 74.

<sup>256</sup> Cy Twombly, *Winters Passage: Luxor*, 1985 (Porto Ercole) [R 75], Holz, Nägel, weiße Farbe, Papier, Kleber, Spuren von Kupfersulphat, 54 x 105,7 x 51,6 cm, Kunsthaus Zürich.

<sup>257</sup> Cy Twombly, *Anadyomene*, 1981 (Bassano in Teverina) [R 59], Holz, Nägel, Blauer Farbstift, weiße Farbe, 47 x 57,5 x 73,5 cm, Privatsammlung, Rom.

<sup>258</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1987 (Rom) [R 93], Holz, Nägel, Schnur, Papier, weiße Farbe, Sammlung des Künstler, Rom.

anhand derer eine individuelle Symbolsprache des Künstlers deutlich wird. Die ursprüngliche Inschrift, Verse aus einem Rilke Gedicht, wurde im Jahre 1999 – entfernt – ein deutliches Merkmal seiner Kunst, immer wieder nimmt Twombly an seinen Skulpturen Veränderungen vor.<sup>259</sup>

Neben der Landschaft, oder – noch allgemeiner – der Natur, ist Twombly von Architektur fasziniert. So studierte er immer wieder die architektonischen Merkmale von bedeutenden archäologischen Stätten, von Baudenkmälern versunkener Hochkulturen und außereuropäische Bauformen. Er selbst kümmerte sich immer wieder um die Restaurierung und den Ausbau eigener Domizile. Zusammen mit Renzo Piano und Paul Winkler arbeitete er an der *Cy Twombly Gallery* in Houston und in den Achtzigerjahren intensiv an der Wiederherstellung einer Renaissancevilla in Bassano. Nicht nur durch die aktive Arbeit in der Konstruktion und Restaurierung schärfte er seinen Sinn für Proportionen, Volumina und Lichtverhältnisse.<sup>260</sup>

Ein weiterer wichtiger Aspekt in Twomblys Werk, und insbesondere für seine Skulpturen, ist die Verarbeitung und Einbeziehung literarischer Werke. Immer wieder verbindet Twombly literarische Zitate mit seinen Werken. Besonders deutlich wird dies in der Skulptur *Untitled* von 1984<sup>261</sup> aus Gaeta (Abb. 50). Es deutet sich ein dynamischer Aufstieg an, der auf halber Höhe abknickt und gewaltsam im spitzen Winkel abbricht. Ein mit Bleistift in englischer Übersetzung aufgeschriebenes Rilke-Zitat (Rilke ist einer der bevorzugten Poeten Twomblys) aus der *Zehnten Duineser Elegie* ist dort zu lesen:

*„And we who have always/ thought of happiness/ climbing, would feel the emotion that almost /startles / when happiness / falls.“*<sup>262</sup>

Der italienische Philosoph Giorgio Agamben erfasste subtil die Essenz dieser Zeilen und den Bezug zu Rilkes Vorstellung von dem fallenden Glück:

---

<sup>259</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 74.

<sup>260</sup> Ibidem, S. 84.

<sup>261</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1984 (Gaeta) [R 71], Gips, Holz, Draht, Karton, 121,5 x 36 56 cm, Sammlung des Künstlers, Rom.

<sup>262</sup> Rainer Maria Rilke, *Zehnte Duineser Elegie*, zit. in: Schmidt 2001, S. 84.

Im Original bei: Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, Leipzig 1923.

*Und wir, die an steigendes Glück  
denken, empfänden die Rührung,  
die uns beinah bestürzt,  
wenn ein Glückliches fällt.*

„Es gibt im kreativen Schaffen eines jeden großen Künstlers, jedes Dichters, einen Augenblick, wo das Bild der Schönheit, dem er sich bis dahin gleichsam mit steigender Bewegung anzunähern schien, nun plötzlich seine Richtung umkehrt und sich – wiederum in der Vertikalen gesehen – als ein Fallendes zeigt. Das ist die Bewegung, die Hölderlin in den Anmerkungen zu seiner Sophokles-Übersetzung „Zäsur“ oder „arythmische Unterbrechung“ nennt: Wenn das Wort, gleichsam mitten in seinem Schwung angehalten, einen Moment lang nicht das zeigt, was es sagt, sondern sich selbst. Wenn der Künstler auf dem Gipfel seiner Möglichkeiten nicht mehr schafft, sondern abschafft, ist dies der Punkt der unwiderruflichen Schöpfung – der unnennbare messianische Augenblick, wo die Kunst auf wundersame Weise stillsteht, beinahe bestürzt: in jedem Moment Fall und Auferstehung.“<sup>263</sup>

Twomblys Auseinandersetzung mit Rilke geht auch aus seinen Gemälden hervor, wie zum Beispiel aus dem fünfteiligen Gemäldezyklus *Analysis of the Rose as Sentimental Despair*<sup>264</sup> (Abb. 51), der in Bassano in Teverina entstanden ist. Hier findet der Betrachter poetische Zitate, Verse von Rilke, Leopardi und dem persischen Dichter Rumi.<sup>265</sup>

## 1.5. Späte Arbeiten

Der Charakter der Skulpturen von Twombly veränderte sich auffällig in den letzten zwanzig Jahren seines Schaffens. Der Betrachter wird sich einer feinsinnigen und selbstverständlichen anmutenden Verbindung von Extremen bewusst: banale Alltagsmaterialien und Fundstücke verwandeln sich in geheimnisvolle Monumente, in Grabstelen und hybride Turmbauten archaischer Kulturen oder in fragile, rätselhafte Gebilde. Stets wird eine Fülle von Assoziationen wachgerufen. In den Weißschattierungen findet sich ein verblüffender Nuancenreichtum, eine Vielzahl von chromatischen Möglichkeiten. Hin und wieder stößt der Blick auf extrem helle und leuchtende Farbspuren, die vor einem weißen Unter- bzw. Hintergrund besonders exaltiert erscheinen. Die späten Skulpturen wirken geheimnisvoll und sind von einer Fülle, die sich jedoch nur erspüren und nicht konkret erfassen lässt. Die Farbe vermittelt den Eindruck von Unvollendetheit und potentieller Fähigkeit zur Veränderung: wie absichtslos hingeworfene, in Schlieren auslaufende weiße Farbe und dick aufgetragener Gips,

<sup>263</sup> Agamben, zit. in: Schmidt 2001, S. 88.

<sup>264</sup> Cy Twombly, *Analysis of the Rose as Sentimental Despair*, 5-teilige Arbeit, 1985 (Bassano in Teverina) [Catalogue Raisonné IV, Nr. 27], Mischtechnik auf Holz, unterschiedliche Maße, Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston.

<sup>265</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 88.



der zu amorphen Formen erstarrt. Diese Assemblagen, die im Atelier in Lexington entstehen, hier lebt Twombly mehrere Monate im Jahr, und deren verschiedene Elemente, tragen manchmal Spuren von Farbigkeit. Es gibt keine Eindeutigkeit, keine klaren Definitionen, unzählige Deutungsmöglichkeiten bieten sich dem Betrachter. Die Skulpturen vermitteln einen Schwebezustand, der die Vergangenheit und die Zukunft gleichermaßen umschließt. Twomblys Bildsprache in den jüngsten Arbeiten verbindet literarische, musikalische und bildnerische Aspekte, Erinnerungen an Vergessenes, und Vergangenheit sowie in gleichem Maße Umsetzungen der gegenwärtigen Erfahrungen. Seine Bildsprache beinhaltet den konzentrierten Kosmos menschlicher Gefühle, Stimmungen und Sehnsüchte. Twombly setzt so jenes Ausrufezeichen der Moderne, das sich gegen die Macht des Faktischen, gegen die Banalität des Alltäglichen wendet und auf die zeitlose Präsenz und die positive Kraft eines ungehinderten, freien Denkens setzt. Besonders in den späten Arbeiten finden sich lesbare Textzeilen wie Widmungen oder Gedichtverse. So entstehen Querbezüge zu literarischen Quellen und assoziative inhaltliche Kombinationen.<sup>266</sup>

Die Wände seiner jüngsten Konstruktionen versah Twombly mit Wörtern und Sätzen. Es handelt sich um Zitate historischer Persönlichkeiten wie zum Beispiel des Assyrikerkönigs Ashurbanipal, der 668-627 v. Chr. lebte, Baburs, des Gründers der Mongolendynastie (1483 – 1530), oder des Königs von Eleusis. Ferner entdeckt der Betrachter Zitate literarischer Persönlichkeiten wie Álvaro de Campos, der eigentlich der große portugiesische Schriftsteller Fernando Pessoa ist oder aber das berühmte tibetische Mantra „om mai padmé hûm“ (Vgl. auch Kap. I.2.).

Seit Ende der Achtzigerjahre werden die Themen 'Vergänglichkeit' und 'Tod' in Twomblys skulpturalem Oeuvre wichtig. Er griff auf traditionelle Formen der Sepulkralplastik wie Grab- und Gedenksteine und deren Inschriften zurück. Als Beispiel hierzu dient die Skulptur *Thermopylae*<sup>267</sup> aus Gaeta von 1991 (Abb. 52). Sie ist für die Galerie *Pièce Unique* von Amelio Brachot entstanden und trägt den Namen des Passes in Böotien. Ihr Aufbau gleicht einem steilen rundlichen Kegel, sie erinnert an die heute stark veränderte Örtlichkeit oder an den Helm einer

<sup>266</sup> Vgl. Schulz-Hoffmann 2006, in: Kat. Ausst. München 2006, S. 100.

<sup>267</sup> Cy Twombly, *Thermopylae*, 1991 (Gaeta) [R 111], Gips auf Weidenkorb, grob gewebter Stoff, Graphitstift, Holzstöckchen, mit Gips bedeckte Stoffblumen auf Plastikstilen, Spuren von pinker Farbe, Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston.

antiken Rüstung. Twombly verwendete Tulpen, deren symbolische Bedeutung auf Märtyrertum verweisen könnte. Auffallend ist die Aufschrift der ersten zwei Zeilen aus Konstantin Kavafis Gedicht "Honor to those who in the life they lead define and guard a thermopylae". Schmidt deutet die Skulptur als ein Denkmal für eine ethische Haltung, die bei jeglichem Handeln das grundsätzlich immer mögliche Scheitern mit einbezieht.<sup>268</sup>

Danto weist darauf hin, dass in der Skulptur *Thermopylae* Twomblys künstlerisches Unterfangen im Gegensatz zu dem seiner Zeitgenossen der modernen Bewegung des *Abstrakten Expressionismus* und der direkten Abkömmlinge wie Rauschenberg und Johns gut sichtbar wird:

*„His work embodies, to be sure in the modernist way, the motifs of the Grand Manner, in particular scenes of heroic battle. He is perhaps closest to Barnett Newman in fusing grandeur of message with simplicity of means [...] and furthest in spirit from de Kooning, whose themes were from the world around him – women and landscapes.“*<sup>269</sup>

Eine andere Skulptur mit ähnlicher Thematik von 1992 heißt *To (F.P.) The Keeper of Sheep*<sup>270</sup> (Abb. 53). Sie ist dem portugiesischen Dichter Fernando Pessoa gewidmet, der unter dem Pseudonym Alberto Caeiro 1911/12 das so betitelte Buch mit 49 Gedichten schrieb.

*„Dedikationen an Dichter, Maler und Philosophen hat Twombly in Malerei und Zeichnung immer wieder vorgenommen, um über die Zeiten hinweg mit Bewunderung seine Rezeption ihrer Werke zu dokumentieren und zugleich ihre Wirkungsgeschichte fortzuschreiben.“*<sup>271</sup>

Ein weiteres Beispiel ist die Skulptur *Madame d'O*<sup>272</sup>, (Abb. 54 und 54a) entstanden auf Jupiter Island 1992. Mit einem kleinen Keil, der die Instabilität unterstreicht, hält Twombly die Skulptur im Lot. In blauer Farbe wurde ein großes „d'O“ auf dem Sockel 'aufgeschrieben' – nur eine flüchtige Spur, den Gegenstand verrätselnd. Im Französischen ist es ein Homonym und könnte allein vom Klang

<sup>268</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 120.

<sup>269</sup> Danto 1997, S. 273.

<sup>270</sup> Cy Twombly, *To (F.P.) The Keeper of Sheep*, 1992 (Jupiter Island) [R 115], Holz, Stoff, Gips, Nägel und Farbe, 194,6 x 29,2 x 63,5 cm, Sammlung des Künstlers, Lexington.

<sup>271</sup> Schmidt, 2001, S. 66.

<sup>272</sup> Cy Twombly, *Madame D'O*, 1992 (Jupiter Island) [R 130], Holz, Metall, Draht, blaue Farbe, weiße Farbe, Sammlung des Künstlers, Lexington.

her auch Wasser bedeuten. Die Farbe Blau wird hier ausnahmsweise an das andere Geschlecht gebunden.<sup>273</sup>

Ein weiteres Beispiel ist die Arbeit *Vulci Chronicle*<sup>274</sup> (Abb. 55), 1995 in Gaeta entstanden. Die Oberfläche gleicht einem architektonischen Straßen-Platzensemble. Schmidt verglich diese Arbeit auch mit Giacomettis *Entwurf für einen Platz* von 1931/32 (Abb. 56). Die Assoziation hierzu ist die einer eigenwilligen architektonische Anlage, der Titel weist in eine spezielle Richtung: Es handelt sich um einen Verweis auf das Zeitphänomen, zu dem die Etrusker ganz eigene Vorstellungen entwickelt hatten: Jedem Einzelnen war nach ihrem Verständnis eine unabänderliche Lebensdauer gewährt.<sup>275</sup>

---

<sup>273</sup> Vergleiche auch *Aphrodite Anadyomene*.

<sup>274</sup> Cy Twombly, *Vulci Chronicle*, 1995 (Gaeta) [R 140], Holz, weiße Farbe, 27 x 61 x 32 cm, Sammlung des Künstlers, Rom.

<sup>275</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 128.

#### **IV. Untersuchung vier exemplarischer Skulpturen aus zentralen Schaffungsabschnitten**

# 1. *Untitled* (1954, New York)<sup>276</sup>

„I am drawn to the primitive, the ritual and fetish elements, to the symmetrical plastic order (peculiarly basic to both primitive and classic concepts, so relating the two)“<sup>277</sup>

In seinem Gesuch für ein Reisestipendium 1952 hatte Twombly sein Interesse an den Wurzeln der modernen Kunst betont und neben dem klassischen Formengut Fetische und rituelle Gegenstände der traditionellen afrikanischen Kunst erwähnt. Nach der Bewilligung des Stipendiums durch das *Virginia Museum of Fine Arts* in Richmond machte er sich zusammen mit Robert Rauschenberg auf den Weg nach Europa und Nordafrika. Eine Reihe von Zeichnungen (Abb. 71, 71a) geben Auskunft über seine künstlerischen Überlegungen und die Verarbeitung des Gesehenen und Erlebten. Das 1953 entstandene *North African Sketchbook* stellt ein wichtiges künstlerisches Dokument aus dieser Zeit dar<sup>278 279</sup>.

Seine Skulpturen aus dem Jahr 1954 stehen in engem Zusammenhang mit den Zeichnungen dieses Skizzenbuchs. Über eine Gruppe früher Skulpturen Twomblys geben heute nur einige wenige Dokumente Auskunft. Robert Rauschenberg fotografierte 1954 im gemeinsamen New Yorker Atelier in der Fulton Street den Freund mit Bildern und Plastiken, von denen nur eine einzige Skulptur in überarbeiteter Form erhalten geblieben ist.<sup>280</sup> Auf einem der Fotos sind fünf unterschiedliche Plastiken abgebildet: eine etwa zwei Meter hohe Stele ragt empor, bis zur Hälfte mit Papier umhüllt und verschnürt; eine flache Bodenplatte dient dünnen, wie Halme hoch stehenden Holzruten als Basis; zwei Trichter sprießen als Blütenkelche auf kräftigen Stängeln aus einer groben, weiß getünchten Bretterkiste. Zwei weitere Plastiken wiederholen dieses Anordnungsprinzip. Twombly steht zwischen rätselhaften Objekten, flachen Schränken, Kästen mit hohen Sockeln, aus denen auf langen Stielen Fächerpaare ragen, von einem freistehenden Rahmen überhöht. Die niedrigere der beiden Plastiken, die der Künstler hält, ist auf der Vorderseite des Sockels mit locker

<sup>276</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1954 (New York) [R 14], Holz, Glas, Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm, Cy Twombly Gallery, *The Menil Collection*, Houston.

<sup>277</sup> Schmidt 2000, Fn.7, S. 145.

<sup>278</sup> Cy Twombly, *North African Sketchbook*, 1953, Conté Wachskreide auf Papier, jedes Blatt 22 x 28 cm, Sammlung des Künstlers.

<sup>279</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 34 f.

<sup>280</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 23.

ausfahrenden Grafismen im Stil seiner Bilder bedeckt.<sup>281</sup> Eine weitere Aufnahme von Rauschenberg (Abb. 72) zeigt eine jener Plastiken mit Palmwedeln, die in stark veränderter Form als *Untitled* von 1954 erhalten blieb. Twombly entfernte den Rahmen von etwa doppelter Höhe des Sockels und mit ihm fünf Holzlöffel, die daran herabhingen. Auch die vier umwickelten und verschnürten Stäbe, die die Palmstängel flankierten, entfielen, ebenso die runden Spiegel auf der Frontseite. Die Löffel und die runden Taschenspiegel tauchen in anderen Plastiken wie etwa in der zu beschreibenden Arbeit *Untitled* von 1954 (heute in der *Cy Twombly Gallery* in der *Menil Collection* in Houston, Abb. 1) erneut auf.<sup>282</sup> Sie blieb als eine der wenigen Arbeiten dieser Zeit unverändert erhalten. Nach Twomblys Entlassung aus dem Militärdienst wurde in der *Stable Gallery* im Januar 1955 seine erste Einzelausstellung eröffnet. Die dort ausgestellten Skulpturen wurden damals so gut wie gar nicht beachtet, nur der Kritiker Frank O'Hara nannte sie „witty and funereal“<sup>283</sup> und sprach von „white boxes with swinging cloth-covered pendulums and sticks and mirrors“<sup>284</sup>. Die im Folgenden zu untersuchende Skulptur kann als eines der wichtigsten Zeugnisse dieser Schaffensperiode gesehen werden.

### 1.1. Phänomenologische Erarbeitung von *Untitled* (1954)<sup>285</sup>

Die Skulptur *Untitled* (Abb. 1 – 1n) stammt aus dem Jahr 1954 und ist in New York entstanden. Es handelt sich um eine überlebensgroße, monumentale Assemblage – 203,2 x 35 x 28 cm –, die sich aus unterschiedlichsten Materialien wie Holz, Glas, Spiegel, Stoff, Draht, Holzlöffel und Wachs zusammensetzt. Twombly bemalte einzelne Komponenten mit weißer Wandfarbe und integrierte zeichnerische Elemente mit Öl- und Wachskreide. In den gängigen Katalogen ist die Skulptur unglücklicherweise nur von einer Seite abgebildet. Noch

<sup>281</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 24.

<sup>282</sup> Ibidem, S. 24, S. 144, Fn. 10.

<sup>283</sup> Ibidem, Fn. 12, S. 144,

zit.: Frank O'Hara, *Cy Twombly*, in: *Art News*, 53 (1954) 8 (Dezember), S. 46,

zit. nach Varnedoe 1994, S. 20 f. Bei der erhaltenen Skulptur handelt es sich um *Untitled*, 1948 (Lexington) [R 7], Eisen, Draht, Holz, 57 x 9,5 x 9,5 cm, Privatsammlung.

<sup>284</sup> Schmidt 2000, Fn. 13, zit.: Varnedoe 1994, S. 20.

<sup>285</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1954 (New York) [R 14], Holz, Glas, Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm, *Cy Twombly Gallery, The Menil Collection*, Houston.

unveröffentlichte Aufnahmen aus dem Depot der *Menil Collection* ermöglichen daher wichtige neue Erkenntnisse:<sup>286</sup>

Der Grundaufbau der Skulptur ist von streng geometrischem Charakter. Ein klares Gegenspiel zwischen horizontalen und vertikalen Linien fällt auf. Die beinahe überall monochrom weiße Arbeit ist schmal, schlank und gleichzeitig hoch.

Auffällig ist die Vorderseite: drei mal drei runde und gleichgroße Spiegel untereinander in gleichmäßigen Reihen angebracht, vier an austretende Nägel angebundene, schmale Holzlatten und die unleserlichen und zeichenhaften Elemente einer spontan anmutenden Markierung im mittleren Teil der Arbeit. Darüber baumelt zwischen zwei Holzlöffeln ein mysteriös dunkles, mehrfach verschnürtes Bündel. Wie auf den Depotaufnahmen deutlich erkennbar (Abb. 1f), fehlt der Rückseite jegliche weitere Ausarbeitung. Die Rückwand des unteren Abschnitts sowie der Sockel sind dort lediglich grob weiß gestrichen, Gebrauchsspuren sowie leichte Farbabsplitterungen sind stellenweise zu beobachten (Abb. 1g). Twombly legte demnach selbst durch die Betonung der einen Seite und durch gezielt gesetzte Farbakzente eine Schauseite fest. Ein Blick auf die Seiten gestattet das vollständige Erfassen der Konstruktion (Abb. 1d, 1h, 1j, 1k, 1l, 1n).

Es handelt sich auf den ersten Blick um einen zweiteiligen Konstruktionsaufbau: Deutlich zu erkennen ist die Einteilung in eine größere untere Partie, die wiederum durch vier dünne Stabpendel und eine symmetrische Spiegelverzierung im oberen Drittel gegliedert ist (Abb. 1a und 1l) und die darüber liegende zweite Einheit (Abb. 1g und 1m). Dieser zweite Abschnitt wird von dem Päckchen (Abb. 1e, 1g), das an dünnen Holzstäben hängt, und dem fragil wirkenden Holzrahmen bestimmt (Abb. 1g, 1n). Es besteht aus zwei mit Drähten provisorisch befestigten Löffelstielen aus Holz, die zwischen ihren flachen Kellen ein eng zusammengebundenes und geschnürtes Bündel aus dunklem Stoff halten (Abb. 1c, 1e).

Genauer betrachtet, lässt sich diese Zweiteilung weiter aufteilen: Somit ergeben sich vier unterschiedliche Abschnitte:

Den ersten, untersten Bereich bildet ein niedriger, mit weißer Farbe grob bemalter und schmuckloser Holzquader (Abb. 1j), der an einen Sockel erinnert. An einigen Stellen ist die Oberflächenstruktur des Holzes sichtbar, da die weiße Farbe immer

<sup>286</sup>

Hier gilt mein besonderer Dank der Registrarin Mary Kadish von Der *Menil Collection* in Houston/Texas, die mir großzügigerweise alle Depotaufnahmen zur Verfügung gestellt hat.

wieder abgesplittert ist (Abb. 1k). Besonders starke Abnutzungen sind an den Ecken und Kanten des Quaders zu erkennen (Abb. 1j). Die Farbe ist hier vermutlich nicht deckend und unregelmäßig aufgetragen worden. Vereinzelt sind Farbkleckse, Tropfen und Pinselspuren erkennbar (Abb. 1i).

Vermutlich handelt es sich bei dem Sockel um eine einfache kleine Holzkiste oder um einen Holzpflöck, der bereits zuvor einen anderen Zweck erfüllt hatte. Es scheint, als wäre er an den Ecken verzahnt und verleimt worden. Diese sehr schlichte Basis trägt den zweiten und größten Abschnitt der Arbeit. Eine lange und schmale, rechteckige Holzplatte wurde darauf im rechten Winkel mit Nägeln fixiert und vom Künstler ebenso mit weißer Farbe übermalt. Ähnlich wie am Sockel sind auch hier Farbabsplitterungen und Gebrauchsspuren erkennbar, außerdem bleibt die Maserung des Holzes sichtbar. Besonders auffällig sind zwei kreisrunde Einkerbungen am unteren Teil der Rückseite, Einkerbungen, die vermutlich auf die ursprüngliche Beschaffenheit des Holzes und an von diesen Stellen entfernte Äste zurückzuführen sind. (Abb. 1k) Am oberen Ende dieses zweiten Abschnitts ist diese Fläche durch die vier an kleinen, oben austretenden Nägeln festgeknoteten Stabpendel einerseits (Abb. 1h) und die drei symmetrisch untereinander angeordneten Reihen der Spiegel andererseits (Abb. 1a) gegliedert. Die vier aufgehängten Stabpendel reichen bis fast auf die Oberfläche des Sockels. Im Bereich der Spiegel hat Twombly weniger weiße Farbe aufgetragen als am unteren Teil der Platte, dort bleiben Pinselstriche teilweise sichtbar. Ein dünner hölzerner Querbalken wurde mit Nägeln an der Latte fixiert und schließt diese Ebene nach oben hin ab.

Es schließt sich der dritte Abschnitt an, der im Verhältnis zum unteren Teil sehr klein ist, aber durch eine besondere Markierung auffällt. Die umliegenden Elemente aus Holz rahmen diesen Abschnitt gleichsam ein und betonen ihn. Zwar immer noch Teil der großen Holzplatte schafft die rahmenähnliche Konstruktion eine Grenze, und der innere Teil erfährt durch die rechteckige Holzbegrenzung eine Akzentuierung. Auf die weißgestrichene innere Holzplatte setzte Twombly ein Gewirr aus Strichen und Linien in Wachs- und Ölkreide, eine Lesbarkeit bleibt jedoch zunächst aus (Abb. 1b).

Den letzten und obersten Abschnitt bildet eine einem Fenster ähnliche Konstruktion aus Holz und das an zwei hölzernen Löffeln befestigte Bündel (Abb. 1b – 1f). Vier dünne Holzstäbe wurden jeweils mit drei dünnen Nägeln an den



äußeren Enden der unteren Holzplatte montiert, zwei davon auf der Vorderseite, die anderen beiden auf der Rückseite. Alle Stäbe sind am oberen Teil mit einem querliegenden runden Holzstäbchen, welches links und rechts mit Draht fixiert wurde, verbunden. Daran mit Drähten befestigt und freischwingend aufgehängt sind hölzerne am oberen Ende mit beigen Stofffetzen umwickelte Kochlöffel, die zwischen ihren flachen Kellen ein verschnürtes dunkles Knäuel aus Stoff fest halten. Das von groben Stricken und dünneren weißen Schnüren zusammengehaltene Bündel besteht aus dunkelbraunen Stofffetzen. Ob und was sie gegebenenfalls verhüllen, bleibt dem Betrachter verborgen.

Betrachtet man die Skulptur von der Seite (Abb. 1n), so bilden sich wiederum zwei Zwischenräume, durch die man durchsehen kann. Zum untersten Abschnitt stellt der vierte und oberste in seiner Gesamtheit ein bewegtes und offenes Gegenelement dar.

Im ersten Moment ist man an ein Totem, eine Art Marterpfahl oder an eine Gedenksäule aus einem fernen Land erinnert. Möglicherweise wird der Betrachter dazu verleitet, an Objekte außereuropäische Kulturen, an solche des Voodoo<sup>287</sup>-Kults und Mystik zu denken und – ohne die genauere Bedeutung des Wortes ‚Fetisch‘ zu kennen – kommt einem vielleicht dieses Wort schon bald in den Sinn. Das Werk wirft eine Fülle von Fragen auf:

Welche Gegenstände verbirgt das kleine dunkle Bündel? Was hat es mit den Spiegeln auf sich? Versteckt sich hinter dem Liniengewirr auf dem mittleren Teil der Skulptur eine schwerentzifferbare Botschaft? Gibt es Hinweise auf eine mögliche Herkunft oder Anspielungen auf ein bestimmtes Ereignis oder einen Ritus?

---

<sup>287</sup>

Vgl. Métraux, Alfred: *Voodoo in Haiti. (Le Vaudou haitien, 1958)*, Gfickendorf 1994.

## 1.2. Aufbau, Technik und Farbe

Sehr auffällig ist die in dieser Arbeit stark betonte Frontalität. Wie bereits in der Beschreibung erwähnt, legte Twombly durch das Anbringen von Spiegeln und der Stabpendel eindeutig eine Seite als Hauptseite fest.

Die Konfrontation von zwei maßgebenden und gegeneinander wirkenden Linien wird deutlich: auf der einen Seite sind es die vertikalen Geraden des gesamten Aufbaus wie etwa die Stabpendel und deren Schattenwurf auf der Innenwand und auf der anderen Seite die ausfahrend freien Graphismen in Schreibrichtung auf dem kleinen Kompartiment, die die Horizontale betonen. Insgesamt dominieren jedoch die Linien in der Vertikalen.

Twombly verlieh der Skulptur einen überwiegend symmetrischen, regelmäßigen und statischen Charakter: Die einzelnen Komponenten lassen sich zunächst als geometrische Formen wie Quader, Rechteck, Kreis, Linie und Gerade erfassen.

Wie in der Beschreibung deutlich wurde, lässt sich die Arbeit in vier Ebenen untergliedern,<sup>288</sup> dabei scheint der Aufbau keineswegs dem Zufall überlassen. Hinsichtlich der Größenverhältnisse der einzelnen Ebenen zueinander ist anzumerken, dass der erste und der dritte Abschnitt etwa gleich groß und eher horizontal betont, der zweite und der oberste, wesentlich größer und vertikal gestaltet sind. Dieser Wechsel im Aufbau verleiht der Skulptur eine gewisse Regelmäßigkeit. Diesen Aspekt unterstützt die präzise Gliederung des zweiten Abschnitts durch die drei Spiegeldreierreihen und die vier Stabpendel. Sowohl die Spiegel als auch die Stabpendel sind in gleichem Abstand fixiert.

Dem geordneten und strukturierten Grundaufbau steht eine sehr konträre Komponente gegenüber: das eingeschnürte und zwischen die Holzlöffel geklemmte Bündel im oberen Abschnitt. Ganz anders als der Grundaufbau lässt dieser Teil der Arbeit sich nur schwer in Worten – und schon gar nicht – in geometrischen Formen erfassen. Ferner spricht auch der dritte kleine Abschnitt, auf dem sich die nicht zu entziffernde Künstlerhandschrift zeigt, gegen einen gänzlich systematischen Grundton der Skulptur.

Aus diversen gesammelten Materialien schuf Twombly eine neue skulpturale Einheit. Die großen Bestandteile werden zusammengenagelt, einzelne kleinere Teile, wie z. B. die Spiegel, klebt er auf den hölzernen Untergrund. Außerdem

---

<sup>288</sup>

Vgl. Kapitel IV.1.1.

dienen ihm Schüre und feiner Draht, um Teile zusammenzuhalten und zu befestigen. Die Skulptur ist größtenteils mit weißer Wandfarbe übermalt, die jedoch nicht komplett deckend ist, vereinzelt bleiben Pinselspuren sichtbar. Im Bereich der Rundspiegel verzichtete Twombly auf jegliche Farbe, für das kleine Kompartiment benutzte er Wachs- und Ölkreide, wobei es sich hier nicht um eine präzise, gut ausgearbeitete Zeichnung handelt, sondern eher um eine spontan hingeworfene Markierung. Die Skulptur ist nicht farbig, sondern wird bestimmt durch Weiß, Grau-, Ocker- und Brauntöne. Twombly bediente sich der 'Nichtfarbe' Weiß, um nahezu alle einzelnen Komponenten miteinander zu verbinden. Deutliche Absplitterungen der weißen Farbe machen leichte Braun- und Beigetöne des Holzes sichtbar. Außerdem überziehen teilweise Spuren von Schmutz und Staub die Oberfläche mit einem gräulichen Film.

Nicht alle Teile der Skulptur wurden weiß übermalt. Der Stoff des Bündels bleibt ebenso wie die die Löffel umhüllenden Tücher von Farbe frei. Dies hat zur Folge, dass die gesamte pendelähnliche Aufhängung im Kontrast zu dem milchigen Weiß und dem hellen Braunton des Holzes besonders auffällig hervorsticht.

Auf diese Weise gewinnt das unbestimmte Element besonders an Bedeutung.

Die neun aufgeklebten Spiegel verleihen der Skulptur hinsichtlich der Farbgebung eine neue Dimension. Der Betrachter sowie die Umgebung der Skulptur werden durch Spiegelung zum Teil der Arbeit. Befindet sich beispielsweise ein Betrachter mit roter Kleidung vor der Skulptur, so wird das Rot auch Teil dieses Werkes und verändert die gesamte Farbsituation der sonst beinahe monochrom weißen Arbeit. Durch die Spiegel schafft Twombly hinsichtlich der Farbgebung ein bewegtes, sich permanent veränderndes und variierendes Moment. Aber nicht nur allein die Farbe der Umgebung wirkt sich auf die Oberfläche der Skulptur aus, sondern auch die unterschiedlichen Licht- und Schattensituation. Darüber hinaus werfen die Spiegel Licht- und Farbreflexionen auf die Umgebung des Ausstellungsraumes.

### 1.3. Materialvielfalt und Materialschlichkeit

„...look at his canvases...or for that matter his sculptures, which are properly made up from what wire, bone, stone, iron, wood he picks up, and so do respect facts, the accidents of the same (this is the twin methodology, this is documentation, these sculptures of his also show how accurate his penetration of the reality bearing on us is: these are the artifacts he finds surrounding himself in the same diggings out of which he is digging himself...“<sup>289</sup>

Für die Skulptur *Untitled* von 1954 verwendete Twombly eine Vielfalt von Materialien, die in ihrer Ursprünglichkeit keineswegs völlig negiert wurden. Im Gegenteil: die ursprüngliche Beschaffenheit bleibt auch unter der weißen Farbschicht sichtbar und wurde sogar stellenweise mit einbezogen.

Der Sockel und der Korpus mit den vier Stabpendeln, die dünnen Stäbe und die am oberen Querstab im Aufbau angebundenen Löffel sind aus Holz, dem bevorzugten Material von Twombly. All diese Teilstücke wurden nicht von Twombly aus Rohmaterial geformt, sie wurden vielmehr bereits an anderer Stelle verarbeitet. Er schlug also weder wie ein traditioneller Bildhauer seine Formen in das Material, noch schnitzte oder bearbeitete er dieses mit Werkzeug weiter, sondern fügte bereits vorhandene Elemente zu einem neuen Ganzen. Wie in vielen seiner frühen Skulpturen<sup>290</sup> integrierte er *Objets trouvés*, wie in diesem Fall die Löffel, die runden Spiegel und Glas<sup>291</sup> in dieser Arbeit.

Ein weiteres wichtiges Material, welches Twombly in diesem Fall verstärkt einsetzte, ist das Bindematerial. Es hat die Funktion, die einzelnen Komponenten miteinander zu verknüpfen und zusammenzuhalten wie etwa die Nägel und das Wachs. An vielen Stellen verschwinden diese jedoch unter der Bemalung und fallen erst bei näherer Betrachtung auf. Ebenso verhält es sich auch bei dem hier verwendeten Garn und dem Draht, wobei diese im Gegensatz zu den Nägeln und dem Wachs eine ganz auffällige und prominente Stellung einnehmen. Twombly schnürte das Stoffbündel energisch mit einem etwas dünneren Faden zusammen und, um diese Schnürung noch zu verstärken, kam zusätzlich ein etwas dickerer

<sup>289</sup> Olson 1977, S. 14.

<sup>290</sup> Vergleiche auch u. a.: Cy Twombly, *Untitled*, 1946 (Lexington) [R 3], Cy Twombly, *Untitled*, 1946 (Lexington) [R 4], Cy Twombly, *Untitled*, 1947 (Groveland) [R 5], Cy Twombly, *Untitled*, 1947 (Groveland) [R 6], Cy Twombly, *Untitled*, 1948 (Lexington) [R 8], Cy Twombly, *Untitled*, 1951 (Lexington) [R 9]

<sup>291</sup> Die technischen Daten im Werkverzeichnis (siehe Del Roscio 1997, Nr. 14) verzeichnen unter den verwendeten Materialien u.a. auch Glas. Anhand der zur Verfügung stehenden Abbildungen lässt sich leider nicht herauslesen, an welcher Stelle Glas integriert wurde.

Strick zum Einsatz, der das Bündel schließlich mit den beiden Enden der Holzlöffel verknotet. Des Weiteren wurde Faden verwendet, um die Löffelstiele am oberen horizontalen Holzstab zu befestigen und die vier Stabpendel an oben austretenden Nägeln anzuknoten.

Außerdem zählen dunkel- und hellbraune Stoffe zu den Materialien der Skulptur. Es entsteht der Eindruck, dass es sich auch in diesem Fall nicht um neuwertigen oder gar teuren Stoff handelt, es scheint, als hätte Twombly vielmehr Lumpen oder alte Stofflappen verwendet.

Fast alle Materialien sind schlichte und unspezifische ‚Dinge‘. Twombly gebrauchte keine neuen Objekte, sondern Gegenstände mit anonymer, beiläufiger Geschichte. Er arbeitete nicht mit hochwertigem, kostspieligem oder gar edlem Material, das Holz, das Twombly benützte, zeichnet sich in erster Linie durch seine Alltäglichkeit aus. Der Faktor Zeit ist in den Jahresringen ablesbar, Spuren der Verwitterung und des Verfalls werden immer wieder sichtbar (siehe Abb. 1i, 1k). Auch in dieser Arbeit verwendete Twombly Holz in Form einer kleinen Kiste, von Balken und Stäben, die ihre Funktion verloren haben. So entstehen neue Assoziationen und Zusammenhänge. Die Kiste dient als Sockel, bleibt jedoch gleichwertiges Element wie die anderen Objekte. Es ist bekannt, dass Twombly sein Material in den meisten Fällen nicht im Großhandel oder Baumarkt kauft, sondern an diversen Orten sammelt. Es handelt sich um Fundsachen, Reste von Baustellen, aus alten Häusern, um Sperrmüll oder Strandgut.

Bereits verarbeitete Holzstücke, die sonst kaum mehr von Nutzen sind, fanden in dieser Skulptur eine neue Anwendung. Zwar haben sie eine vollendete Form, doch sind sie nur Fragmente, die in der umfangreichen Konstruktion eingefügt wurden und einen Gesamtzusammenhang ergeben.

Eine Besonderheit der Skulptur hinsichtlich des Materials sind die neun Spiegel. Sie stehen in starkem Kontrast zu den vorwiegend ‚armen‘ Materialien und verleihen der Skulptur einen Hauch an Verzierung und Schmuckhaftigkeit. Die Spiegel sind silbrig und bilden ein ‚wertvolles‘ Gegenüber zu den braunen und beige Farbtönen des übrigen Materials. Spiegel stehen unter anderem dafür, Schönheit zu wiedergeben. Hier reflektieren sie – je nach Lichteinfall Strahlen oder Farbe – und verändern so wiederum die Gesamtsituation der Skulptur.

#### 1.4. Motive und deren Quellen:

Am Anfang der Beschreibung der Skulptur fiel während der Schilderung des ersten Eindrucks der Begriff *Fetisch*. Zahlreiche unterschiedliche Definitionen und Verweise existieren für den vage anmutenden Begriff. *Fetisch* stammt von dem portugiesischen Wort *feitição* ab und bedeutet so viel wie *Machwerk*. Das portugiesische *feitição* wiederum hat seine Wurzeln im Lateinischen und bedeutet ‚künstlich‘, ‚nachgemacht‘.<sup>292</sup> Der Begriff geht auf die frühen portugiesisch christlichen Kolonisatoren zurück, die an der westafrikanischen Küste auf Kultgegenstände stießen, die ihrer Meinung nach von den Einheimischen angebetet wurden. Sie waren beauftragt, alle Kultgegenstände der Afrikaner zu vernichten.<sup>293</sup>

Mit dem Begriff *Fetisch* oder *Fetischfigur* werden Figuren bezeichnet, denen magische Wirkung beigemessen wird. Seine Urbedeutung ist jedoch schlichtweg *vom Menschen gemacht*. Zum *Fetisch* wird der Gegenstand erst durch die Weihe eines Magiers oder Zauberers, der der Figur Leben verleiht. Hierfür werden bestimmte Stoffe vielfältigster Art an oder in der Figur befestigt, diese sind in ihrem Charakter vergleichbar mit der Medizin: Den Stoffen werden Wirkungen unterstellt, ohne die der *Fetisch* eine einfache Holzfigur bleiben würde. Nach erfolgreicher Initiation des *Fetischs* bekommt dieser einen eigenständigen Charakter. Aus afrikanischer Sicht sind *Fetische* lebendig, durchqueren sämtliche Phasen der Entwicklung und besitzen nur begrenzte Lebenserwartung. *Fetischfiguren* sind sehr vielfältig und reichen von einfachsten Formen bis hin zu künstlerisch hochstehenden Figuren. Neben den bekannten, oft sehr aufwendig gefertigten *Fetischen* der *Songye*<sup>294</sup> sind unter anderem die großen, mit Nägel beschlagenen Fetischfiguren des nordwestlichen Kongogebietes zu erwähnen, die sogenannten *Nagel-*<sup>295</sup> und *Spiegelfetische*<sup>296</sup> (Abb. 73 – 76), die auch als

<sup>292</sup> Vgl. *Fetisch* bei: Rubin 1984, Glossar, ohne Seitenangaben.

<sup>293</sup> Ibidem.

<sup>294</sup> Vgl. Rubin 1984, *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Lexikon der Stämme und Stammesgebiete, S. 727:

„*Songge (Songye, Basonge, Wasonga): Zaire, ein zu den LUBA gehörender Stamm, mit denen sie sprachlich und kulturell eng verwandt sind. Seit dem 16. Jahrhundert zwischen Lubefu und Lomami (südliche Nebenflüsse des Kongo) in größeren Häuptlingsschaften organisiert und politisch aktiv.*“

<sup>295</sup> Das Einschlagen von Nägeln in die Fetischfigur ist mit der Erweckung der Kräfte des Fetisch verbunden und zielgerichtet auf einen ganz bestimmten Wunsch oder Befehl angelegt. Fetische haben moralische und einschüchternde Funktionen. Die Suggestivkräfte der Gläubigen können zu tatsächlichen Schmerzen führen.

*Reliquiarfiguren*<sup>297</sup> (Abb. 77) bezeichnet werden. Sie sind im Zusammenhang mit Twomblys Skulptur von besonderer Relevanz. Dieser Typus von figuraler Plastik ist am unteren Kongo verbreitet, wo Medizinmänner die von Handwerkern aus Holz gefertigten Skulpturen ergänzen, indem sie in einer Höhlung im Bauch oder Rücken, die häufig durch Spiegel verschlossen wird, magische Gegenstände deponieren. Die darin verborgene, latente Kraft kann durch bestimmte Worte oder Praktiken wie beispielsweise das Einschlagen eines Nagels aktiviert werden. Auf diese Weise versuchte man, sich gegen Schadenzauber, Unheil oder Krankheit zu schützen oder man bekräftigte eine feierliche Kulthandlung. Meist wurden männliche, manchmal weibliche Figuren dargestellt unter besonders sorgfältiger Ausarbeitung der Gesichtszüge.

Wie bereits im Vorspann der Beschreibung der Skulptur *Untitled* von 1954 angemerkt wurde, entwickelte Twombly bereits sehr früh ein starkes Interesse für außereuropäische Kunst. Er setzte sich sowohl auf seinen zahlreichen Reisen als auch im Rahmen von Museumsbesuchen intensiv mit ihren reichen und unterschiedlichen Ausprägungen auseinander. Rückblickend beschrieb Twombly in einem Brief seine Eindrücke der Europa- und Nordafrikareise, die er zwischen August 1952 bis Mai 1953 mit Rauschenberg unternahm:

*„It is difficult to begin to tell of the many, many things I saw and experienced – not only in the art and history but of human poetry and dimensions in the fleeting moment and flux.  
I will always be able to find energy and excitement to work with from these times. I see clearer and even more in the things I left.  
It's been like one enormous awakening of finding many wonderful rooms in a house that you never knew existed.“*<sup>298</sup>

*“I can't begin to say how Africa has affected my work (for the better I hope).“*<sup>299</sup>

In den Skizzen seines *North African Sketchbook* (Abb. 71, 71a) studierte er die Beschaffenheit der Plastiken und Tapisserien sehr detailliert. Sein großes Interesse

---

Vgl. Bwoon-Gallery o. D.

<sup>296</sup> Ibidem.

<sup>297</sup> Vgl. *Reliquiarfigur* bei: Rubin 1984, Glossar, ohne Seitenangaben.

<sup>298</sup> Cy Twombly in einem undatierten Brief (wahrscheinlich im Mai 1953 geschrieben) an Leslie Cheek, Jr., zitiert nach: Varnedoe 1994, S. 58 (Fn. 61).

<sup>299</sup> Cy Twombly in einem undatierten Brief an Leslie Cheek, Jr., zitiert nach: Varnedoe 1994, S. 57 (Fn. 56).

und die Faszination für die reine und ursprüngliche Kunst der Stammesvölker bekundete er immer wieder, wie zum Beispiel in einem Brief an Leslie Cheek, Jr.:

*“I’ve been very interested in the primitive art of the American Indian – of Mexico and Africa. So much art looks affected and tired after seeing the expressive simple directness of their work.”*<sup>300</sup>

Im Anschluss werden die Hauptmotive der Skulptur beschrieben und nach möglichen Quellen gesucht. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um eindeutige Verweise, sondern vielmehr um wenige mögliche Ansatzpunkte – eine Auswahl aus der Fülle. Zu vermuten ist, dass es sich um keine bestimmte einzelne Quelle handelt, sondern dass es sich um eine Vielzahl unterschiedlicher Referenzpunkte dreht, die Twombly in seiner Skulptur reflektierte. Im Folgenden soll nicht der Anspruch erhoben werden, differenzierte ethnologische Bezüge herzustellen, dies würde den Rahmen der Arbeit sprengen, es sollen lediglich mögliche Vergleichsbeispiele herangezogen werden.

Wenn auch sehr niedrig und in seiner Beschaffenheit eher unscheinbar, einfach, alltäglich, abgerieben und von sichtbaren Spuren der Abnutzung und Verwitterung gezeichnet, trägt ein Sockel den Aufbau Twomblys Skulptur. Ganz bewusst entschied sich der Künstler für dieses klassische Kompositionselement<sup>301</sup> und hob so seine ‚Figur‘ auf ein kleines Podest, um diese dadurch zu betonen.

Dieses Motiv steht nicht direkt – wie andere Komponenten dieser Arbeit – in Verbindung zur außereuropäischen Kunst, sondern ist in der klassischen westeuropäischen Tradition der Skulptur anzusiedeln. Zwar ist der Sockel der Skulptur von Cy Twombly kein klassisch schöner oder durch besonderen Schmuck betonter Unterbau, sondern von schlichter und einfacher Beschaffenheit. Genau hier, im spröden und betont unvirtuosen Charakter des Materials des Sockels, liegt eine Verwandtschaft mit der außereuropäischen Kunst.

Ein weiteres markantes Motiv ist die schmale, nach oben strebende Form einer verzierten Stele mit ihrem Aufbau.

---

<sup>300</sup> Cy Twombly in einem Brief vom 26. November 1950 an Leslie Cheek, Jr., zitiert nach: Varnedoe 1994, S. 55 (Fn. 34).

<sup>301</sup> Sockel (lat. *soculus*, *soccus*, «kleiner, niedriger Schutz»), als Begriff ab Mitte 18.Jh., der untere bes. abgesetzte Teil eines Bauwerks oder –teiles; bei Freiplastiken auch das Postament in vereinfachter Form. In seinen aus der griech. - röm. Antike herrührenden traditionellen Formen hat er meist einen viereckigen Querschnitt und ist gegliedert in Fußgesims, Schaft oder Würfel und Kranzgesims.

Vgl. Lexikon der Kunst 1977, S. 544.



Die Form erinnert an *Totempfähle*<sup>302</sup> (Abb. 78, 79, 80) oder auch an figürliche Bretter<sup>303</sup> (Abb. 81). Das Wort *Totem* stammt aus der Algonkin-Sprache des südlichen Kanada und bedeutet *Verwandtschaft*, *Familienabzeichen* oder auch *persönlicher Schutzgeist*. *Totem* bezeichnet etwas Ähnliches wie heute der Nachname, schließt aber eine animistische Vorstellungswelt und eine besondere Form der Verwandtschaftsbeziehung mit ein. Er ist ein wesentliches Merkmal etlicher, aber nicht aller alten Gesellschaften und wurde insbesondere durch einige Indianergruppen in Nordamerika und die Aborigines in Australien bekannt.

Das *Totem* wird als Wesen empfunden, von dem die Person abstammt, ist also der Urahn eines Menschen oder seiner Gruppe. Das *Totem* ist daher auch eine Art Schutzgeist, meist eine Pflanze oder ein Tier, der für die Gesellschaft eine bestimmte Bedeutung hat.

Da der *Totemismus* eng an die Vorstellung der Verwandtschaftsbeziehung gebunden ist, haben sich auch die *Totems* in den Kulturen gemeinsam mit diesen verändert. Auch der Wechsel des *Individualtotems* war bei den Indianern möglich. *Totems* mit diesen Eigenschaften werden Krafttiere oder Schutzgeister genannt, die für diesen Menschen im Gegenzug für Verehrung und Kulthandlungen zuständig waren. Ein Krafttier oder Tierschutzgeist ist ein persönlicher Helfer einer Einzelperson.<sup>304</sup>

Ein Totempfahl wird von unten nach oben gelesen. Er hat oft mehrere Bedeutungen, kann Geschichten erzählen, gleichzeitig Wappenpahl sein und eines Stammesältesten gedenken. Manche Pfähle erinnern an einen tapferen Menschen oder an denkwürdige Ereignisse, z. B. Naturkatastrophen. Es gibt auch Pfähle, die den Eigentümer beschämen und verspotten. Andere Totempfähle

<sup>302</sup> Es wird vermutet, dass an der Küste schon seit 5000 Jahren Holzbearbeitung betrieben wurde. Da Holz im Laufe der Zeit vermodert, deuten lediglich verschiedene Werkzeuge auf die frühe Holzbearbeitung hin.

In der Zeit zwischen 1500 und 1700 n.Chr. wurden von verschiedenen Küstenstämmen Muster in die Balken der Innenräume geritzt. Das waren die Vorläufer der ersten Totempfähle. Durch angeschwemmte europäische Schiffswracks an der Küste der Haida gelangten die ersten Metallwerkzeuge zu den Stämmen, die damit die ersten freistehenden Grab- und Gedenkfiguren aus Holz schnitzten.

Zur damaligen Zeit wurden Totem-, Symbolfiguren und Familienwappen als Privatsache gehandelt. Die Briten begannen ab 1778 die Nordwestküste zu erforschen. So machte eine Expedition, geleitet von James Cook drei Wochen im Nootka Sound auf Vancouver Island Stopp. Die Logbücher erwähnen unter anderem geschnitzte und bemalte Innenpfosten der Häuser, aber keine freistehenden Totempfähle. Auf der dritten und letzten Reise von Cook 1778 zeichnete der Schiffszeichner Webber die verzierten Pfähle. Dies ist der bisher bekannte früheste Nachweis.

Vgl. Indianerwelt o. D.

<sup>303</sup> Figürliches Brett, Sawos, Provinz Ost-Sepik (Papua-Neuguinea), bemaltes Holz, Höhe 208 cm, Sammlung Milton und F. Rosenthal. Abb. siehe Rubin S. 554, Nr. 801.

<sup>304</sup> Vgl. Indianerwelt o. D.

dienen dem Besitzer als Rechtsanspruch auf bestimmte Wappen bzw. Symbole oder stellen die Familienabstammung dar.<sup>305</sup>

Twombly verwendete – anders als die Künstler der *Totempfähle* – keine figürlichen Elemente, sondern gliedert die unterschiedlichen Kompartimente durch rein formale Details.

Auffallend ist die stark symmetrische Ausrichtung der Skulptur. Dieses Motiv lässt sich auch anhand vieler Skizzen des *North African Sketchbook* nachweisen (Abb. 71, 71a), die sich teilweise explizit auf die im *Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini* in Rom ausgestellten Objekte beziehen. Eine betonte und stark auffallende Symmetrie ist in der gemusterten Struktur der Lederbehänge<sup>306</sup> aus der *Nouvelle-Bretagne* in Ozeanien zu finden (Abb. 82), die ursprünglich an Schiffen befestigt waren. Twombly studierte sie im römischen Völkerkundemuseum.<sup>307</sup> Die Skulptur von Twombly erinnert in ihrer Struktur, Symmetrie und Wiederholung an diese Arbeit.<sup>308</sup>

Als weiteres Beispiel für einen stark symmetrischen Aufbau dienen die *Reliquiarfiguren* oder auch Wächterfiguren der Kota aus Gabun, flache, stilisierte Kopfplastiken, die reich mit Kupfer- oder Messingblech beschlagen wurden (Abb. 77).<sup>309</sup>

Ein weiteres auffälliges Motiv der Skulptur von 1954 ist die betonte Frontalität, wie die Gegenüberstellung der Vorder- und Rückansicht deutlich macht (Abb. 1, 1b, 1f).

Ein mögliches Vorbild hierfür könnten die frontal ausgerichteten Figuren afrikanischer Stammeskunst darstellen, wie Genge meint:<sup>310</sup>

<sup>305</sup> Indianerwelt o. D.

<sup>306</sup> Lederbehang aus Nouvelle-Bretagne. Ozeanien, Höhe 65 cm, *Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini*, Rom, Abb. In: Hochdörfer 2001, S. 35 Abb. 13.

<sup>307</sup> „In Italia, a metà dell'Ottocento, Luigi Pigorini era tra i primi ad occuparsi di preistoria: partendo dai documenti di scavo, si proponeva di raccogliere e confrontare le testimonianze dei 'popoli selvaggi' e di indagare sulle prime popolazioni che avevano abitato la penisola italiana. Il Museo Nazionale Preistorico Etnografico veniva fondato nel 1875 per esporre i risultati delle ricerche, mettendo in luce 'come sia nata e cresciuta la nazione italiana [...] e di quanto ha prodotto attraverso i secoli.' Lerario, Maria Gabriella, *Il Museo Luigi Pigorini. Dalle Raccolte etnografiche al Mito di Nazione*, Hrsg. Massimo Piccione, Florenz, 2005, S. 9.

<sup>308</sup> Vgl. auch Hochdörfer 2001, S. 35.

<sup>309</sup> Kota (Bakota, Okota, Kuta): NO-Gabun, NW-Kongo (Brazzaville), zwischen den Flüssen Ogooué und Sangha. Sammelbezeichnung für verschiedene Gruppen [...] der kulturell relativ einheitlichen Äquatorialbantu. [...] Die Kota sind Schöpfer von sog. Wächterfiguren: Sie bewahrten Knochen der Männer und Frauen von hohem Ansehen in Rindenschachteln oder Körben auf, an deren Rand Figuren oder Holzköpfe gesetzt wurden.

Vgl. Rubin 1984, S. 718 sowie Abb. 347 und 348.

<sup>310</sup> Genge 2009, S. 217 f.

“Beispielsweise wurde das frontale Stehen als die „natürliche“ Haltung der Inaktivität beschrieben. [...] Im frontalen Stehen drücke sich, [...] nicht allein ein Interesse der zeitgenössischen Kunst, sondern auch die unbeholfene Haltung primitiver Völker aus. In der künstlerischen Darstellung entspräche das Stehen dem Wunsch nach Materialersparnis, technischer Ungeschicklichkeit oder aber dem Verlangen, das der ‚primitive‘ Mensch oftmals hege, nämlich den Körper in regelmäßige symmetrische Figuren zu überführen. Diese instinktive Geometrisierung [...] könne auch auf universalen ‚geistigen Grundlagen‘ beruhen, [...] Der Mensch empfindet eine angeborene Neigung zur Wiederholung und zur symmetrischen Gegenüberstellung. Das frontale Stehen könne zudem jedoch als ‚zeremonielles‘ Stehen begriffen werden, wie Félix Regnault in seinen ethnographischen Studien belegt habe, oder schließlich als Versuch, ‚Dauer‘ zu evozieren [...]. Der letztgenannte Aspekt habe vor allem die zeitgenössische Kunst interessiert.“<sup>311</sup>

Als Beispiel für stark ausgeprägte Frontalität seien die Grabfiguren der *Kambe*<sup>312</sup> aus Kenia (Abb. 83, 84) genannt.<sup>313</sup>

Auffällige Motive der Skulptur sind des Weiteren die Spiegel, die sehr prominent angebracht wurden und die Nägel, die Twombly an mehreren Stellen ins Holz schlug.

Die sogenannten Spiegelfetische, von denen das *Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini* in Rom einige Exemplare besitzt, hat Twombly gesehen<sup>314</sup> und sicher zum Teil als Inspirationsquelle für seine eigene Arbeit verwendet. Diese gelten als Besonderheit des Kongo-Gebietes. In ihrer Funktion entsprechen sie häufig den Schutz- oder Heiligenfiguren christlicher und anderer Religionen und erfüllen darüber hinaus auch gelegentlich malevolente Ziele.

Die ersten Nachrichten über Metallteile in Figuren aus diesem Gebiet (Abb. 73, 74) gehen auf Olfert Dapper zurück, über 100 Jahre nach der erfolgten Christianisierung. Dapper erwähnt auch die Bezeichnung *mokisie* für diese Zauberpraktik, die sich als *nkisi* bis heute erhalten hat. Die zweite Kategorie der Zauberfiguren sind die so genannten *Spiegelfetische* (Abb. 75, 76). Ähnlich wie die *Nagelfetische* sind meist nur Kopf, Hände und Füße ausgearbeitet, der Körper ist grob behauen. Im Körper befindet sich ein kleiner, meist viereckiger Kasten, gefüllt mit Medizin, der mit einem Spiegel verschlossen ist (Abb. 85). Ein großer

<sup>311</sup> Genge 2009, S. 217 f.

<sup>312</sup> KAMBE (Wakambe): Kenia, kleine Gruppe mit ca. 3100 Menschen, westlich von Mombasa.

Vgl. Rubin 1984, S. 717.

<sup>313</sup> Grabfigur, KAMBE (Kenia), Holz, Höhe 220 cm, Privatsammlung, Belgien.

Vgl. Rubin 1984, S. 603, Nr. 903 und 904.

<sup>314</sup> Vgl. auch Hochdörfer 2001, S. 38.

Teil der Zauberfiguren wurde im Anschluss an Gebote von Kongokönigen des 16. und 17. Jahrhunderts, die diese auf Anraten der Missionare erließen, zerstört. Dadurch sind nur wenige Werke aus dieser Zeit erhalten geblieben. Im 18. und 19. Jahrhundert konnten sich die konservativen Kräfte wieder durchsetzen, die weißen Priester wurden vertrieben und die alte Religion erhielt wieder neue Impulse. Die meisten alten Zauberfiguren stammen deshalb aus dieser Zeit.<sup>315</sup> Bei den menschlichen Zauberfiguren wird die Medizin in einer im Leib ausgehöhlten Öffnung untergebracht, dann mit Erde und Pech verschlossen und gelegentlich mit einer Kaurischnecke, einem anderen tierischen Gehäuse oder mit einem Spiegel abgedeckt. Seltener findet sich die Medizin am Rücken, wie dies bei den zoomorphen Figuren meist der Fall ist. Wie bereits angedeutet wurde, weisen die Zauberfiguren bezüglich der künstlerischen Gestaltung in der Regel nicht die besondere Sorgfalt und Technik in der Bearbeitung des Holzes auf wie die Ahnenfiguren. Meistens ist der Kopf einer Figur subtil gestaltet, während der Körper oft grob geschnitzt ist; oft fehlen die Arme, die Geschlechtsorgane oder Letztere sind besonders prominent gestaltet.<sup>316</sup>

Die neun runden Spiegel, die Twombly für seine Skulptur verwendete, könnten aus einer Auseinandersetzung mit diesen Fetischobjekten hervorgegangen sein.<sup>317</sup>

Im Zusammenhang mit den neun Spiegeln und ihrer gleichmäßigen Anbringung in drei Dreierreihen untereinander stößt man unweigerlich auf die Frage nach der Bedeutung. Warum hat Twombly drei Mal drei Spiegel nebeneinandergesetzt?

*„Zahlenmystik, Zahlenmagie und Zahlensymbolik sind seit alters mannigfach verschlungen – seit alters, und d.h. bis in die unmittelbare Gegenwart hinein. Für unseren abendländischen Kulturbereich, und d.h. genauer für den griechisch-christlichen, jüdischen und islamischen Kulturbereich des Okzidents, sind die von den Pythagoreern geschaffenen Grundlagen der Zahlensymbolik und Zahlenmystik – in die zahlreiche altorientalische (babylonische und ägyptische) Gedankengänge eingegangen sind – prägend gewesen. Viele der zahlensymbolischen Repräsentationen und ihre Deutungen im Abendland sind eben deshalb durchgängig, weil sie auf die Pythagoreer zurückgehen. Für die Pythagoreer waren die 3, vor allem die 4, die 7 und die 10 zentrale Zahlensymbole.“*<sup>318</sup>

<sup>315</sup> [http://www.hafenbasar.de/basar/exit-list/item\\_cat.cat\\_id-204/von-1/bis-20/Bakongo.html](http://www.hafenbasar.de/basar/exit-list/item_cat.cat_id-204/von-1/bis-20/Bakongo.html), (12.08.2010).

<sup>316</sup> Ibidem.

<sup>317</sup> Vgl. auch Hochdörfer 2001, S. 38.

<sup>318</sup> Fischer 1995, S. 14 f.

Hinsichtlich der Nägel, ein bleibendes Motiv in Twomblys gesamtem Oeuvre, sind die sogenannten Nagelfetische aus Westafrika von Bedeutung, von denen sich einige im römischen *Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini* einige in der Sammlung befinden. Dabei handelt es sich um geschnitzte Zauberfiguren, deren gesamter Körper von Nägeln übersät ist (Abb. 73, 74). Um Hilfe von einer solchen Figur zu bekommen, muss ein Nagel eingeschlagen werden. Bemerkenswert ist, dass in der bereits erwähnten Auflistung von Materialien und Gegenständen in einer der Skizzen des *North African Sketchbooks* unter anderem von Nägeln die Rede ist. (Abb. 71a). Es ist anzunehmen, dass es sich um die Nagelfetische des Museums handelt. In den meisten Skulpturen von Twombly, die nach seiner Reise 1953/54 entstanden sind, wurden Nägel eingeschlagen.

Auffallend ist zudem der zentrale kleine Abschnitt der Skulptur, der durch Twomblys zeichenhaftes Strich- und Liniengewirr besonders betont wurde. Diese Spuren finden sich nicht einmalig, sondern in zahlreichen Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen des Künstlers wieder. In der Skulptur von 1954 könnte dieser Abschnitt beinahe ein Detail aus Twomblys Zeichnungen oder Gemälden dieser Zeit sein (Abb. 1b).<sup>319</sup> Die obsessiv anmutenden Schraffuren gleichen hier auch den für afrikanische Fetischobjekte charakteristischen Gesten des Festbindens und Umwickelns von Gegenständen.

Das Zusammenbinden der unterschiedlichen Stoffe und Materialien mittels mehrerer Schnüre ist ebenfalls von afrikanischen Fetischfiguren inspiriert (Abb. 86, 87). Vereinzelt tauchte diese Vorgehensweise bereits in Twomblys Arbeiten aus den späten Vierzigerjahren auf, spielte damals aber eine eher untergeordnete Rolle. Im Falle der Arbeit von 1954 tritt das zusammengeschnürte Bündel in den Vordergrund. Der Akt des Zusammenfügens teilt sich ganz konkret mit, dies ist wohl der auffälligste Bezug zu afrikanischen Fetischfiguren. Diese Verfahrensweise bleibt jedoch auf die Skulpturen der Jahre 1953/54 beschränkt, sie findet sich weder in den Arbeiten der Vierzigerjahre noch im Spätwerk.

Im Kongo wird Figuren oftmals ein zugeschnürtes Bündel beigegeben (Abb. 88). Es hat die Funktion eines Medizinbeutels. Im *Musée de l'Homme* in Paris existiert

<sup>319</sup> Z.B. Cy Twombly, *Untitled*, 1954 (New York City) [Catalogue Raisonné I, Nr. 48], Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 174,5 x 218,5 cm, Sammlung des Künstlers.

ein sogenannter Medizinbeutel (Abb. 89)<sup>320</sup>. Der kongolesische Autor Makundu<sup>321</sup> beschrieb dessen Inhalt folgendermaßen:

*„If the sky clears in the morning, they hasten to prepare the ingredients of the nkisi: white clay; hailstones; buffaloskin; leopardskin; „protection“ fruit; ndingi resin; quartz, for “seeing”; leaves for “interpreting”; leaves for “leadership”; the “road-follower” creeper; a kind of pepper; the heads of python and viper; leaves for “blessing”; nkasa bark; head of nsesi antelope; crab claw.*

*When all these things are ready, bits of them are scraped and cut up to compose the nkisi, to the accompaniment of this song: “Alas! Nkondi has entered the village, we are thunderstruck.*

*The sky should not be dark when they prepare the ingredients, for fear of thunder and lightning. They take a raffia in which to put the medicines, together with chalk that has been ground on a stone, so that the packet of Nkondi may be very large.”<sup>322</sup>*

Der Charakter des Inhaltes entspricht dem aggressiven Ausdruck der *minkondi*<sup>323</sup>. So stehen beispielsweise Hagelkörner für Gewitter, Schlangenköpfe und die Haut des Leoparden oder Büffels verweisen auf gefährliche Angriffsmächte. Die Krebschere sagt voraus, dass der Krieger den Feind fassen wird.

Die Verwendung der Löffel könnte von den im *Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini* zahlreich ausgestellten afrikanischen Löffeln angeregt worden sein.

<sup>320</sup> Abb. vgl. Kat. Ausst. Washington D. C. 1993/1994, S. 37, Medicine Bag for Nkisi Mabyaala, vor 1933, BaKongo, Cabinda Stoff, andere Materialien, 21 cm, Département d’Afrique Noire, *Laboratoire du Muséum National d’Histoire Naturelle (Musée de l’Homme)*, Paris, Inv.Nr. 3428.9

<sup>321</sup> Makundu Tito, geb. um 1870, kongolesischer Autor; einer der ersten und besten Übersetzer der Bibel, Spezialist der Sprache und Kultur des KiKongos. Informant für zahlreiche Ethnographen, einer seiner Texte wurde 1907 in Schweden publiziert. Er lebte und arbeitete in Mukimbungu. Vgl. Kat. Ausst. Washington D. C. 1993/1994.

<sup>322</sup> Makundu, Cahier 258, zit. in: Kat. Ausst. Washington D. C. 1993/1994, S. 37-39.

<sup>323</sup> Kongolesische Bezeichnung für magische Holzplastiken, Nagelfetische, etc.

## 1.5. Deutungsansätze

*Vordergründig zeichnen sich Twomblys Skulpturen durch ihre Materialvielfalt und ihre Materialschlichtheit aus.*

Der Ausdruck der Skulptur schwankt zwischen der klaren, bildhaften Ordnung im Ganzen und den Unebenheiten und Unklarheiten der Details. Der Reiz liegt im Reichtum der Kontraste, von symmetrisch und unkontrolliert, von berechnet und kaum zu bändigten. Konnotationen wie wild, spontan, mystisch kommen in den Sinn. Sie erinnert an afrikanische Stammeskunst, für unser europäisches Auge Befremdliches, fast Unheimliches und gleichzeitig findet man wohl bekannte Dinge aus dem Alltag, Löffel, Stofffetzen, Schnüre und rostige Nägel.

Einesteils zeichnet sich die Arbeit durch ihre klare Form aus, zum anderen aber schafft es Twombly, den Betrachter durch die rätselhaften und schwer greifbaren Elemente zu verunsichern, zu verblüffen oder sogar zum Staunen zu bringen. Ein eindeutiger Inhalt erschließt sich dem Betrachter nicht.

Trotz der größtenteils weißen Bemalung der einzelnen Komponenten steht das Arbeiten mit dem Material, das Eingehen und Reagieren auf die Stofflichkeit der Dinge zunächst im Vordergrund. Die Fundobjekte behalten ihre ursprüngliche Existenz: Die krummen Nägel bleiben krumme Nägel, Holz bleibt Holz, Stoff bleibt Stoff. Das Interesse an der Materialität der Objekte ist bereits im *North African Sketchbook* von 1953 erkennbar. In einer der 22 Zeichnungen hat Twombly (Abb. 71a) neben den unterschiedlichen Ornamentmustern in großen Buchstaben die Namen von Materialien und Farben notiert. Nach einer Auflistung unterschiedlicher Brauntöne und den Farben „orange, faded sienna“, stößt man nach etwas Abstand auf die Bezeichnung von „chalk white“. Rechts daneben findet man eine Liste diverser Materialien:

*„Rope, fur, sack, velvet, feathers, nails, cut tin, cut copper“.*<sup>324</sup>

In dieser Auseinandersetzung mit der Stofflichkeit der Dinge und deren Farben liegt ein wichtiger Punkt zum Verständnis seiner Skulptur.

<sup>324</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 34, Abb. 12a.

*“I’ve been very interested in the primitive art of the American Indian – of Mexico and Africa. So much art looks affected and tired after seeing the expressive simple directness of their work.”*<sup>325</sup>

Hier kommt die Suche nach einer möglichst unprätentiösen, unverbrauchten und ursprünglichen Formensprache zum Ausdruck, die Twombly einer verkünstelten und erschlafften europäischen Tradition gegenüberstellt. Obwohl die Materialität und deren singuläre Qualitäten zunächst im Vordergrund zu stehen scheinen, geht es Twombly um mehr. Die Analyse der Form und der Komposition hat deutlich gemacht, dass gerade das Vage und Rätselhafte in Szene gesetzt und besonders betont wurde: Sowohl der Aufbau mit dem gezielten Verzicht von weißer Farbe im Bündel sowie dessen Aufhängung machen eine Inszenierung dieses magisch anmutenden Objekts deutlich. Dennoch bildete Twombly mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit keine afrikanischen Fetische nach. Seine Skulptur ist kein Abbild außereuropäischer Kunst.

Zwar schafft er Referenzpunkte und liefert Verweise – durch die Spiegel, das zusammengeschnürte Bündel, die Rohheit des Materials und die starke Frontalität seiner Skulptur, doch diese Charakteristika unterstreichen sein oben beschriebenes Verlangen, eine neue Form von Ausdruck zu schaffen und machen sein Streben nach einer expressiven und gleichzeitig schlichten Direktheit von Kunst sichtbar.

Twombly verwendete das zentrale Kompartiment seiner Arbeit als eine Art Tafel, um darauf in einer Sprache zu schreiben, die uns nicht bekannt und für uns nicht lesbar ist. So markiert er das Herzstück der Skulptur. Ohne Ergebnis müssen Versuche des Dechiffrierens bleiben, ungeklärt bleiben der Inhalt und unser rational ausgerichtetes, westeuropäisches Erklärungsbedürfnis daher vielleicht unbefriedigt. Man könnte fast meinen, dass Twombly den Betrachter herausfordern möchte, anders zu sehen und die eigene Art zu werten und erklären zu wollen, zu überdenken.

Ähnlich wie das Erleben und Erfahren ferner Kulturen ist auch die Betrachtung dieses Abschnitts mehr vom Staunen und sich Vorstellen geprägt als vom klaren Erfassen präziser Aussagen. Twombly verwirrt, macht stutzig, bringt uns einen Schritt näher zum Andersartigen, zum Fremdländischen, ohne erklären zu wollen. Die Skulptur bleibt am Ende verschlüsselt und mysteriös und wirft eher Fragen als Antworten auf. Durch die Spiegelung unseres Selbst oder die der umgebenden

<sup>325</sup> Cy Twombly in einem Brief vom 26. November 1950 an Leslie Cheek, Jr., zitiert nach: Varnedoe 1994, S. 55 (Fn. 34).



Realität stößt man unwillkürlich auf die Frage nach dem Bild, dem Abbild und dem Spiegelbild. Ist alles am Ende nur ein Trugbild?

Wenngleich ohne jede religiöse Perspektive zeigt sich hier das Interesse am magischen Wirken der *Fetische*. Das Verdeckte, nicht Greifbare, das Unsichtbare, dasjenige, welches sich dem schnellen Blick entzieht, wird geheimnisvoll in Szene gesetzt und mit Bedeutung aufgeladen.

Fetische werden vornehmlich zur Kontaktaufnahme mit übersinnlichen Mächten geschaffen; sie helfen den Menschen, mit diesen Kontakt aufzunehmen und der Gefahren der Unterwelt Herr zu werden. Der afrikanische Volksglaube geht von einer universellen Lebenskraft aus, die ein allmächtiger Schöpfergott in die Welt strömen lässt und die alles Geschaffene belebt, Mensch, Tier, Pflanze und Stein.<sup>326</sup> Skulpturen werden als Medium zur Geisterwelt geschaffen: Ahnen- und Geisterfiguren, Masken, Fetische und anderes Kultgerät. Sie sind meist Gemeinbesitz eines Dorfes, einer Familie oder eines Bundes. Sie werden vom Priester aufbewahrt und betreut und nur für wichtige Zeremonien, die dem Gemeinwohl dienen, herausgeholt und verehrt. Kleinere Figuren mögen Einzelpersonen als Schutzgeister fungieren, man widmet ihnen einen Ehrenplatz im Haus und lässt ihre Seelenkraft bei periodischen kultischen Feiern aufladen.

*„Der Fetisch ist ein mit zauberhaltigen Substanzen angereichertes Gerät, meist von unförmiger Gestalt, das der Medizinmann selbst herstellt und weihet, und das seine Bittsteller in allen nur erdenklichen Situationen und vor sämtlichen Gefährnissen schützt. Doch auch unter den Fetischen kann man zuweilen solche mit den Zügen der heiligen Stammeseltern oder eines eindrucksvollen dynamischen Agitators finden, so daß man sie zu den Kunstwerken zählen darf.“*<sup>327</sup>

Twomblys Skulptur ist ein überzeugendes Beispiel für die Suche nach einer neuen und unverbrauchten künstlerischen Sprache, fernab von den gängigen formalen Abstraktionswegen der amerikanischen Nachkriegsgeneration von Künstlern. Um in den Worten des Künstlers zu sprechen, besticht die Arbeit durch ihre *expressive simple directness*, die Twombly einst in der außereuropäischen Kunst entdeckte.

<sup>326</sup> Vgl. Kat. Ausst. Zürich 1970 / 1971, S. 5.

<sup>327</sup> Leuzinger, Elsy, in: Kat. Ausst. Zürich 1970 / 1971, S. 7.

## 1.6. Claude Lévi-Strauss: Das Konzept des „Wilden Denkens“

*„Anstatt also Magie und Wissenschaft als Gegensätze zu behandeln, wäre es besser, sie parallel zu setzen, als zwei Arten der Erkenntnis, die zwar hinsichtlich ihrer theoretischen und praktischen Ergebnisse ungleich sind (denn unter diesem Gesichtspunkt hat die Wissenschaft ohne Zweifel mehr Erfolg als die Magie, obwohl die Magie insofern ein Keim der Wissenschaft ist, als auch sie zuweilen Erfolg hat), nicht aber bezüglich der Art der geistigen Prozesse, die die Voraussetzung beider sind und sich weniger der Natur nach unterscheiden als aufgrund der Erscheinungstypen, auf die sie sich beziehen.“<sup>328</sup>*

Schon in den frühen Werken der Vierziger- und Fünfzigerjahre formte Twombly seine bis heute anhaltende Auffassung von Skulptur als ein Zusammenfügen von Fundsachen. Christian Klemm nannte in diesem Zusammenhang den französischen Begriff „*bricolage*“, der sich vor allem durch Claude Lévi-Strauss<sup>329</sup> etablierte, und reihte damit Twombly in die Tradition der Maler-Bildhauer ein.<sup>330</sup> Im Kubismus, Dadaismus und Surrealismus sowie in der Objektkunst der Sechzigerjahre waren es meistens Maler ohne bildhauerische Ausbildung, die die mannigfachen Möglichkeiten der Kombination von Fundgegenständen auf unterschiedlichste Weise nutzten.<sup>331</sup> Beispielsweise wurde am Bauhaus die konkrete Arbeit mit vorgefundenen Materialien auch als grundlegende Komponente in die schöpferische Ausbildung mit einbezogen. Hans Hoffmann, Laszlo Moholy-Nagy und Josef Albers brachten diese Methoden nach Amerika. Moholy-Nagy war Gründer des *New Bauhaus* in Chicago, Hofmann war Lehrer an der *Arts Students League* und Albers am *Black Mountain College*. Twombly war sowohl Schüler an der *Arts Students League* als auch am *Black Mountain College*.

Claude Lévi-Strauss führte in seinem 1962 erschienen Buch *La pensée sauvage* den Begriff ein, um die Relation von Mythos und Wissenschaft zu charakterisieren. Dabei lehnte er sich gegen die in der Anthropologie dominierende Theorie auf, mythisches Denken als eine weniger bedeutende Form

<sup>328</sup> Lévi-Strauss 1968, S. 25.

<sup>329</sup> Claude Lévi-Strauss wurde 1908 in Brüssel geboren und gilt als Begründer des Strukturalismus und lehrte von 1935 bis 1938 Soziologie an der Universität von São Paulo und von 1941 bis 1945 an der *New York School for Social Research*. 1950 erhielt er an der *École Pratique de Hautes Études* einen Lehrstuhl für Vergleichende Religionswissenschaften der schriftlosen Völker und 1959 am Collège de France den Lehrstuhl für Anthropologie.

Vgl. Kauppert – Funcke 2008, ohne Seitenangaben.

<sup>330</sup> Vgl. Klemm 2000, S. 158.

<sup>331</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 26.

der Wissenschaft zu verstehen.<sup>332</sup> Lévi-Strauss lag im Gegensatz dazu eine Aufwertung der mythischen Reflexion am Herzen. Die Welt des Mythos wollte er nicht als eine „stammelnde, schüchterne Form der Wissenschaft“<sup>333</sup> abgewertet sehen, die sich nicht weiterentwickelt, sondern als autonome Denkweise betrachten. So heißt es weiter bei Lévi-Strauss:

*„Das magische Denken ist nicht ein erster Versuch, ein Anfang, eine Skizze, der Teil eines noch nicht verwirklichten Ganzen; es bildet ein genau artikuliertes System, das die Wissenschaft später begründen wird, abgesehen von der formalen Analogie, die sie beide einander näherbringt und die aus dem ersten eine Art metaphorischen Ausdrucks der letzteren macht.“*<sup>334</sup>

Die Differenz zwischen mythischer und wissenschaftlicher Reflexion lässt sich nach Lévi Strauss lediglich als zwei unterschiedliche, dennoch aber gleichwertige Herangehensweisen verstehen,

*„wobei die eine, grob gesagt, der Sphäre der Wahrnehmung und der Einbildungskraft angepaßt, die andere von ihr losgelöst wäre; wie wenn die notwendigen Beziehungen, die den Gegenstand jeder Wissenschaft bilden – sei sie nun neolithisch oder modern –, auf zwei verschiedenen Wegen erreicht werden könnten: einem, der der sinnlichen Intuition nahekommt, und einem, der ihr ferner liegt.“*<sup>335</sup>

Laut Lévi-Strauss ging im 17. und 18. Jahrhundert – „zur Zeit Bacons, Descartes“, Newtons“<sup>336</sup> – ein folgenschwerer Bruch vorstatten, der die Wissenschaft vom mythischen Denken abschnitt:

*„Man glaubte, daß die Wissenschaft nur dann bestehen könne, wenn sie der alten Welt der Sinne den Rücken kehrte – jener Welt, die wir sehen, riechen, tasten und wahrnehmen. Die Welt der Sinne war eine trügerische, die wirkliche Welt dagegen eine Welt mit mathematischen Eigenschaften, nur mit Hilfe des Intellekts erfahrbar und im vollkommenen Widerstreit zu den falschen Eindrücken der Sinne.“*<sup>337</sup>

---

<sup>332</sup> Vgl. Badcock 1975, S. 44 f.

Vgl. auch: Lévi-Strauss 1980, S. 27. ff.

<sup>333</sup> Lévi-Strauss 1968, S. 25.

<sup>334</sup> Ibidem.

<sup>335</sup> Ibidem, S. 27.

<sup>336</sup> Lévi-Strauss 1980, S. 18.

<sup>337</sup> Ibidem.

Das Ziel der Forschungsmethode von Claude Lévi-Strauss war es, die Kluft zwischen „Geist und Erfahrung“<sup>338</sup> zu überwinden. In die wissenschaftliche Analyse sollten Sinneswahrnehmungen integriert werden „als etwas, dem eine Bedeutung, eine Wahrheit innewohnt und das erklärt werden kann.“<sup>339</sup> Lévi-Strauss erhoffte sich, dass die in der Wissenschaft fehlende Sensibilität sinnlicher Erfahrung durch eine intensive Beschäftigung mit dem „wilden Denken“ wiederhergestellt werden kann. Eine Orientierung an Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* wird in Lévi-Strauss' Betonung der Notwendigkeit einer phänomenologischen, also unmittelbaren, nicht von abstraktem Vorwissen beeinflussten Erfahrung der Wirklichkeit deutlich.<sup>340</sup>

Zur Erläuterung des Verhältnisses von mythischem und wissenschaftlichem Denken, verwendete Lévi-Strauss den Begriff „*bricolage* (Bastelei)“<sup>341</sup>. Er bediente sich zweier Metaphern, um folgenden Gegensatz zu veranschaulichen: Der *Bricoleur*<sup>342</sup> steht für das mythische, wilde Denken und der *Ingenieur* für ein wissenschaftliches Verständnis.

*„Heutzutage ist der Bastler jener Mensch, der mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind. Die Eigenart des mythischen Denkens besteht nun aber darin, sich mit Hilfe von Mitteln auszudrücken, deren Zusammensetzung merkwürdig ist und die, obwohl vielumfassend, begrenzt bleiben; dennoch muß es sich ihrer bedienen, an welches Problem es auch immer herangeht, denn es hat nichts anderes zur Hand. Es erscheint somit als eine Art intellektueller Bastelei, was die Beziehungen, die man zwischen mythischem Denken und Bastelei beobachten kann, verständlich macht.“*<sup>343</sup>

Der Ingenieur hingegen versucht, sich über die bestehenden Zwänge hinwegzusetzen, „einen Durchgang zu öffnen“<sup>344</sup>, um sein Ziel mit möglichst großer Wirksamkeit zu erreichen. Die Art und Weise wie der *Bricoleur* arbeitet, erscheint retrospektiv. In einer „Bestandaufnahme“<sup>345</sup> betrachtet er die ihm zur

---

<sup>338</sup> Lévi-Strauss 1980, S. 20.

<sup>339</sup> Ibidem, S. 18.

<sup>340</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 27 ff.

<sup>341</sup> Lévi-Strauss 1968, S. 29.

<sup>342</sup> Dt. Übersetzung ist ‚Der Bastler‘. Da diese Übersetzung für nicht sehr treffend und ebenso negativ besetzt erachtet wird, soll im Folgenden der französische Begriff verwendet werden.

<sup>343</sup> Lévi-Strauss 1968, S. 29.

<sup>344</sup> Ibidem, S. 33.

<sup>345</sup> Ibidem, S. 31.

Verfügung stehenden Mittel und Werkzeuge, die seinen „Ideenschatz“<sup>346</sup> bilden. Er lässt sich davon inspirieren und reflektiert die ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten. Jeder einzelne Gegenstand wird bezüglich seiner Bedeutung untersucht:

*„Ein Eichenblock kann als Stütze dienen, der Unzulänglichkeit einer Fichtenbohle abzuhefen; oder auch als Sockel, was die Möglichkeit böte, die Maserung und die Politur des alten Holzes zur Geltung zu bringen. In einem Fall wäre seine Form ausschlaggebend, im anderen sein Aussehen. Aber diese Möglichkeiten bleiben immer durch die besondere Geschichte jedes Stückes begrenzt und durch das, was an Vorbestimmtem in ihm steckt.“*<sup>347</sup>

Das Ergebnis ist also nicht vorhersehbar. Der Ingenieur meidet jederlei Zufall und achtet stets darauf, die Spuren der Ausführung zu verwischen, ja auszulöschen. Für den *Bricoleur* ergeben sich fundamentale Entscheidungen erst während des Arbeitsprozesses. Die Essenz der Überlegungen von Claude Lévi-Strauss lassen sich verblüffend genau auf Twomblys Skulpturen übersetzen. Außerdem hatte Lévi-Strauss scheinbar einen Bezug zur Objektkunst des 20. Jahrhunderts im Hinterkopf.<sup>348</sup>

Die Konzentration auf die „herumliegenden“ Gegenstände, die Prozesshaftigkeit der Ausführung, die Offenlegung der Technik, die Auseinandersetzung mit den jeweiligen Eigenschaften des Materials, das Spiel mit dem Zufall – all diese Charakteristika des *bricolage*-Begriffs kennzeichnen Twomblys Skulptur-Begriff vor allem in den Fünfzigerjahren.

---

<sup>346</sup> Lévi-Strauss 1968, S. 31.

<sup>347</sup> Ibidem, S. 31 f.

<sup>348</sup> Lévi-Strauss bezog in seiner Rezension anlässlich der Picasso-Ausstellung *Hommage à Picasso* im *Grand und Petit Palais* 1966 den Begriff *bricolage* auf die Objektkunst des 20. Jahrhunderts.

Vgl. hierzu: „Aus Anlaß einer Retrospektive“, in: Lévi-Strauss 1975, S. 316.

Vgl. auch: Hochdörfer 2001, S. 30 f.

### 1.7. Dadaismus und Surrealismus –Traditionsbruch und Freiheit der Form als Grundlage für die Darstellung einer Überwirklichkeit (Schwitters, Duchamp, Ernst, Giacometti)

Twomblys skulpturale Anfänge stehen vor allem im Zeichen des Experiments. Obwohl er schon zu Beginn der Fünfzigerjahre seinen unverwechselbaren Stil entwickelte, lassen sich in seinen Arbeiten dennoch unterschiedliche Richtungen der europäischen Avantgarde, mit denen er besonders im Laufe seiner Lehrjahre in Verbindung stand, nachweisen. Während seiner zweijährigen Ausbildung an der *School of the Museum of Fine Arts* in Boston zwischen 1947 und 1949 kam Twombly mit der europäischen Moderne in Berührung. Stand New York Ende der Vierzigerjahre ganz im Zeichen der Pariser Kunstszene, wendete man sich an der Bostoner Kunstakademie mehr der Ästhetik des deutschen Expressionismus zu. In New York galten besonders Picasso, Matisse und die französischen Surrealisten als Vorbilder, in Boston hingegen wurde vor allem die Werke von Künstlern wie Beckmann, Kokoschka, Ensor und Munch verehrt.<sup>349</sup>

Zur gleichen Zeit reflektierte Twombly den dadaistischen Künstler Kurt Schwitters, der jedoch wiederum dem Expressionismus keineswegs nahe stand und ihn sogar als Malerei der „sauren Seele“<sup>350</sup> bezeichnete. Werner Schmalenbach beobachtete hinsichtlich der frühen Rezeption von Schwitters, dass dieser

*„im amerikanischen Bewußtsein – und in exponierten Institutionen der Moderne in den Vereinigten Staaten – einen Platz [inne hatte], der ihm in Europa während langer Zeit vorenthalten blieb.“*<sup>351</sup>

Twombly erhielt wichtige Anregungen durch Werke von Kurt Schwitters<sup>352</sup>, vor allem von dessen Verwendung antiästhetischer Materialien, die er collagierte und

<sup>349</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 13f.

Zwischen 1947 und 1949 fanden in Boston Ausstellungen von oben genannten Künstlern statt. Während Twomblys Lehrzeit besuchten sogar Beckmann und Kokoschka die Bostoner Akademie. Vgl. hierzu: Varnedoe 1994, S. 54 (Fn. 15).

<sup>350</sup> Kurt Schwitters, zitiert nach: Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, S. 117.

<sup>351</sup> Schmalenbach 1984, S. 61.

<sup>352</sup> Zu Kurt Schwitters vgl. Kurzbiografie, in: Kat. Ausst. Brüssel – Rotterdam – Mailand 1971 / 1972, S. 164:

*„1887 in Hannover geboren. 1909-14 Studien an den Akademien in Dresden und Berlin. [...] Seine ersten abstrakten Bilder datieren von 1918. 1919 entsteht sein erstes 'MERZ'-Bild, in dem er die verschiedensten Materialien verwendet. 'MERZ' ist ein Fragment des Wortes 'Commerzbank'. [...] 1923 beginnt Schwitters seinen ersten MERZ-Bau, der zum Schluss durch*

assemblierte. Alltagsgegenstände sind im Werk beider Künstler teilweise zur Unbrauchbarkeit verschlissen aber dennoch mit Erinnerungen und Emotionen aufgeladen, und kommen so in einen künstlerischen Zusammenhang. Die Auseinandersetzung und Bewunderung von Schwitters Arbeiten klingt auch besonders in Twomblys Collagen der späten Vierzigerjahre an. Laut Varnedoe sammelte Twombly auf dem Scollay Square in Boston dafür Lochstreifen und andere Abfälle,<sup>353</sup> sein Interesse an Schwitters zeigt sich auch an zwei unbetitelten Skulpturen (Abb. 90, 91).<sup>354</sup>

Ein weiterer wichtiger Bezugspunkt für Twomblys frühere Skulpturen stellt das Schaffen von Marcel Duchamp<sup>355</sup> dar. Bereits 1913 hatte Marcel Duchamp mit seinen *ready-mades* die später von DADA vertretenen Ideen am meisten vorangetrieben, die sich ansatzweise auch in Teilkomponenten Twomblys Skulpturen widerspiegeln wie etwa in der Verwendung der Holzlöffel in seiner Skulptur von 1954. Duchamp setzte die Bedeutungslosigkeit beliebiger Gegenstände des Alltags als Protest gegen die Bedeutung und ungefragte Größe, die Kostbarkeit und Erhabenheit eines Kunstwerks und gegen den Kult durch seine Verehrer. Die *ready-mades*, wie etwa der *Flaschentrocker*<sup>356</sup> von 1914 (Abb. 92) oder das *Fahrrad-Rad*<sup>357</sup> von 1913 (Abb. 93) wurden von Duchamp durch seine Auswahl zu Kunstwerken erklärt, ohne vorher bearbeitet worden zu sein. Gegenstände die im alltäglichen Leben einen bestimmten Zweck erfüllen, werden ihres Zweckes enthoben, in dem sie auf das Podest der Kunst gestellt

---

die drei Etagen seines Hauses geht und die Environments der Sechziger Jahre vorwegnimmt. Während des Zweiten Weltkrieges zerstört. 1937 flieht er aus dem Nazi-Deutschland nach Norwegen.“

<sup>353</sup> Vgl. die Aussage von Cy Twombly im Gespräch mit Kirk Varnedoe, vgl. Varnedoe 1994, S. 12.

<sup>354</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1947/48? (Govieland) [R 6], Holz, Metall, Glas, Muschel, zusammengeknülltes Papier, Porzellan, Maße und Verbleib unbekannt sowie *Untitled*, 1947 (Govieland) [R 5], Holz, Metalllöffel, Porzellan, ohne Maßangaben und ohne Angaben des Ortes. Sowohl Skulpturen als auch die Collagen sind verloren gegangen und lediglich durch Fotografien bekannt.

Vgl. Hochdörfer 2001, S. 14 (Fn. 14).

<sup>355</sup> Zu Marcel Duchamp vgl. Kurzbiografie, in: Kat. Ausst. Brüssel – Rotterdam – Mailand 1971 / 1972, S. 156:

„1887 in Blainville bei Rouen geboren. Ab 1904 in Paris; 1911 Hinwendung zum Kubismus. 1912 beendet er sein berühmtes Bild ‚Akt die Treppe herabsteigend‘ und gibt anschließend die Malerei auf. 1913 entsteht das erste ‚ready-made‘. [...] 1913 erster Aufenthalt in New York, 1921 kinetische Versuche unter Berücksichtigung des Films. 1938 Projekt für ein tragbares Museum, die ‚boîte envalise‘, das seine wichtigsten Arbeiten enthält. Gestorben 1968 in Neuilly.“

<sup>356</sup> Marcel Duchamp, *Flaschentrocker*, 1914-64, Ready-made, Auflagenobjekt, Höhe 64,2 cm, Galleria Schwarz, Mailand.

<sup>357</sup> Marcel Duchamp, *Fahrrad-Rad*, 1913-64, Ready-made, Auflagenobjekt, Höhe 126,5 cm, Galleria Schwarz, Mailand.

werden. Auch sie stiften im neuen Umfeld des Museums Beunruhigung beim Betrachter, Verwirrung oder sogar Enttäuschung. Duchamp bezog den Gegenstand nicht als Form in ein Bild ein, sondern die Dinge werden selbst zum ‚Bild‘. Der alltägliche Gegenstand dominiert einen neuen, unbekannten weil unverbrauchten und hermetisch verschlossenen Bedeutungsgehalt.<sup>358</sup> Bei Twombly werden die *ready-mades* in einen neuen Kontext gesetzt und bilden den Teil eines neuen Ganzen.

Ein weiterer wichtiger künstlerischer Referenzpunkt zum Verständnis von Twomblys Arbeiten ist zweifelsohne im Schaffen und Werk von Max Ernst zu sehen.<sup>359</sup> Die Faszination des *objet surrealiste* rührt von einem delikaten Gleichgewicht, in dem das Vertraute, Bekannte und das Verblüffende, Unverständliche einander die Waage halten.<sup>360</sup>

*„Vertraut sind uns das Format eines solchen Gegenstandes, seine gesellschaftliche Funktion, das in ihm nachklingende Echo früherer ästhetischer Erfahrungen. Verblüffend dagegen sind die Elemente der Parodie, des Umstürzlerischen, des Bösen, des Unschicklichen. Das Vertraute rüttelt nicht auf, wohingegen das nur Verblüffende lediglich herausfordert.“*<sup>361</sup>

Zur Veranschaulichung dieses Gedankens dient die Arbeit *Frucht einer langen Erfahrung*<sup>362</sup>, die Max Ernst 1919 schuf (Abb. 94). Unterschiedlichste Teile des alltäglichen Lebens wurden in einen nüchternen Rahmen nebeneinandergesetzt und bilden einen neuen, ungewohnten und unverständlichen Sinnzusammenhang. Als Beispiel sowohl für diesen Gedanken als auch insbesondere im Bezug auf Twomblys Skulptur *Untitled* von 1954 könnte *Die aufgehängte Kugel*<sup>363</sup> von Alberto Giacometti<sup>364</sup>, die 1930-1931 entstand (Abb. 95), angeführt werden. Sie

<sup>358</sup> Vgl. Kat. Ausst. Brüssel – Rotterdam – Mailand 1971 / 1972, S. 72.

<sup>359</sup> Zu Max Ernst vgl. Kurzbiografie, in: Kat. Ausst. Brüssel – Rotterdam – Mailand 1971 / 1972, S. 156:

*„1891 in Brühl bei Köln geboren. Studien an der Universität Bonn. 1913 geht er nach Paris, wo er Apollinaire und Robert Delaunay trifft. 1919 gründet er mit Arp und Baargeld die Gruppe Dada in Köln und veröffentlicht mit ihnen ‚Die Schammade‘. Von André Breton unterstützt, stellt er schon 1921 in der Galerie ‚Au Sans Pareil‘ Collagen aus, bleibt aber nur bis 1922 in Paris. [...] Auf der Flucht vor den Nationalsozialisten kommt er 1940 in die Vereinigten Staaten und kehrt erst 1949 nach Frankreich zurück. [...]“*

<sup>360</sup> Vgl. Kat. Ausst. Brüssel – Rotterdam – Mailand 1971 / 1972, S. 88.

<sup>361</sup> Kat. Ausst. Brüssel – Rotterdam – Mailand 1971 / 1972, S. 88.

<sup>362</sup> Max Ernst, *Frucht einer langen Erfahrung*, 1919, Assemblage, 45,7 x 38 cm, Privatsammlung Genf.

<sup>363</sup> Alberto Giacometti, *Die aufgehängte Kugel*, 1930/31, Assemblage, 60 x 35 cm, Kunsthaus Zürich.

<sup>364</sup> Zu Alberto Giacometti vgl. Kurzbiografie, in: Kat. Ausst. Brüssel – Rotterdam – Mailand 1971 / 1972, S. 158:



ist ein Zeugnis für genau diese Beunruhigung des *objet surréaliste*. Sie rief einst einen Schauer beim Publikum hervor, als es aufgefordert wurde, die Kugel in Bewegung zu setzen, d.h. zu versuchen, diese in den inneren Rand der Halbmondform einzuführen.<sup>365</sup>

„Das *objet surréaliste* existiert als Provokation gegenüber dem Begriff der Dinghaftigkeit und als Prüfstein, ob die Gegenstände nicht auch andere als ihre altbekannten Namen tragen können [sic!]“<sup>366</sup>

### **1.8. Im Vergleich: Robert Rauschenbergs *Feticci e Scatole Personali* (1953) und die *Elemental Sculptures* (1953)**

Nicht nur biographisch stehen sich Twombly und Robert Rauschenberg nahe. Sie verbindet vor allem eine ganz ähnliche Auseinandersetzung mit verschiedenartigen Materialien des alltäglichen Lebens und deren Neukompositionen. In der Entstehungszeit der oben beschriebenen Skulptur war der Dialog mit dem Freund und Künstlerkollegen Rauschenberg von enormer Bedeutung. Während ihrer gemeinsamen Reise durch Italien hatte Rauschenberg Objekte mit runden Spiegeln geschaffen, die er dann *Feticci Personali*<sup>367</sup> (Abb. 97, 98, 99) nannte. Twomblys Arbeiten, die in einem ähnlichen Kontext entstanden waren, sind hingegen unbetitelt. Obwohl Twomblys Skulptur von 1954 von statischerem Charakter ist, steht sie unübersehbar Rauschenbergs *Feticci Personali* nahe. Dies geht besonders aus Fotografien von dessen nicht erhalten gebliebenen *Feticci Personali* – hängenden transportable Arbeiten, gestaltet aus Wolle, Schnüren, Fell, Perlen, Spiegel und Textilien, ferner von einer Gruppe surrealistisch inspirierter Collagen von 1952 sowie den intimen Objekte, die er im

---

„1901 in Stampa (Schweiz) geboren. Beginnt seine Studien an der Ecole des Arts et Métiers in Genf und hält sich dann zwei Jahre lang hauptsächlich in Rom und Florenz auf; er bereist ganz Italien. 1922 läßt er sich in Paris nieder, wo er im Atelier von Archipenko und an der Académie de la Grande Chaumière bei Bourdelle arbeitet. Gegen 1930 schließt er sich der Gruppe der Surrealisten in Paris an. Während des Krieges hält er sich in Genf auf und kehrt 1945 nach Paris zurück. Damals beginnt er mit der Serie seiner gestreckten Figuren. Gestorben 1966 in Chur (Schweiz).“

<sup>365</sup> Vgl. Kat. Ausst. Brüssel – Rotterdam – Mailand 1971 / 1972, S. 90.

<sup>366</sup> Ibidem, S. 92.

<sup>367</sup> Robert Rauschenberg, *Feticci Personali* [Personal Fetishes], 1952, 12 hängende Assemblagen, nur in Fotografien dokumentiert, 1953, alle Arbeiten wurden während der Nordafrika Reise geschaffen.

Pincio-Park in Rom einen Tag lang ausstellte (Abb. 96). Viele von den Arbeiten Rauschenbergs aus den frühen Fünfzigerjahren sind zerstört oder verschollen.<sup>368</sup>

Beide verwendeten ähnliche Materialien und experimentierten mit denselben Techniken. Im Gegensatz zu Twomblys Skulptur *Untitled* gleichen Rauschenbergs *Feticci Personali* in ihrer Gesamtheit Übertragungen von rituellen Fetischobjekten. Sie wurden zusammen mit Twomblys Tapisserien im März 1953 in Florenz ausgestellt. Sowohl bei Twombly als auch bei Rauschenberg steht die Verwendung von Spiegeln in dieser Zeit eindeutig in Verbindung mit der außereuropäischen Kunst.<sup>369</sup>

Rauschenberg fertigte ebenso einige fetischähnliche Kästen, die sogenannten *Scatole Personali*<sup>370</sup> (Abb. 100), in denen seine Vertrautheit mit den Werken Joseph Cornells wie auch seine Wertschätzung derselben zum Ausdruck kommen. Im Gebrauch vorgefundener Materialien nehmen diese kleinen Assemblagen Rauschenbergs *Combines* aus der Mitte der Fünfzigerjahre vorweg. Während die Collagen von eher abstraktem Charakter sind, erinnern die Kästen an Reliquiare für ebenso wertvolle wie scheinbar belanglose Fundsachen und Objekte:

„Casual finds are often singled out and celebrated, evoking imagist ambiguity without symbolist portent or sentiment. The repertory is animal, vegetable, and mineral, extending from clockworks to skulls, insects, beetles, twigs, and bones.“<sup>371</sup>

Im Unterschied zu Twomblys mysteriösem Bündel (Abb. 1c) legte Rauschenberg den Inhalt seiner *Boxes* offen dar und präsentierte sie.

In enger Verbindung zu Twomblys Skulptur *Untitled* von 1954 stehen Rauschenbergs sogenannte *Elemental Sculptures*<sup>372</sup> von 1953 (Abb. 30), die an die Form der hängenden Plastik von Giacometti oder Alexander Calder erinnern. Die *Elemental Sculptures* schuf Rauschenberg 1953, nachdem er aus Europa

<sup>368</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 22.

<sup>369</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 39 f.

<sup>370</sup> Robert Rauschenberg, *Scatole Personali*, 1952, 30 Assemblagen in Boxen (Kästen). Vgl. Abb. Kat. Ausst. *Robert Rauschenberg. The early 1950s*, S. 139 f.

„Six are extant, one work is seen in a modified state. A related work does not appear in the collective photograph.“ Kat. Ausst. *Robert Rauschenberg. The early 1950s*, S. 138.

Twombly bestätigte, dass das Material für einige von Rauschenbergs *Scatole Personali* in Nord Afrika zusammengestellt wurde.

Vgl. Kat. Ausst. *Robert Rauschenberg. The early 1950s*, S. 138.

<sup>371</sup> Kat. Ausst. Houston, 1991 / 1992, S. 114.

<sup>372</sup> Z. B. Robert Rauschenberg, *Untitled (Elemental Sculpture)* [box and hanging stone], 1953, Assemblage: wood box with metal screw eye, nails, twine and hanging stone, 40 x 5,5 in., verloren gegangen oder zerstört. Abb. Siehe: Kat. Ausst. Houston, 1991 / 1992, S. 176, Nr. 103.

zurückgekehrt war und sein New Yorker Atelier bezogen hatte (Abb. 30, 101-104). In diesen Arbeiten dienen elementare Materialien wie Holz oder Stein, verbunden mit Hanfseilen als Elemente von ästhetisch eindrucksvollen Arrangements, die physikalische Grundgesetze wie das der Trägheit oder das der Schwerkraft demonstrieren. Wie stets bei Rauschenberg lässt sich auch hier eine deutliche Weiterentwicklung von einer Serie zur nächsten erkennen, von den Werken, die er in Europa schuf, zu den *Elemental Sculptures*. Zeitgleich mit diesen Arbeiten arbeitete er an einer Serie von *Elemental Paintings*, die aus Papier, Gold oder Erde bestehen und das Ergebnis einer gezielten Variation nichttraditioneller Werkstoffe sind.

## 2. *Cygnus* (1978, Rom): Zwischen Mythos und Metamorphose

*„I respond to the Greek love of metamorphosis“<sup>373</sup>*

Nach einer siebzehnjährigen Schaffenspause hinsichtlich des Mediums Skulptur entstand erst 1976 wieder eine Skulptur (Abb. 40). Auf die Frage, warum er nach einer so langen Zeit zur Skulptur zurückgefunden hat, antwortet der Künstler im Interview mit Nicolas Serota folgendes:

*„I found myself in places that had more material. I found all kinds of material to work with. In Gaeta you don't find material but in Lexington there were those antique shops where you could buy boxes, all kinds of things, so it stimulated ideas.“<sup>374</sup>*

Der Stellenwert der Skulptur innerhalb des Oeuvres hat sich nun deutlich verschoben. Seit 1976 nimmt das dreidimensionale Schaffen innerhalb von Twomblys Oeuvre einen zentralen, der Malerei gleichwertigen Platz ein, ja es sind sogar mehr Skulpturen als Gemälde zu verzeichnen. Während sich aus den Vierziger- und Fünfzigerjahren lediglich 25 Arbeiten nachweisen lassen, entstanden ab 1976 mehr als 150 Skulpturen.

Neben zwei Ausstellungen<sup>375</sup>, in denen erstmals seit 1955 wieder seine frühen Skulpturen präsentiert wurden, liefern unter anderem Twomblys Leben Mitte der Siebzigerjahre eine Begründung dafür, dass sein Interesse an der Skulptur erneut geweckt wurde: Nach 1975 kaufte Twombly ein Haus in Bassano in Teverina, welches er in den Sommermonaten restaurierte und auch dort lebte. Heiner Bastian hat darauf hingewiesen, dass Twomblys Rückkehr zur Skulptur vermutlich im Zusammenhang mit der Einrichtung des neuen Hauses stehen könnte.<sup>376</sup> Twomblys Haus in Bassano ist eine große Renaissancevilla inmitten einer grünen und hügeligen Landschaft, die Twombly mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit inspiriert hat. Laut Twombly besitzt dieser Ort eine Atmosphäre, eine ‚Aufgeladenheit‘, die er als sehr stimulierend empfand.<sup>377</sup>

<sup>373</sup> Twombly in: Leeman 2005, S. 233.

<sup>374</sup> Cy Twombly im Interview mit Nicholas Serota, in: Kat. Ausst. London 2008, S. 46.

<sup>375</sup> Wanderausstellung einer repräsentativen Auswahl Twomblys Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen: *Institute of Contemporary Art*, Philadelphia und *San Francisco Museum of Modern Art*, 1975.

<sup>376</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 61 (Fn. 90).

<sup>377</sup> Vgl. auch Varnedoe 1994, S. 45.

Dort entstanden mehrere Bildserien, die auf bestimmte Raumsituationen Bezug nehmen. In den Jahren 1977/78 schuf Twombly den zehnteiligen Zyklus *Fifty Days of Iliam*<sup>378</sup> (Abb. 42a, 42b). Auch in den Folgejahren entstanden Bildzyklen wie *Analysis of the Rose as Sentimental Despair*<sup>379</sup> (Abb. 51) und die unbetitelte Serie der grünen Bilder<sup>380</sup> (Abb. 19). In diesen Arbeiten spielt die atmosphärische Qualität des Raumes eine wichtige Rolle, sie könnte ebenso mit den neuen Skulpturen in Zusammenhang stehen.<sup>381</sup>

Cy Twombly fertigte *Cycnus* (Abb. 2, 2a) im Jahr 1978 in Italien, sie ist eine der ersten Skulpturen, die nach langer Zeit in Rom entstanden. Es existiert noch eine zweite Version von *Cycnus*<sup>382</sup>, eine Serie von vier Abgüssen in Bronze. Im Folgenden wird von ersterer die Rede sein, die Arbeit, die aus verschiedenen Materialien und Fundsachen hergestellt wurde.

Im Vergleich zur Skulptur *Untitled* von 1954 (Abb. 1) sind in dieser Arbeit deutliche Veränderungen erkennbar.

Seit 1957 lebt Twombly in Rom, in dieser Zeit zeichnen sich seine Skulpturen vor allem durch die weiße Bemalung aller Elemente aus. Aus den Titeln geht hervor, dass Twombly eine lyrisch poetische Richtung einschlug, seine Beschäftigung mit griechischer und römischer Mythologie, antiken Dichtern und Künstlern schlägt sich deutlich erkennbar in seinen Arbeiten nieder. Das Werk *Cycnus* kann exemplarisch für diese Zeit stehen.

---

<sup>378</sup> Cy Twombly, *Fifty Days of Iliam*, Arbeit in zehn Teilen, 1977/78 (Bassano in Teverina) [Catalogue Raisonné IV, Nr. 13], Mischtechnik auf Leinwand, unterschiedliche Maße, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

<sup>379</sup> Cy Twombly, *Analysis of the Rose as Sentimental Despair*, Arbeit in fünf Teilen, 1985 (Bassano in Teverina) [Catalogue Raisonné IV, Nr. 27], Mischtechnik auf Holz, unterschiedliche Maße, Cy Twombly Gallery, Menil Collection, Houston.

<sup>380</sup> Cy Twombly, *Untitled*, Gemälde in neun Teilen, 1988 (Rom) [Catalogue Raisonné IV, Nr. 50], Mischtechnik auf Holz, unterschiedliche Maße, Cy Twombly Gallery, Menil Collection, Houston.

<sup>381</sup> Vgl. Hochdörfer 2001, S. 62.

<sup>382</sup> Cy Twombly, *Cycnus*, 1978 (Berlin) [R 36], Bronze, weiße Öl/Wandfarbe, 40 x 24 x 6 cm, Edition 4/4, 1/4 Privatsammlung Rom, 2/4 Sammlung des Künstlers Rom, 3/4 Sammlung Rira Köln, 4/4 Privatsammlung New York.

## 2.1. Phänomenologische Erarbeitung von *Cycnus* (1978)

Die ursprüngliche Version der Skulptur ist 40,5 cm hoch, 25,6 cm breit, 6 cm tief und setzt sich als Assemblage aus unterschiedlichen Materialien wie Holz, einem Palmblatt, Nägeln und Leim zusammen. Twombly verlieh den einzelnen Komponenten einen einheitlichen Anstrich in weißer Öl- und Wandfarbe. *Cycnus* befindet sich in der Sammlung des Künstlers in Rom,<sup>383</sup> die Skulptur wurde jedoch bereits in zahlreichen Ausstellungen präsentiert.<sup>384</sup>

Es fällt zunächst nicht leicht, den ersten Eindruck von der Arbeit angemessen zu beschreiben. Betrachtet man die Arbeit, wirkt sie zunächst rätselhaft. Man tendiert dazu, nach bekannten und benennbaren Elementen zu suchen und stößt sogleich auf vertraute Gegenstände wie einen Fächer, ein Holzbrett und einzelne Nägel. Nach längerer Beobachtung drängen sich Assoziationen, wie die an eine überdimensionale Ohrmuschel oder einen millionenfach vergrößerten Embryo auf. Auch mag man sich an einen Teil einer exotischen Pflanze erinnert fühlen. Das wohl stärkste Bild, welches beim Anblick des Palmblattes entsteht, ist das eines Flügels. Fast meint man, Luft, Bewegung und die schwingenden Flügel eines Vogels zu erspüren.

Das Gesehene ist nicht eindeutig. Zwar erinnert die herzförmige Pflanzenform bisweilen an ein großes Blatt, dennoch wurde sie durch ihren weißen Farbmantel in etwas anderes, nicht leicht zu Beschreibendes verwandelt. Vor unserem inneren Auge entsteht ein mehrdeutiges Phantasiegebilde, das die unterschiedlichsten Bedeutungsansätze in sich trägt.

Nach den Maßen zu urteilen, ist *Cycnus* eine verhältnismäßig kleine und kompakte Arbeit (Abb. Kunsthaus Lange, Installationsansicht).<sup>385</sup> Zwar wirkt

<sup>383</sup> Vgl. Del Roscio 1997, Nr. 35, S. 88. und Kat. Ausst. Basel/Houston 2000/2001, S. 198, Anm. 14.

<sup>384</sup> Unter anderem 1981 im *Museum Haus Lange* in Krefeld, 1985 in der *Fundación Caixa de Pensiones* in Madrid, im *Kunsthaus Zürich* 1987, im *Kunstmuseum Basel* 2000, in der *Menil Collection* 2001, etc..

<sup>385</sup> Dies wird besonders anhand einer frühen Ausstellungsfotografie der Skulptur in der großen Halle des *Museum Haus Lange* in Krefeld deutlich.

Vgl. Kat. Ausst. Krefeld 1981, Abb. 16.

Hier sieht man im unmittelbaren Vergleich eine schmale aber dafür höhere Skulptur *Untitled* (1976, Karton, Öl/Wandfarbe, 168 cm hoch und Durchmesser: 21,5 cm unten, 8,5 cm oben, Sammlung des Künstlers, Rom, Del Roscio 23.), die durch die Tür im anschließenden Raum zu sehen ist, eine frühe Arbeit *Untitled* (1959, Holz, Muschel/Blatt, Pigment, Öl/Wandfarbe, 71 x 34 x 39,5 cm, Sammlung des Künstlers, Rom, Del Roscio 21) auf der linken Seite des Raumes und den überlebensgroßen Zeichnungen von 1979, die unter dem Titel *Orpheus* (drei Zeichnungen, 1979, Kreide auf Zeichenkarton, je 193 x 151 cm) eine einer dreiteiligen Werkgruppe bilden.

*Cycnus* im ersten Moment durch den hölzernen, blockhaften Unterbau und den einheitlichen Farbanstrich klein und eher in sich geschlossen, dennoch bildet die von Strahlen durchwirkte, anmontierte Form gewissermaßen eine dynamische Gegenkraft nach außen. Eindeutig definierte Twombly eine Hauptseite.<sup>386</sup> Diese zeigt das Palmblatt von vorne und in voller Größe, es überlappt am oberen Rand den Holzblock und bedeckt ihn.

Die Seitenansicht (Abb. 2a) erlaubt einen detaillierteren Zugang. Twombly fügte *Cycnus* aus verschiedenen Fundobjekten zusammen. Ein schmaler, flacher und hochkant aufgestellter Holzblock dient als Sockel. Die obere Seite ist nicht abgeschliffen und gerade, sondern steigt leicht schräg nach hinten an. Vermutlich handelt es sich um altes Baumaterial oder um die Überreste einer Holzkonstruktion. Die Oberfläche ist von tiefen Kratzern, Schrammen, Absplitterungen und Nagellöchern durchbrochen. Das Holzstück hat den Charakter von etwas Ausrangiertem und Weggeworfenem, ein alter Überrest, der für nichts mehr Verwendung fand. Der Holzblock und das linkerhand mit drei Nägeln montierte, abgerundete Holzstückchen könnten möglicherweise am selben Ort gefunden worden sein. Vielleicht waren sie einst Fragmente eines zertrümmerten Holzfasses, unbearbeitet und grob in ihrer Beschaffenheit, ähnlich einem an Land gespülten Schwemmh Holz. Obwohl die ursprüngliche Struktur des Holzes noch deutlich sichtbar ist, wirkt es durch die weiße Übermalung etwas weniger alltäglich. Fast automatisch tendiert man dazu, diesen Baustein im skulpturalen Gesamtzusammenhang als eine Art Sockel zu sehen, der eine ‚Figur‘ präsentieren soll. Doch ist das links befestigte, oben als ‚Holzstückchen‘ bezeichnete Element der Stengel des sich nach oben hin fortsetzenden, abgeknickten Palmblatts. Prominent in seiner Form und kontrastreich in der Beschaffenheit befindet sich das aufgefächerte Element über dem schmucklosen Sockel. Bei genauerem Hinsehen erinnert seine Form an ein um 90 Grad nach rechts gedrehtes Herz. Wüsste man nicht aus den Werkangaben, dass es sich um ein Palmblatt handele, so könnte man fast meinen, es sei ebenfalls aus Holz. Sieht man noch etwas genauer hin, erkennt man unter der weißen Übermalung an manchen Stellen einen rosa-braunen Untergrund. Die Form mutet dermaßen

---

<sup>386</sup> Diese These wird auch durch die Anordnung der Skulptur in der Krefelder Ausstellung gestützt. *Cycnus* wurde mit der Rückseite an die Wand des Ausstellungsraumes platziert. Ein Umrunden der Skulptur ist nicht möglich. Auch zeigen sämtliche Abbildungen der Kataloge lediglich die Frontalansicht der Skulptur, außer der Ausstellungskatalog Basel / Houston 2000 / 2001.

perfekt und vollendet an, dass die Vermutung nahe liegt, sie sei selbst die Konstruktion eines Tischlers oder Handwerkers.

Dennoch handelt es sich um ein Palmblatt, dessen Rippen strahlenförmig um das Zentrum auf der linken Seite angeordnet sind. Sie finden außerhalb der Herzform in der linken v-förmigen Einbuchtung ihre Fortsetzung und treffen sich alle in einem Punkt und zwar am oberen Ende des Holzstöckchens. Eine nur wenige Millimeter schmale Linie begrenzt und rahmt die Herzform ein, entlang dieser Linie verlaufen beidseitig kleine Dreiecke, die sowohl ins ‚Herzinnere‘, als auch nach außen zeigen. Diese Linie ist eine Art Weidenzweig, den Twombly scheinbar durch die Blattstruktur gezogen hat.

Ebenso elegant wie majestätisch und prachtvoll wirkt diese Form im Gegensatz zum unbearbeiteten, rohen Holzsockel darunter, von ihr geht die unberührte Schönheit eines pflanzlichen Wunderwerks aus.

Dann wiederum ähnelt das formvollendete Gebilde einer überdimensionalen Muschel. Betrachtet man die Arbeit von der Seite, wird man sich noch einmal mehr der Fragilität des dünnen Palmenfächers bewusst. In dieser Ansicht ist deutlich der starke Kontrast zwischen dem schroffen unteren Teil und dem Fächer zu erkennen. Wie bereits erwähnt, übermalte Twombly die einzelnen Komponenten seiner Skulptur mit weißer Farbe. So entsteht eine Einheit der sonst so unterschiedlichen Einzelteile. Twombly benutzt die Farbe, als wäre sie ein transparentes Tuch oder ein Schleier, den er über die Skulptur legt, um deren Ursprung zu verhüllen und zu verunklären, ohne ihn jedoch gänzlich auszuradieren.

Auch nach eingehender Beobachtung bleibt der erste Eindruck des rätselhaften Charakters der Skulptur. Geheimnisse scheinen unter einem Mantel verborgen zu sein, nicht ganz sichtbar, Inhalte scheinen verschwommen, nebulös, Gesehenes ist nicht ganz eindeutig zu bestimmen, das Material wurde verwandelt.

Der Betrachter assoziiert Begriffe wie Verwandlung, Transformation und Metamorphose, ursprünglich bekanntes Material wird durch Künstlerhand in Neuartiges und Unbekanntes verwandelt.



## 2.2. Aufbau, Material, Technik und Farbe

Ganz allgemein kann festgehalten werden, dass *Cygnus* von kleiner, kompakter Gestalt und formaler Dualität geprägt ist. Die Skulptur besteht aus zwei unterschiedlichen Teilen, sie ist im Gegensatz zu der viele Ebenen und Kompartimente umfassenden frühen Arbeit von 1954, die im vorherigen Kapitel vorgestellt wurde, von einer relativ klaren Zweiteilung gekennzeichnet. Der untere Teil definiert sich durch den schlichten, schmucklosen und statischen Sockel, wohingegen der zweite Teil aus dem feingliedrigen und beinahe kunstvoll anmutenden Palmblatt gebildet ist und im Gegensatz zum Sockel bewegt und dynamisch wirkt. Obwohl beide Teile mit einer vereinheitlichenden weißen Farbe bemalt wurden, bleiben die Materialunterschiede für den Betrachter sichtbar. Zwar nimmt man auf den ersten Blick durch den Anstrich die Skulptur als eine Einheit wahr, doch wird man sich relativ schnell der zwei eigenständigen und gegensätzlichen Ebenen bewusst.

Zum einen verwendete Twombly ein vom Menschen bereits vorgeformtes, bearbeitetes, zugeschnittenes und abgesägtes Stück Holz, zum anderen integrierte er ein aus der Natur stammendes, großes exotisches Blatt. Zwar übermalte Twombly es mit weißer Farbe, jedoch bearbeitete oder manipulierte er es nicht hinsichtlich seiner ursprünglichen Form. Während der Sockel, der keinerlei individuelle Eigenschaften besitzt, sich gut in seiner schlichten und nüchternen Form beschreiben und erfassen lässt, birgt das einzigartige Palmblatt einen aufwendigen Formenkosmos.

Innerhalb Twomblys skulpturalem Oeuvre ist die Verwendung von Palmblättern keineswegs ein Einzelfall. Es existieren mehrere Skulpturen, in die Twombly Palmblätter oder andere Blätter oder Blüten integrierte, so in der Skulptur *Untitled (Funery Box for a Lime Green Python)* (Abb. 33)<sup>387</sup> oder *The Keeper of the Sheep* (Abb. 44)<sup>388</sup> von 1980. Solche Materialien wären vor dem 20. Jahrhundert kaum für Skulpturen infrage gekommen. Varnedoe führte die Eigenart dieses Materials, seine Verwendung und Herkunft in seinem Aufsatz noch genauer aus:

<sup>387</sup> Cy Twombly, *Untitled (Funery Box for a Lime Green Python)*, 1954 (New York) [R 15], Holz, Palmblätter, Garn, Wandfarbe, Stoff, 140 x 66 x 12,5 cm, im Besitz des Künstlers.

<sup>388</sup> Cy Twombly, *The Keeper of the Sheep*, 1980 (Bassano in Teverina) [R 55], Holz, Palmblätter, Gips, Draht, Nägel, Ton, Metalleisten, Kleber, weiße Farbe, 193 x 90,5 x 89,5 cm, Privatsammlung, Rom.

*„Die Palmblätter selbst konnten plausiblerweise Gegenstände sein, die zum warmen Klima entweder Italiens oder Nordafrikas gehörten (und ihr metonymisches Eintreten für Palmen lässt sie für letzteres umso natürlicher erscheinen), doch sie waren auch eine selbstverständliche Sache im Süden der Vereinigten Staaten vor der Ausbreitung der Klimaanlage und hätten für Twombly eine Erinnerung an die Herkunft wie auch an Reisen sein können. Twombly hat unlängst geäußert, dass der stehende Fächer ihn an eine aufgerichtete Kobra mit hinter dem Kopf aufgeblähter Haube gemahnte.“<sup>389</sup>*

Hinsichtlich der Palmblätter in der Skulptur *Untitled*<sup>390</sup> aus New York von 1954 (Abb. 106) merkte Katharina Schmidt Folgendes an:

*„Von alters her nutzt man in heißen Ländern für diese leichten Utensilien die radikale Blattstruktur der Palme, beschneidet den Rand, sodass sich ein handliches, die Herzform andeutendes Blatt ergibt, gesäumt mit einer Zierkante. Der weiße Anstrich ändert nichts an dem formal inhaltlich vorherrschenden Prinzip der Dualität: Die klare geometrische Figur des Sockels überhöhen stilisierte Naturformen. Allseits strahlend, doch präzise konturiert, erscheinen die symmetrischen Fächer wie ein wohlgestaltetes Paar junger Bäume;“<sup>391</sup>*

Nicht ganz so vielfältig gestaltet sich die technische Zusammensetzung der unterschiedlichen Komponenten wie in der früheren Arbeit von 1954. Dennoch trifft auch hier das erläuterte Konzept der *bricolage* von Claude Lévi-Strauss auf die technische Ausführung der Skulptur *Cycnus* zu. In der Literatur fällt ein weiterer Begriff, um einen aus unterschiedlichen Teilen bestehenden Gegenstand zu erklären und zwar die „Zuhandenheit“ - ein Begriff, der auf den deutschen Philosophen Heidegger zurückzuführen ist.<sup>392</sup>

<sup>389</sup> Kat. Ausst. New York – Berlin 1994/1995, Fn. 81, S. 66.

<sup>390</sup> Cy Twombly, *Untitled*, 1954 (New York) [R 15], Holz, Palmblätter, Schnur, Wandfarbe, Stoff, Nägel, Draht, 139 x 60 x 12,4 cm, Sammlung des Künstlers, Rom.

<sup>391</sup> Schmidt 2000, S. 30.

<sup>392</sup> Heidegger möchte das Verhältnis von praktischen Dingen und bloßer Substanz grundsätzlich andersherum verstehen. Hierzu folgt eine Analyse des im Besorgen Begegnenden, dem Zeug. Dies ist z. B. Schreibzeug, Papier, Tinte. Allerdings wird keines dieser Dinge aus sich selbst heraus verständlich, sondern ist immer schon in einen Sinnzusammenhang eingebunden, der seine jeweilige Funktion erschließt. Die einzelnen Verbindungen, innerhalb deren das Zeug eingebunden ist, bezeichnet Heidegger als Um-zu. Die Summe der Um-zu ergibt den Gesamtcontext, in dem ein Zeug eingebunden ist: die Zeugganzheit. Dabei geht allerdings die Verweisungsganzheit den einzelnen Bezügen voraus, sie erst gibt dem einzelnen Zeug einen sinnvollen Platz. Diese Bestimmung des Zeug ist wesentlich ontologisch, weshalb Heidegger die Seinsart von Zeug Zuhandenheit nennt, um sie ontologisch von der bloßen Vorhandenheit abzugrenzen. Die Zuhandenheit erschließt sich dem Dasein im praktischen Umgang mit dem Zeug (im Hämmern mit dem Hammer), sie geht dem theoretischen Nur-noch-hinsehen auf den Hammer voraus. Dieses Nur-noch-hinsehen macht aus dem Hammer nachträglich ein bloß vorhandenes Masseding, indem er z. B. auf eine Waage gelegt wird, wodurch von seiner Zuhandenheit abgesehen wird.

Die Zuhandenheit kommt also nicht erst zu den bloß vorhandenen Dingen hinzu, so als würde man einen subjektiven Schleier über sie werfen, sondern das Zeug ist primär so. Scharf formuliert

Beiden Ausdrücken ist eines gemein: die Teile sind aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgenommen und wurden neu zusammengesetzt, neu bezeichnet und in einen neuen Bedeutungszusammenhang eingefügt.

Im Gegensatz zur Skulptur von 1954 ist *Cycnus* komplett mit weißer Farbe überzogen. Zwar erkennt man die Oberflächenstruktur des einzelnen Materials durch die Farbschicht hindurch, dennoch findet man keine farblichen Kontraste. Es ist nicht mehr so sehr die Betonung der einzelnen Materialien und deren Charakteristika, die Twombly früher auch vor allem hinsichtlich der Farbe interessierte. Er verbindet jetzt mit der ‚Nichtfarbe‘ Weiß alle Komponenten miteinander. Beinahe verhält es sich bei der Verwendung des Weißes wie mit Schnee, der über alles seinen Mantel legt, Formen verunklart, Farben dimmt und zu Effekten ähnlich dem Weiß des Marmors antiker Statuen führt:

*„These identifiable objects are ‘transformed into shapes of a different kind’ – to appropriate Ovid – but they do not lose, in the process, their extra-sculptural identity.”*<sup>393</sup>

### 2.3. Titel, Motive und Quellen

Arthur C. Danto verwies hinsichtlich der Titel von Twomblys Arbeiten auf den Künstler Marcel Duchamp und stellte diesbezüglich Ähnlichkeiten fest: Er nannte Duchamps Werktitel „Jokes“ und behauptete, dass Twomblys Titel zwar ebenso von verspielter Art seien, wies aber darauf hin, dass sie trotz ihrer Ähnlichkeit eine poetischere Richtung einschlagen würden. Und weiter beschrieb Danto Twomblys Konzept:

*„The fusion between combining objects of the most overriding and infeasible ordinariness in order to enact something of mythological power is the basis of his sculptural undertaking.”*<sup>394</sup>

---

Heidegger deshalb: „Zuhandenheit ist die ontologisch-kategoriale Bestimmung von Seiendem, wie es ‚an sich‘ ist“. Man hat diesen Primat der Praxis, wie er sich bei Heidegger findet, auch gelegentlich mit dem Titel „Pragmatismus“ versehen, wenngleich sich diese Bezeichnung eigentlich auf eine andere philosophische Traditionslinie bezieht, von der Heidegger jedoch keine Notiz nahm.

Vgl.: //Heidegger, Sein und Zeit, 3. Kapitel, §§14-24.

<sup>393</sup> Danto 1997, S. 269.

<sup>394</sup> Ibidem, S. 271.

Anders als die meisten Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen Twomblys ist die eben beschriebene Arbeit betitelt. Jedoch trägt dieser Titel, zumindest im ersten Moment, nicht unbedingt zur Erklärung der Skulptur bei, sondern unterstreicht eher noch deren rätselhaften Charakter. Anstelle einer Lösung sieht sich der Betrachter vor eine neue Herausforderung gestellt. Der Titel klingt ebenso mysteriös wie die Skulptur in ihrer vom weißen Farbschleier verhüllten Form anmutet. Zwar kann man erahnen, dass es sich bei *Cycnus* um einen lateinischen Namen handelt, die Geschichte, der Mythos oder die sagenumwobene Begebenheit, die möglicherweise hinter dem Titel stecken, dürfte jedoch weitgehend unbekannt sein.

In der griechischen Mythologie sind fünf Gestalten unter dem Namen *Cycnus* oder *Cygnus*<sup>395</sup> bekannt, die meisten von ihnen wurden am Ende in einen Schwan verwandelt.

Cycnus, der Sohn des Apollo und der lybischen Nymphe Thyria oder Hyria, war ein Jüngling von ungemeiner Schönheit. Als sein Freund Phylus ihn auf Anraten des Herkules verließ, stürzte er sich in den See Conope, wohin ihm seine Mutter aus Gram über sein frühes Ende folgte. Apollo verwandelte beide in Schwäne und erklärte den Schwan zu seinem Lieblingsvogel.

Nach Appolodorus ist Cycnus der Sohn des Mars und der Pelopia und war wegen seiner Grausamkeit berüchtigt. Er wohnte in Thessalien und tötete Reisende nur, um ihnen die Köpfe abzuschneiden. Denn er hatte seinem Vater gelobt, ihm einen Tempel aus lauter Totenschädeln zu bauen. Herkules wurde auf seinem Weg ebenfalls von ihm angefallen, und obwohl Mars seinem Sohn beistand, doch nicht besiegt, denn Athena kam Herkules zu Hilfe, so dass er Cycnus töten konnte.

Eine weitere Überlieferung kennt Cycnus als Sohn des Mars und der Pyrene. Herkules suchte ihn auf, rang mit ihm und tötete ihn. Bei dieser Gelegenheit kam er wieder mit Mars in einen Zweikampf, der so gefährlich und hartnäckig war, dass Jupiter die Streitenden durch einen zwischen sie geworfenen Blitz trennen musste.

In Troja war Cycnus der Sohn des Neptun und der Calyce, einer Tochter des Hecaton. Calyce, aus Furcht vor drohender Schande, setzte den Knaben aus, den Schwäne fanden und aufzogen und den Neptun unverwundbar machte. Später wurde er König von Colonä in Troas und Gemahl der Proclea, sie bekamen

---

<sup>395</sup>

Griechisch: Κύκνος.

Tennes und Hemithea. Cynus' zweite Gemahlin Philonome verliebte sich in Tennes, dieser aber nicht in sie. Verbittert verleumdete sie ihn beim Vater, worauf dieser seinen Sohn im Meer aussetzte. Auf wundersame Weise gerettet, wurde er später König von Tenedos. Als er die Wahrheit über das Verhalten seiner Stiefmutter erfuhr, tötete er sie und zog die Trojaner zur Hilfe. Dort tötete ihn Achilles. Zu guter Letzt liest man von Cynus, dem Vater des Cupavo und des Cinyras, die, um an ihren vor Trauer gestorbenen Vater zu erinnern, Schwanenfedern als Helmschmuck trugen.<sup>396</sup>

In Ovids Metamorphosen tauchen drei Personen mit dem Namen Cynus auf, im zwölften Buch findet sich die wohl anschaulichste und bekannteste Schilderung des Mythos. Twombly bezog sich des Öfteren in seinem Werk auf Ovid und widmete ihm einige Arbeiten. Es ist anzunehmen, dass er die Passage in den Metamorphosen kannte und in seiner Arbeit reflektierte. In den Metamorphosen wird Cygnus als Bundesgenosse der Trojaner im Trojanischen Krieg erwähnt. Neptun war sein Vater und eine Nereide, Wassergottheit und Tochter des Nereus seine Mutter. Durch Waffen nicht verwundbar, erwürgte Achilles ihn mit den Händen. Neptun verwandelte seinen toten Sohn in einen weißen Schwan.<sup>397</sup>

Die deutsche Übersetzung vom lateinischen Wort Cygnus ist wiederum ‚Schwan‘. Einer der bekanntesten Göttermythen ist der von Leda mit dem Schwan. Zeus, der sich in alle möglichen gestalten wandeln konnte, stellte in Gestalt eines Schwanes unerkannt jungen Frauen, wie z. B. Leda, nach. Dieser Mythos beschäftigte Twombly sehr, zahlreiche Bilder und Zeichnungen entstanden dazu – hierzu ausführliches in einem das Kapitel abschließenden Exkurs.

Die Motive der verwendeten einzelnen Gestaltungselemente sind bei Twombly oft von hohem Symbolgehalt, daher an dieser Stelle ein kurzer Blick darauf.

*„Twombly is an artist with a remarkable knowledge of the history of art whose own works are dense with classical allusions.“<sup>398</sup>*

So besitzen die einzelnen Komponenten oft eine Vorgeschichte, die von einer Domäne in eine andere übertragen wurden, wie etwa *„from life to art“<sup>399</sup>*. So

<sup>396</sup> Vgl. Vollmer 1978, S. 151 f.

<sup>397</sup> Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, Buch 12 / 2, *Cygnus und Achilles*, siehe [www.gottwein.net](http://www.gottwein.net), (14.09.2010).

<sup>398</sup> Danto 1997, S. 271.

<sup>399</sup> Ibidem, S. 272.

ähnlich verhält es sich auch mit dem für die Skulptur *Cycnus* verwendeten Palmblatt.

In diesem Zusammenhang ist auch ein kurzer vergleichender Blick auf Duchamps Arbeiten lohnenswert. Was unterscheidet Twomblys Konzept von dem eines Duchamp? Arthur C. Danto nannte folgende Aspekte:

*„With Duchamp, however, objects with antecedent identities travel a very short route from thinghood to art. With Twombly they have much further to go and are transported there on wings of literature, myth, or ritual. But not everything in his sculpture is readymade: the wheels and sometimes the flowers are made expressly to become part of his art. And, of course, the writing is never readymade at all, though the texts, taken from Rilke or from Archilochus, are.“*<sup>400</sup>

Und weiter heißt es:

*„They are not in any way anti-art but humanistic and even literary. And in a way quite alien to Duchamp, Twombly’s vision is heroic and epic. Duchamp’s vision is a blend of logic and eroticism. Twombly’s is a blend of metamorphosis and myth, and unprepossessing as the assembled components of the sculpture may be, the genre to which his work aspires is the monument created to great deeds and noble, heroic deaths.“*<sup>401</sup>

Twombly greift mit den von ihm häufiger verwendeten Palmblätter (Abb. 107, 108) eines der ältesten bekannten Pflanzensymbole der Menschheit auf. Die Dattelpalme war bereits bei den Sumerern im Zweistromland das Zeichen des jährlich zu Neujahr begangenen Hochzeitsfestes der Götter Ea und Nirhusa. Palmen und Palmblätter finden sich auf sumerischen Stelen, Siegeln und Tempelruinen. Diese Symbolik wurde von den Assyriern übernommen. Vor allem in der ägyptischen Kunst, für die sich Twombly besonders interessierte,<sup>402</sup> taucht der Palmwedel auf. Die ägyptische Göttin Renpet, die Göttin der Ewigkeit und der Jugend, wird als Frau mit einem Palmzweig auf dem Kopf dargestellt.<sup>403</sup> Außerdem sind Palmwedel in der Architektur auf einigen ägyptischen Kapitellen dargestellt, zum Beispiel bei der Palmsäule, einer ägyptischen Pflanzensäule mit

---

<sup>400</sup> Danto 1997, S. 272.

<sup>401</sup> Ibidem.

<sup>402</sup> Jacobus 2008, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08autumn/mary-jacobus.shtm>, (08.04.2009).

<sup>403</sup> Vgl. Meyers 1928, S. 286 f.

einem Kapitell aus einem zusammengebundenen, steil hochragenden und sich oben leicht nach außen neigenden Palmwedel.<sup>404</sup>

Das palmenblattförmige Ornament, *Palmette* genannt, findet sich in der bildenden Kunst der griechischen Antike vermutlich seit dem 7. Jahrhundert v. Chr.<sup>405</sup> und war als Palme interessanterweise Apollon geweiht. In der römischen Kultur war das Palmblatt Zeichen des Sieges, des Triumphes und der Freude. Über die römische Kultur fanden die Palme und der Palmwedel später Eingang in die christliche, jüdische und islamische Symbolik. Der Palmwedel gilt im Christentum sowie im Judentum als Zeichen des ewigen Lebens und der Auferstehung und ist Attribut zahlreicher Heiliger.<sup>406</sup>

Auffallend ist der weiße Farbmantel, der die einzelnen Komponenten bzw. Bausteine der Skulptur umgibt, umwickelt und verhüllt. Dieses Phänomen wird bei Twombly zum Motiv, was sich bis hin zu seinen neuesten Skulpturen wiederholt. Vor dem Hintergrund des Titels *Cycnus* denkt man besonders an Skulpturen der klassischen Antike, an Tempelbauten und weißen Marmor. Interessant erscheint darüber hinaus die symbolische Konnotation der Farbe Weiß im Islam. Dort steht Weiß zugleich sowohl für Reinheit als auch für Tod. Leichen werden traditionell vor der Beisetzung in weiße Tücher gehüllt und auf einem sockelartigen Tisch aufgebahrt. Die verhüllten Körper verlieren so ihre ursprünglich menschliche Identität und lösen sich von allen irdischen Verbindungen und werden zu reinen Geistwesen.

## 2.4. Deutungsansätze

*“In nova fert animus mutatas formas corpora.”*<sup>407</sup>

*Cycnus* von 1978 ist ein Musterbeispiel von Twomblys Auseinandersetzung mit der abendländischen Kunst und Literatur, die ihn seit seinem Umzug nach Italien im Jahr 1957 umgibt und intensiv beschäftigt. Eine Vielzahl von Twomblys

<sup>404</sup> Vgl. Lexikon der Kunst 1977, S. 395 f. (Palmblattmanuskripte); Meyers 1928, Sp. 286 (Palmenpapier) und Sp. 288 (Palmen); Meyers Lexikon 1928, Sp. 397 (Fächer).

<sup>405</sup> Vgl. Lexikon der Kunst 1996, S. 304 (Orientalisierende Epoche), S. 396 f. (Palmette).

<sup>406</sup> Vgl. Ibidem, S. 397.

<sup>407</sup> Dt. Übersetzung: „Mein Ziel ist es, von den Körpern zu erzählen, die andersartige Gestalten angenommen haben.“ Aus: Ovid, Metamorphion, Liber I.

Arbeiten sind eng mit antiker Mythologie, Geschichte und Dichtung verbunden, was in der Literatur schon lange gesehen wurde.<sup>408</sup>

Der Titel verleiht der zunächst rätselhaft anmutenden Arbeit Bedeutung und Identität. Er fordert den Betrachter auf, den Moment zu sehen und man erfährt so eine Fülle von Assoziationen über die Zusammensetzung von Alltagsgegenständen. Durch den Titel wird der Betrachter aufgefordert, über die im Kunstwerk erfolgte Zusammensetzung unterschiedlicher oder gar konträrer Elemente nachzudenken, ferner frei zu assoziieren oder mit Vorstellungen zu spielen.

Twombly kombiniert und verschmilzt miteinander Objekte äußerster Banalität mit dem Ziel, etwas Mythologisches zu evozieren. Er besitzt ein großes kunsthistorisches Wissen, auf das er in seinen Arbeiten zurückgreift und beruft sich immer wieder auf klassische Inhalte.

Für das Verständnis der Arbeit reicht das Wissen um die potentiellen Quellen jedoch nicht aus. Denn Twombly illustriert mit seiner Arbeit keineswegs einen Mythos, nichts läge ihm ferner. Zwar legt er durch den Titel gewissermaßen eine Denkspur oder gibt eine bestimmte Leserichtung vor, trotzdem muss man sich letzten Endes eingestehen, dass allein das Wissen um die evtl. mythologischen Hintergründe der Skulptur eher mehr Türen öffnet, Wege teilt und Nebenpfade freigibt als Antworten gibt. Eindeutige Erkenntnisse bleiben aus. Vielleicht macht gerade der Titel darauf aufmerksam, dass man die einzelnen Komponenten losgelöst von ihrer ursprünglicher Herkunft und Funktion sehen sollte, als etwas Transformatiertes, Verwandelteres. Dies wird im Palmblatt deutlich, welches auch ein Flügel sein könnte und – verstärkt durch die spirituelle Komponente der Nichtfarbe Weiß – bereits Loslösung von jeder Materialität impliziert.

Twombly spielte im Titel auf Ovids Metamorphosen an und gab damit einen weiteren Hinweis zur Deutung: Metamorphose bedeutet Verwandlung, Verformung, Umbildung und Umgestaltung.

Er lieferte selbst eine - wenn auch stille - Leseanleitung für seine Skulptur: diese ist nicht bloß eine Assemblage von Fundstücken, sondern vielmehr eine Figur, die in der Zeit eingefroren zu sein scheint und in einer verordneten Haltung befestigt wurde. Trotzdem behalten verschiedene Komponenten ihre ursprüngliche Identität aus der Alltagswelt ansatzweise bei: hier sind es die schroffe Oberfläche der für

---

<sup>408</sup>

Vgl. Schmidt 2000 und Varnedoe 1994.



den Sockel verwendeten Kiste und das Palmblatt, die durchaus noch in ihrer ursprünglichen Art zu erahnen sind.

Ganz im Sinne von Ovid scheinen die Elemente der Skulptur Momenten der Transformation unterworfen gewesen zu sein und sind es im Auge des Betrachters immer noch: Zum einen sind es die ursprünglichen Materialien, die durch den Farbauftrag in etwas Neues, Andersartiges verwandelt worden sind, zum anderen sind es die offenen Formen der Skulptur, die fortwährend neue Interpretationsmöglichkeiten und Assoziationen gestatten – wie Ohrmuschel, Fächer, Herz, oder Flügel.

Formell bestehen Ähnlichkeiten zwischen der Struktur des Palmblatts mit seinen Rippen und der eines Flügels mit seinen Knochen. Der Flügel ist eine Metonymie für den Flug des Vogels. So lässt sich durchaus eine Analogie zwischen der Struktur des Palmblattes und dem Vogelflug erkennen, die sich aus den Rippen des Palmblatts ergeben könnte, die einen Fluganstieg markieren und wie Radii um ein festes Zentrum rotieren und sich im Uhrzeigersinn ausbreiten. Die Rippen des Palmblatts verlaufen um ein fixes Zentrum und entfalten sich im Uhrzeigersinn. Spinnt man den Gedanken weiter, so ähnelt das Palmblatt zudem einer kinetischen Repräsentation, die einen bogenförmigen Vogelflug beschreibt.

Die Skulptur wirkt insgesamt wie ein eingefrorener Moment, vergleichbar etwa mit einem Filmstill oder den verschiedenen Phasen eines Bewegungsablaufes, ähnlich Muybridges Sequenzen. (Abb. 109, 110). Twomblys Skulpturen sind in der Regel jedoch nicht kinetisch und folglich auch nicht als narrative Illustrationen misszuverstehen, allein *Cycnus* trägt als Ausnahme einen narrativen Aspekt in sich.

Vielleicht ist es der Verlauf eines mythologischen Ereignisses, die Bewegung des von Achilles getöteten Cycnus als Schwan, die Twombly in dem gedrehten Palmfächer umsetzte. Es scheint als hätte Twombly einen bewegten und aufstrebenden Moment festgehalten, möglicherweise eine Apotheose. So könnte Twombly den Augenblick in seiner Skulptur schildern, in dem sich aus dem toten Körper des Cycnus der Schwan herauschält, aufsteigt und wegfliegt.

Das Palmblatt wurde scheinbar – angelehnt an die Form eines aufsteigenden Schwanes – künstlerisch transformiert. Im Gegensatz dazu könnte der grobe hölzerne Block als verlassene Hülle von Cycnus materiellen Überresten gelesen werden.

Wie weit Interpretationen gemäß formalen Analogien gehen dürfen, ist schwer zu sagen, sie müssen immer ein Versuch bleiben – ohne Anspruch auf Endgültigkeit. Denn es ist immer der Betrachter selbst, der mit seinen eigenen Augen die Skulptur erfasst, sie aus unterschiedlichen Blickwinkeln wahrnimmt, sich selbst und seine Sichtweise transformiert und erweitert, sich verzaubern lässt und für ein unendlich weites Spektrum von Deutungsmöglichkeiten öffnet.

## **2.5. Berührungspunkte mit Twomblys Malerei: ein Blick auf die *Leda*-Serie**

Dass sich mythologische Themen nicht nur in Twomblys Skulpturen widerspiegeln, zeigen zahlreiche seiner Bilder und Zeichnungen aus den Sechziger- und Siebzigerjahren. Im Kontext zu seiner Arbeit *Cycnus* von 1978 stehen sieben verschiedene Arbeiten, die sich mit dem Leda-Mythos auseinandersetzen. 1960 entsteht die erste, 1976 die letzte Leda-Arbeit. Aufgrund der Komplexität der einzelnen Bilder erscheint es mir sinnvoll, in reduktiver Weise das Hauptaugenmerk auf eine exemplarische Arbeit zu richten, diese einer eingehenden phänomenologischen Bildbeschreibung zu unterziehen und anschließend das ausgewählte Werk nach Kriterien wie Komposition, Technik und Farbe zu analysieren.

Ausgangsposition ist zunächst das wohl aus der *Leda*-Serie bekannteste und meist ausgestellte Bild *Leda and the Swan* von 1962 (Abb. 105), das sich heute im *Museum of Modern Art* in New York befindet.

In diesem Jahr begann Twombly einen völlig neuen Zyklus von Arbeiten. Er verwendete eher quadratische Formate und betonte die vertikale Mittellinie seiner Kompositionen; dabei gab er eine verstreute, narrative Darstellung mehr und mehr zugunsten einer frontalen, ikonartigen Präsentation in Gestalt einer hervortretenden, dicht massierten Bildsprache auf. Bereits am Anfang des Jahres kam durch diesen neuen Ansatz mit *Leda and the Swan* ein Meisterwerk zustande.<sup>409</sup>

---

<sup>409</sup>

Varnedoe 1994, S. 40.

Heiner Bastian deutete auf die strukturelle Neuheit des Bildgefüges hin, die aus dieser Arbeit hervorgeht und bringt den Bildinhalt auf den Punkt:

*„Lange zurückliegende Fabeln werden noch mal aufgeworfen, als seien sie gestern und hier geschehen.“<sup>410</sup>*

### **Phänomenologische Bildbeschreibung von *Leda and the Swan*, 1962**

Cy Twomblys 1962<sup>411</sup> entstandene Arbeit *Leda and the Swan* hat die Maße 190,5 x 200 cm und entstand in Mischtechnik - mit Ölfarbe, Kreide und Bleistift - auf Leinwand.

Auf der nahezu quadratischen Leinwand erblickt der Betrachter ein ungestümes Durcheinander von Farbe und Zeichnung, von weißen, roten und schwarzen Elementen.

Der Bildraum erfasst ein orgiastisches Geschehen, das den Augenblick der Verführung Ledas durch Zeus in der Gestalt des Schwanes als eine Symbiose von Leidenschaft und Gewalt feiert. Sinnliches Verlangen und vibrierende Erregung vermischen sich im Bild. Die kalten, harten Graphitschraffuren und das amorphe, Weiß verleihen dem konzentrisch aus der Bildmitte aufbrechenden Motiv eine beinahe physisch fassbare Erscheinung.<sup>412</sup>

Trotz augenscheinlichem Chaos bildet sich andeutungsweise, von der Bildmitte zu den Rändern hin, eine Art Rautenform aus, die sich in das große Format spannt und den Eindruck von Dynamik und Rotation noch erhöht.

Das Zentrum des Bildes ist durch skizzenhaft erkennbare Formen wie etwa fliegende Herzen, einem Phallus sowie durch die Konzentration von Rot besonders betont. Nebeneinander stehen eine mit roter Wachskreide konturierte phallische Form sowie eine mit Bleistift konturierte und weiß – rosafarben gefüllte Herzform, deren linker ‚Herzflügel‘ von einer wiederum phallusartigen oder aber von einer schwanenhalsigen, nach rechts weisenden, rot konturierten Form berührt und zur rechten Bildseite gezogen wird. Ein wenig unterhalb der rot konturierten Formen des Zentrums und leicht nach links versetzt ist eine größere

---

<sup>410</sup> Bastian II 1993, S. 17.

<sup>411</sup> Bezüglich des Entstehungsdatums tauchen an einigen Stellen Differenzen auf. Im Ausstellungskatalog Kat. Ausst. St. Petersburg – München – Paris – London 2003/2004 wurde die Arbeit auf 1961 datiert. Für die vorliegende Arbeit gilt die Datierung 1962. Diese Angabe ist Bastian II 1993 entnommen.

<sup>412</sup> Vgl. Bastian II 1993, S. 17.

weiße Fläche auszumachen. Rechts davon schließt sich ein weiteres dominantes Feld an, das sich diesmal aus diagonalen Bleistiftschraffuren von rechts oben nach links unten zusammensetzt. Dieses kontrastreiche Gegenüber, bestehend aus dem weißen und beinahe schwarzen Farbfeld, erinnert an den leidenschaftlichen Schlag zweier Schwanenflügel. Etwas unterhalb fällt eine durch einen schwarzen und ockerfarbigen Pinselstrich betonte Form auf, die sich im Kontext des weißen und schwarzen Feldes darüber zu einem Schwanenkopf und Hals verfestigt.

Um dieses zeichenhaft betonte Bildzentrum herum explodieren Farbe und Formen, indem das dominante Rot mit den hellen Weiß- und Gelbtönen des Bildgrundes sowie den zum Teil fast gewaltsamen kräftigen, manchmal aber auch verspielten Graphitschraffuren in immer neue Auseinandersetzungen tritt.

In der rechten oberen Bildecke erscheint ein rotes Strichbündel aus ineinander geschachtelten Herzformen, während sich zum rechten Bildrand hin die dichten Schraffuren in losere Kringel langsam auflösen. Nach unten mutieren die auch durch Farbe definierten Formen langsam zu unklaren Gebilden.

Zum linken Bildrand, insbesondere zur linken oberen Bildecke, verliert sich allmählich die Kraft der Farben des Zentrums. Die Formen, wie größere kreisartige Gebilde und oval in die Länge gezogene Formen und Kleckse, scheinen über die Leinwand hinwegzuschweben. Auch zum oberen Bildrand hin werden die noch enger gezogenen Kringel und Kreise, die teilweise in ihrer Anordnung an einen gelockten Haarkranz erinnern, immer schemenhafter.

Besonders auffällig ist das vertikale Rechteck am oberen Bildrand rechts, das in seiner klar definierten Struktur in starkem Kontrast zur restlichen Explosion von Farbe und Form steht. Dem Rechteck, das durch eine nervöse Bleistiftschraffur umrandet ist, ist ein Kreuz einbeschrieben, die Form erinnert daher an ein Fenster. Die aufwühlenden Energien dieses Bildes erfahren keine Fortsetzung in die Tiefe; stattdessen kündigt das Fenster lakonisch von Ausdünnung, Verlangsamung und Stabilisierung des orgiastischen Geschehens im Bildzentrum. Darüber hinaus verleiht die Fensterform dem hellen Grund den Charakter einer Wand, vor der sich die dichte, gestische Artikulation nach vorn drängt.

Als Gegenstück zur Fensterform gestaltet sich der am rechten unteren Bildrand angebrachte Titel. Der für Titel oder Signaturen gewöhnlicherweise benutzte Ort täuscht, denn obwohl es sich um den Bildtitel handelt, macht das ausgestrichene letzte Wort stutzig, der Betrachter wird aufgefordert, genauer hinzusehen. Dort

steht: „Leda + the SWAN“. Das Wort „SWAN“ ist in Majuskeln geschrieben, „Leda“ hingegen ganz ‚gewöhnlich‘, als Name mit großem Anfangsbuchstaben. Das betont großgeschriebene „SWAN“ ist paradoxerweise in seiner oberen Hälfte durch mehrere parallel verlaufende Bleistiftstriche ausgelöscht. Existiert der Schwan nun tatsächlich oder nur zur Hälfte? Das dritte Wort „the“ ist durch einen roten Farbknäuel beinahe unleserlich gemacht. Das, was eindeutig lesbar bleibt, ist „Leda“.

Am linken äußeren Bildrand erkennt man eine weibliche Figur mit großen, rosa-fleischfarbenen betonten Brüsten und lockigem Haar. Ihr Unterkörper ist von weiß-rosa Gebilden verdeckt, die wiederum an den Schwanenkörper erinnern und unten links durch einen aus grauen Linien gebildeten Hals und Kopf fortgesetzt werden, welche in Richtung Bildzentrum zeigen.

Mit der Zeit werden im Gewirr der Linien immer mehr schwanenähnliche Gebilde und Zeichen für blühende Weiblichkeit und Erotik wahrnehmbar. Sie kommen und gehen ebenso schnell, wie man sie erblickte. Das, was bleibt, ist der Eindruck einer leidenschaftlichen Explosion, mit einzelnen statischen Elementen. Poetische Zartheit und gewalttätige Störungen stehen in einem sich ewig fortsetzenden Spiel.

### **Kompositorischer Aufbau und Format**

Die Komposition des Bildes erinnert nur auf den ersten Blick an die Kritzeleien von Kindern und in der Tat handelt es sich in keiner Weise um eine klassischen Regeln folgende Komposition. Twombly verwendete weder Lineal noch Zirkel oder gar die Regeln des goldenen Schnittes. Dennoch ist in der Komposition auf den zweiten Blick eine geometrische Form erkennbar: das explosive Bildgeschehen spielt sich innerhalb einer Rautenform ab, wobei die einzelnen Elemente, die sich im Bildzentrum ballen, nach außen hin immer mehr an Intensität und Dichte verlieren. Diese Form ist die große kompositorische Ebene des Bildes, in der verschiedenartig positionierte Elemente wiederum als Teilkompositionen gesehen werden können.

Die vier Ecken haben ihrerseits einen wichtigen kompositorischen Aspekt inne. Sie sind kaum gestaltet und stechen besonders durch ihre relative Transparenz ins Auge. Die rechte obere Bildecke ist am dichtesten bearbeitet. Das rote

Strichbündel, das aus einer herzförmigen Figur herausragt, verbindet unübersehbar die Rautenform mit dem Bildrand. Bis fast in den rechten oberen Winkel hinein wird die Herzform in leichten Bleistiftkonturen fortgeführt, die Leinwand schimmert hindurch. Die rechte untere Bildecke hingegen ist durch weiße Farbakzente besonders betont, einer vollständigen Transparenz steht jedoch das durchgestrichene „SWAN“ entgegen. Die linke untere Bildecke ist von wenigen, beinahe unauffälligen Elementen zerstörerischer Art freigehalten worden. Auch sie ist betont durch blütenweiße Farbakzente. Schließlich bleibt die linke obere Bildecke, deren Weiß am homogensten erscheint. Fünf ovale Gebilde streben in Richtung ihres äußersten oberen Winkels.

Die dritte kompositorische Ebene wird durch das fensterförmige Rechteck am oberen Bildrand definiert. Sie trägt dazu bei, dem Bild eine Art dritte Dimension zu verleihen und nimmt eine Trennung von Innerem und Äußerem vor.

Die Komposition von *Leda and the Swan* von 1962 besitzt außerdem symbolischen Charakter: das Gemälde funktioniert wie ein Piktogramm, in dem sich die figürlichen Elemente wie Schwanenhälse, Herzen, Phalli und Brüste mit den schriftlichen Elementen „Leda + the SWAN“ ergänzen.

Twombly wählte für seine Arbeit ein fast quadratisches Format (190,5 x 200 cm), das er seit 1962 vorwiegend verwendete. Die überwältigende Größe trägt dazu bei, dass der Betrachter unmittelbar in die kraftvolle Explosion hineingezogen und auf diese Weise Teil ihrer aufwühlenden Geschichte wird.

### Technik und Farbwahl

Twombly zeigte in seiner in Mischtechnik gestalteten Arbeit als auffälligstes Charakteristikum die Geste, was Roland Barthes in treffende Worte fasste:

*„Es geht nicht darum, das Produkt zu sehen, zu denken, zu kosten, sondern die Bewegung, die es dazu gebracht hat, wiederzusehen, zu identifizieren, oder gar zu genießen.“*<sup>413</sup>

Twombly trug die Farbe als rohe, fast unveränderte Substanz auf die Leinwand auf, sie bleibt dabei in ihrer ursprünglichen Form erkennbar. Er verwendet das

---

<sup>413</sup> Barthes 1979, S. 16.

Material nicht als Mittel zum Zweck, sondern – wie Barthes beobachtete – um seiner selbst willen, als „*absolute Materie, (...), als materia prima.*“<sup>414</sup>

Noch bevor einzelne Zeichen, Kritzeleien und Klecksereien entschlüsselt, Buchstaben gelesen und als Bildtitel auf das malerische Geschehen bezogen werden, ist zuallererst allein die Farbe sichtbar: der Betrachter stößt auf ein Durcheinander von Ölfarbe und Wachskreide; Farbschichten sind über- und ineinander gearbeitet, Farbspuren mit Wachskreide in die Ölfarbe getrieben, Farbpaste ist von der Tube auf die Leinwand gedrückt, flüssige Farbe an der Leinwand hinabgelaufen, Farbkleckse wurden mit den Fingern verrieben<sup>415</sup> und über zeichnerische Partien hinweggezogen.<sup>416</sup>

Barthes hielt fest, dass von Twomblys Arbeiten eine Atmosphäre des „Hingeworfenen“<sup>417</sup> ausgeht:

*„Das Material scheint über die Leinwand hin geschüttet, und schütten ist ein Akt, der zugleich eine anfängliche Entschlossenheit und eine schließliche Unentschlossenheit enthält: indem ich schützte, weiß ich, was ich tue, aber ich weiß nicht, was ich produziere.“*<sup>418</sup>

In den Farbakzenten sind deutliche Pinselspuren zu erkennen, Bleistiftstriche zerkratzen teilweise die Oberfläche der Leinwand. Diese Merkmale verleihen dem Bild einen individuellen Ausdruckswert. Der Arbeitsprozess ist für den Betrachter eindeutig sichtbar und zeigt, wie bereits erwähnt, am allermeisten das Gestische. Jedoch ist der oft verwendete Ausdruck der *écriture automatique*<sup>419</sup> nicht ganz zutreffend, denn Twombly setzte den nervösen Schwüngen und Strichen ganz bewusst Lesbares entgegen. Das gesamte Werk scheint vielleicht auf den ersten Blick aus einem gewissen Automatismus heraus entstanden zu sein. Lesbares und

<sup>414</sup> Barthes 1979, S. 66.

<sup>415</sup> Varnedoe erklärt diesbezüglich, dass Twombly ab 1962 hauptsächlich seine Hände und den flachen Handballen benützt, Fingerkleckse und verschiedene Spielarten des Kratzens und Streichelns zu den wichtigen technischen Veränderungen zählen. Vgl. Varnedoe 1994, S. 23.

<sup>416</sup> Vgl. Dobbe 1999, S. 288.

<sup>417</sup> Barthes 1979, S. 72.

<sup>418</sup> Ibidem.

<sup>419</sup> Der Ausdruck *écriture automatique* (franz. = automatische [Nieder-]schrift) wurde in den 1920er Jahren in der surrealistischen Gruppe (von Breton) entwickelt, um Texte, Zeichnungen, Bilder in unbewußtem, zum Teil trance- oder rauschähnlichem Zustand »niederzuschreiben«. Breton verstand darunter vor allem den spontanen Ausdruck innerer Erregungsprozesse ohne kontrollierende oder korrigierende Verstandestätigkeit.  
Vgl. <http://www.prestelkuenstlerlexikon.de/search.php?type=detail&id=367&searchkey=écriture%20automatique>, (24.03.2006).

klar definierte Zeichen, wenn auch in der Unterzahl, widersprechen jedoch dem Eindruck des von Barthes anschaulich bezeichneten, linkischen Charakters.<sup>420</sup>

Es scheint, dass Twombly ein Antikolorist ist, aber das trifft nicht ganz zu, vielmehr benutzte er die Farbe genussvoll. Wieder war es Roland Barthes, der die Farbsetzung Twomblys präzise beobachtete:

*„Twombly malt nicht die Farbe; höchstens könnte man sagen, daß er koloriert; aber diese Kolorierung ist rar, unterbrochen und immer frisch, wie wenn man den Stift ausprobiert. Dieses bisschen Farbe gibt nicht eine Wirkung (noch weniger eine Wahrscheinlichkeit) zu lesen, sondern eine Geste, die Lust einer Gebärde: am Ende seines Fingers, seines Auges etwas entstehen sehen, was zugleich erwartet ist (...) und zugleich unerwartet (...).“<sup>421</sup>*

In Twomblys *Leda and the Swan* trifft der Betrachter auf eine Art Farberuption, die sich aus einem Durcheinander von Farbe und Zeichnung, von Weiß, Rot und Schwarz und ihren jeweiligen Abstufungen ergibt.

Twomblys Malerei entfaltet sich, so Dobbe *„als gestische Verausgabung der Farbe“<sup>422</sup>*.

Stempel betonte in seiner Bildbeschreibung zuallererst diese Verausgabung der Farbe:

*„Durch das gelbliche Weiß des Grundes, der bald fettgetränkt, bald feucht schimmernd scheint, treiben milchig weiße Wolken, die im Wechsel von opaken und transparenten Zonen erregte schwarze Strichlagen (sichtbar werden lassen), die [...] sich in zeichenhaften Gestalten verdichten, enthüllen und verschleiern. [...] Kraft und Leidenschaft bis zur Aggressivität gesteigert paart sich mit dem zarten verschwebenden Hauch subtiler Farbnuancen, lustvoll drastische Symbole und Zeichen lösen sich von ihrer Gestalt unter dem leichten Schleier der Transparenz [...]. Der Widerstreit sich durchkreuzender Empfindungen nimmt im tändelnden Kampf der gegensätzlichen Energien von Linie und Farbe, die sich umwerben, seinen Lauf als unausgesetzte Metamorphose der Materie.“<sup>423</sup>*

<sup>420</sup> Diesbezüglich äußerte sich Barthes folgendermaßen:

*„Viele haben gesagt: TW, das ist wie mit der linken Hand gezeichnet, gezogen. Linkisch soll verstanden werden im Sinne von ungeschickt, gehemmt. Twombly produziert eine link (oder linkisch) scheinende Schrift, die die Moral des Körpers angreift. Andere Bilder mit einem einzigen geschriebenen Wort als Ereignis. Ein weiterer Aspekt innerhalb dieser beiden Typen wäre die Ungeschicklichkeit der Hand, die eigentlich nur ungeschickt scheint aber gar nicht kindlich ist. Twombly lässt locker, er lässt schleifen. Diese scheinbare Ungeschicklichkeit hat eine plastische Funktion.“*

Barthes 1979, S. 15 f.

<sup>421</sup> Barthes 1979, S. 21.

<sup>422</sup> Dobbe 1999, S. 289.

<sup>423</sup> Stempel: Cy Twombly, in: Dobbe 1999, S. 289.



Twomblys Verwendung der Farbe bezieht sich unmittelbar auf den Kern der mythologischen Erzählung. Farbe, Technik und Komposition unterstreichen den Leda-Mythos auf nicht konforme und anticlassische Art und Weise.

## 2.6. Quellen und Bedeutung

*„Sich erinnern an uns  
wird, wie ich mein’,  
mancher in späterer Zeit“<sup>424</sup>*  
(Sappho)

Bereits ab 1957 tauchen in Twomblys Bildern aufgrund der Titel oder der auf die Leinwand geschriebenen Worte Hinweise auf seine Auseinandersetzung mit antiken mythologischen Quellen auf.<sup>425</sup> Roland Barthes beschreibt sehr treffend den mediterranen Effekt, der von Twomblys Werken ausstrahlt und auf antiken Mythen und Geschichten basiert:

*„Das Mediterrane ist ein enormer Komplex von Erinnerungen und Empfindungen: Sprachen, die – wie die griechische und lateinische – in Twomblys Titeln gegenwärtig sind, eine historische, mythologische, poetische Kultur, das gesamte Leben von Formen, Farben und Lichtern, das sich an der Grenze zwischen den Orten des Festlandes und der Ebene des Meeres abspielt. Die unnachahmliche Kunst Twomblys ist es, ausgehend von einem Material (Kritzeleien, Schmierereien, Verwischungen, wenig Farbe, keinerlei akademische Form), das mit dem großen mediterranen Strahlen keine analogische Beziehung hat, den Effekt des Mediterranen aufgedrängt zu haben.“<sup>426</sup>*

Die Geschichte von Leda und dem Schwan wurde von zahlreichen Poeten und Autoren des antiken Griechenlands und Roms in vielen Varianten niedergeschrieben und verarbeitet.<sup>427</sup> So nimmt bereits Homer die Leda-

<sup>424</sup> Sappho, in: Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, *Cy Twombly 1984*, S. 9.

<sup>425</sup> Vgl. Bastian I 1992, S. 14-15.

<sup>426</sup> Barthes 1979, S. 81.

<sup>427</sup> Für eine bessere zeitliche Einordnung der Autoren ist eine Angabe ungefährer Lebensdaten nützlich:

Athenaios (3. Jhd. n. Chr.), Apollodoros (2. Jhd. v. Chr.), Eratosthenes (ca. 275-195 v. Chr.), Euripides (486/85-406 v. Chr.), Hesiod (700 v. Chr.), Homunculus, Hyginus, Laktantius (3./4. Jhd.), Pausanias (175 n., Chr.), Pindar (522 od. 518-442 v. Chr.), Plutarch (46-120 n. Chr.), Strabo (63 v. Chr.-20 n. Chr.), Sappho (600 v. Chr.); alle Daten in: Der Grosse Herder Bd. 1-8 1952-1956. Davidson Reid, Jane: *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts*, Oxford 1993. Brunel, Pierre avec la collaboration de Frédéric Mancier: *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Paris 2002. Sautner, Reinhold: *Lexikon der Mythologie*, Salzburg 1982.

Geschichte in seiner *Odyssee*<sup>428</sup> auf. Ebenso schreiben Athenaios<sup>429</sup>, Apollodoros<sup>430</sup>, Eratosthenes<sup>431</sup>, Euripides<sup>432</sup>, Hesiod und Homunculus<sup>433</sup>, Hyginus<sup>434</sup>, Laktantius<sup>435</sup>, Pausanias<sup>436</sup>, Pindar<sup>437</sup>, Plutarch<sup>438</sup>, Strabo<sup>439</sup> und Sappho<sup>440</sup> über Leda und den Schwan.

In der griechischen Mythologie ist Leda die Tochter des Königs Thestios von Ätolien<sup>441</sup> und der Eurythemis<sup>442</sup> und Gattin des spartanischen König Tyndareos.

Leda war von einer solchen ausgeprägten Schönheit, dass sie die Aufmerksamkeit von Göttervater Zeus erregte, der ihr über Land und Meer nachstellte, sich in einen Schwan verwandelte und sie während des Bades überraschte.<sup>443</sup> Er erschlich sich ihre zärtliche Zuneigung, indem er vorgab, von einem Adler verfolgt worden zu sein, flüchtete in ihren Schoß und bemächtigte sich ihrer schließlich triumphierend.<sup>444</sup> Daraufhin gebär Leda zwei Eier, aus welchen die beiden Dioskuren Kastor und Polydeukes (Pollux)<sup>445</sup> sowie die schöne Helena<sup>446</sup> (die spätere Frau des Menelaos)<sup>447</sup> und Klytämnestra (die Frau von dessen Bruder Agamemnon)<sup>448</sup> schlüpften.<sup>449</sup>

---

Grant, Michael, Hazel, John: *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München 1976.

Ranke-Graves: *Griechische Mythologie*, I, Reinbeck 1984.

<sup>428</sup> Homer, *Odyssey* II. 298-304. Homeric Hymns, first and second hymns „*To the Dioscuri*.“

<sup>429</sup> Athenaios über Homers Kypri, S. 334 b, 57 f. Vgl. Ranke-Graves 1984, S. 185.

<sup>430</sup> Apollodoros III, 10,7. Vgl. Ranke-Graves 1984, S. 185.

<sup>431</sup> Eratosthenes, *Katasterismoi* 25. Vgl. Ranke-Graves 1984, S. 185.

<sup>432</sup> Euripides, *Iphigenia in Aulis* 46ff.; *Helen* 17-21, 214, 257, 1149.

<sup>433</sup> Hesiod und Homunculus werden als Quellen bei Brunel 2002 zitiert.

<sup>434</sup> Hyginus, 77. Fabel, 78. Fabel, 197. Fabel, *Poetische Astronomie* II, 8; vgl. Christian

Grote, *Leda – Wenn ein Weib sich irgend zu einem Vieh tut*, in: *Die Liebschaften des Zeus – Eine moderne Eroto-Mythologie*, München 1969, S. 249. und Ranke-Graves 1984, S. 185.

<sup>435</sup> Laktantius I, 21; vgl. Ranke-Graves 1984, S. 185.

<sup>436</sup> Pausanias, *Description of Greece* 3.1.4., 3.13.8, 3.16.1, 3.21.2.

<sup>437</sup> Pindar, *Nemeische Oden* X, 80; Ranke-Graves 1984, S. 185.

<sup>438</sup> Plutarch, *Symposiaka* II, 3,3; vgl. Ranke-Graves 1984, S. 185.

<sup>439</sup> Strabo, *Geography*, 10.2.24.

<sup>440</sup> Sappho, *Fragment* 105; vgl. Ranke-Graves 1984, S. 185.

<sup>441</sup> Vgl. Grant – Hazel 1976, S.263.

<sup>442</sup> Vgl. Sautner 1982, ohne Seitenangabe.

<sup>443</sup> Ibidem.

<sup>444</sup> Der Akt der Vereinigung zwischen Leda und Zeus wird in Davidson Reid 1993, S. 629 folgendermaßen beschrieben: „*Zeus desired her and, approaching her in the guise of a beautiful swan, impregnated her.*“

<sup>445</sup> „*Trotzdem herrscht keine Einigkeit über den Vater der Dioskuren. Polydeukes galt oft als Helenas Zwillingbruder von Zeus, und Kastor als deren Halbbruder, der in der gleichen Nacht von Tyndareos gezeugt wurde; doch galt auch er oft als „Sohn des Zeus“ (was der Name Dioskuren bedeutet).*“

Grant - Hazel 1976, S. 263.

<sup>446</sup> „*Über Helenas Eltern herrschte ebenfalls Uneinigkeit, denn auch sie soll Kind des Zeus gewesen sein – aus dem Ei geboren, denn der Gott hatte sich ihrer Mutter in Gestalt eines Schwans genähert.*“ Grant, Hazel 1976, S. 263.

<sup>447</sup> Vgl. Grant - Hazel 1976, S. 263.

<sup>448</sup> Ibidem.

Einer anderen Version zufolge sind nur Helena und Polydeukes Kinder des Zeus, während Kastor und Klytämnestra von Tyndareos stammen.<sup>450</sup>

Hyginus erwähnt in seiner 78. Fabel nichts von Zeus, sondern sieht in Leda Ehegatten Tyndareos den Vater der Kinder:

*„Tyndareos, der Sohn des Oibalos, zeugte mit der Thestiosochter Leda Klytämnestra und Helena; Klytämnestra vermählte er mit Agamemnon, dem Sohn des Atreus; um Helena warben wegen ihrer Schönheit mehrere Freier aus mehreren Städten.“*<sup>451</sup>

Seltsamerweise erzählt Hyginus in seiner 77. Fabel eine komplett andere Version der Herkunft von Leda Kindern, diesmal wird Zeus sehr wohl genannt:

*„Zeus umarmte in Gestalt eines Schwanes die Tochter des Thestios, Leda, am Flusse Eurotas. Sie gebar von ihm Polydeukes und Helena, von Tyndareos dagegen Kastor und Klytämnestra.“*<sup>452</sup>

Es existieren weitere Varianten der Geburt und Herkunft von Leda Kindern. Dieses Phänomen wird im *Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts* wie folgt beschrieben:

*“Sources differ over which children Leda bore as a result of her union with the god: Helen and Polydeuces (Pollux) are usually considered Zeus’s offspring; Castor and Clytemnestra are called the children of Tyndareus. However, some accounts cite both of the Dioscuri as Zeus’s sons. In some versions, the children of Zeus were born from an egg that Leda laid after her intercourse with the swan. A variant of this version states that the egg was the product of a union between Zeus as a swan and Nemesis, and was given to Leda to nurture; only Helen was born from it and was raised as Leda’s own daughter.”*<sup>453</sup>

Nicht selten nimmt die Mondgöttin Nemesis<sup>454</sup> Leda Platz ein.<sup>455</sup>

*„Als Zeus der Nemesis lüstern nachstellte, floh sie vor ihm ins Wasser und wurde zu einem Fische. Schnell verwandelte er sich in einen Biber (?) und sprang ihr nach. Nemesis rettete sich ans Ufer und verwandelte sich in ein wildes Tier, konnte ihren Verfolger aber nicht abschrecken, weil dieser die Gestalt eines noch*

---

<sup>449</sup> Vgl. Ranke-Graves 1984, S. 184-186

<sup>450</sup> Vgl. Sautner 1982, ohne Seitenangaben.

<sup>451</sup> Hyginus, 78. Fabel, in: Grote 1969, S. 249.

<sup>452</sup> Hyginus, 77. Fabel, in: Grote 1969, S. 249.

<sup>453</sup> Davidson Reid 1993, S. 629.

<sup>454</sup> Vgl. Ranke-Graves 1984, S. 185.

<sup>455</sup> Vgl. auch APOLLODOROS, Bibliothek, III, 10, 7 ff., in: Grote 1969, S. 249.

*wilderen und schnelleren Tieres annahm. Zu guter Letzt versuchte sie, als Wildgans in die Luft zu entkommen. Zeus verwandelte sich in einen Schwan und bemächtigte sich ihrer triumphierend zu Rhamnos in Attika. Ergeben schüttelte Nemesis ihr Gefieder und zog sich nach Sparta zurück. Dort, in den Marschen, fand eines Tages Leda, die Gemahlin des Königs Tyndareos, ein hyazinthenfarbenes Ei. Sie brachte es in ihr Haus und verbarg es in einer Truhe. Nach einiger Zeit schlüpfte daraus Helena von Troia.“<sup>456</sup>*

Eine weitere Version besagt, dass ein Ei vom Mond herabgefallen sei, ähnlich dem, das die Babylonier im Euphrat gefunden hatten. Es war von Fischen an die Küste gebracht und dort von Tauben ausgebrütet worden. Aus dem aufbrechenden Ei schlüpfte die syrische Göttin der Liebe.<sup>457</sup>

Nach einer anderen Erzählung soll Zeus sich in Gestalt eines Schwanes, der vorgab, von einem Adler verfolgt zu werden, in den Schutz der Nemesis geflüchtet und sie vergewaltigt haben. Die Geschändete legte daraufhin ein Ei, welches Hermes zwischen die gespreizten Schenkel der Leda warf. Die Sage, wonach es zwischen die Schenkel der Leda geworfen wurde, ist wahrscheinlich von einem Bild der Göttin abgeleitet, das sie - auf einem Gebärstuhl sitzend und Apollons Haupt aus ihrem Schoße hervorquellend - zeigte.<sup>458</sup> Auf diese Weise wurde Leda die Mutter der Helena. Zur Erinnerung an seine Tat setzte Zeus die Sternbilder des Schwanes und des Adlers an den Himmel.<sup>459</sup> Darüber hinaus soll Leda auch das kretische Wort für Frau sein. Leda war die Göttin Latona<sup>460</sup>, die Artemis und Apollon zu Delos gebar.

Leda wird von Hesiod als wunderschöne Sterbliche beschrieben<sup>461</sup>, mit Haaren den Strahlen des Mondes gleich - und wie Homunculus später sagen wird - stammt Leda von den berühmtesten Helden, wenn nicht sogar von den Göttern selbst ab.<sup>462</sup> Sie wurde vom Göttervater Zeus geliebt, und in dieser Liebesgeschichte finden mehrere Mythen zusammen: der Mythos der

<sup>456</sup> ATHENAIOS über Homers Kypria S.334 b; APOLLODOROS III, 10,7; SAPPHO, Fragment 105; PAUSANIASI, 33,7; ERATOSTHENES, Katasterismoi 25, in: Ranke-Graves 1984, S. 185.

<sup>457</sup> ATHENAIOS 57 f; PLUTARCH, Symposika II, 3,3; HYGINUS, Fabel 197, in: Ranke-Graves 1984, S. 185.

<sup>458</sup> Vgl. Ranke-Graves 1984, S. 185-186.

<sup>459</sup> Hyginus, Poetische Astronomie II, 8, in: Ranke-Graves 1984, S. 185.

<sup>460</sup> Auch Leto oder Lat.

<sup>461</sup> „Sa beauté était déjà inscrite dans le Catalogue des femmes dressé par Hésiod : « Elle avait les cheveux pareils aux rayons de la lune »“ Brunel 2002, S. 1031.

<sup>462</sup> „[...] et, comme dira Homunculus, «elle est issue de la plus haute branche des héros sinon même des dieux».“ Brunel 2002, S. 1031.

Metamorphose, der Verwandlung vom Gott zum Schwan; der Mythos der Zwillinge und der des Schwanen an sich.<sup>463</sup>

Der Schwan galt der Antike als König der Lüfte und des Wassers zugleich und unterscheidet sich von den anderen Wasservögeln durch seinen langen und elegant geschwungenen Hals. Er besticht durch sein Gefieder, das aus allen Nuancen von Weiß gemacht zu sein scheint. Kurz vor seinem Tod lässt er einen melodischen Gesang verlauten.<sup>464</sup>

Zeus ist der oberste Gott des hellenischen Volkes, Schutzgott der Eheschließung, Beschützer des Eigenheims vor Feuer, außerdem Spender von Fruchtbarkeit und überaus bekannt für seine Gestaltenvielfalt, die er anzunehmen vermag, wenn es darum geht, Nymphen, Göttinnen oder Sterbliche zu verführen.

Auf den ersten Blick bietet die Geschichte dem Leser Einsicht in ein Spektakel von Gewalt, Machtmissbrauch und Hilflosigkeit, jedoch stellt sich bald die Frage, ob hier nicht eher die Geschichte eines erotischen Spieles zweier Liebender erzählt wird, das aus Werben, Verneinen, Flüchten, dem Nachgeben und der gegenseitigen lustvollen Hingabe besteht?

Cy Twombly ist nur einer von vielen Künstlern und Poeten, die sich mit dem Leda-Mythos auseinandersetzen. Auch in der nachantiken Literatur ist der Leda-Mythos durch die Jahrhunderte ein beliebtes Thema gewesen, wie das nachfolgende Kapitel zeigen soll.

## 2.7. Die *Leda*-Geschichte in der Literatur

Twomblys Liebe zur Literatur, seine Belesenheit und Freude am Sammeln von Büchern wird in der Literatur immer wieder betont.<sup>465</sup> Er selbst hat, fern aller philologischen Akribie, immer wieder Verse und Werktitel als integrale Bestandteile seiner eigenen Arbeiten verwendet.<sup>466</sup>

Er bezog sich nicht nur direkt auf mythologische Überlieferungen in der griechischen oder lateinischen Literatur; viele der Autoren, oder laut Barthes „Autoritäten“<sup>467</sup>, die er in seine Malerei einführt, sind entweder humanistische Dichter wie Valéry und Keats oder mit der Antike genährte Maler wie Poussin

---

<sup>463</sup> Vgl. Brunel 2002, S. 1031.

<sup>464</sup> Ibidem.

<sup>465</sup> Vgl. Varnedoe, Bastian I-IV 1992-1995, Barthes 1979, Schmidt 1984, u.a.

<sup>466</sup> Vgl. Schmidt 1984, 1984, S. 69.

<sup>467</sup> Barthes, 1979, S. 80.

und Raffael. Eine einzige, unablässig dargestellte Kette führt von den griechischen Göttern zum modernen Maler. Die stärksten Glieder dieser Kette sind Ovid und Poussin.<sup>468</sup>

Hinter den Twomblyschen Bildzitaten, die auf die antike Mythologie anspielen, verbergen sich keineswegs inhaltslose, unüberlegte und vielleicht dekadent wirkende Phrasen, sondern sie sind einer intensiven Auseinandersetzung des Künstlers mit der Literatur geschuldet. Dies erlaubt es, einen Blick auf den Leda-Mythos in der modernen Literatur zu werfen. Wie und vom wem wird die Leda-Geschichte über Jahrhunderte hinweg verarbeitet? Bislang existiert nur ein knapper Artikel<sup>469</sup> zur Leda-Thematik in der Literaturgeschichte in französischer Sprache, der diesem Kapitel als wichtige Quelle diene. Im Anschluss werden in chronologischer Reihenfolge verschiedene Autoren exemplarisch vorgestellt, die sich der Leda-Geschichte annahmen.

In der nachklassischen Literatur wird Leda vorwiegend als Mutter ihrer Kinder erwähnt, ganz besonders in Hinblick auf ihre Töchter.

Bei William Shakespeare heißt es in seiner Komödie *The Merry Wives*<sup>470</sup>:

„*You were also, Jupiter, a swan for the love of Leda.*“<sup>471</sup>

Die Leda-Geschichte hielt besonders in der Renaissancelyrik Einzug, Du Bellay, einer der bedeutendsten französischen Autoren aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, beschreibt in seinen *Vers lyriques*<sup>472</sup> von 1559:

„*Jadis soubz plume blanchissante  
Du ciel la majesté puissante  
Remlit celle qui enfanta  
Les fors jumeaux*“<sup>473</sup>

<sup>468</sup> Vgl. Barthes 1979, S.80.

<sup>469</sup> Body, Jacques: *Léda – Sous le signe du cygne*, in: Brunel 2002, S.1132-1139.

<sup>470</sup> *Die lustigen Weiber von Windsor* ist eine Komödie von William Shakespeare von 1597.

<sup>471</sup> Shakespeare, William, *The Merry Wives*, V, 5), in: Ovid, *Amores*, II,4, in: Brunel 2002, S. 1132.

<sup>472</sup> „*En 1549, Du Bellay publie coup sur coup la Défense et Illustration de la langue française (1549), conçu avec Ronsard, un recueil de Vers lyriques (1550), recueil inspiré du poète latin Horace.*“ aus einem Artikel bei Anthologie.Free:

<http://www.anthologie.free.fr/anthologie/bellay/bellay.htm>, 10.03.2006.

<sup>473</sup> Belly in: Brunel 2002, S. 1134.

Bei seinem Zeitgenossen Pierre de Ronsard<sup>474</sup> findet man die Ode *La défloration de Lède* (XXX) von 1555 und in seinen *Hymnes* (VIII, 295) taucht folgendes auf:

„*Les jumeaux [...] enclos en la coquille  
D'un œuf, que Jupiter dans le ventre luy mit,  
Quand d'un cygne amoureux il emprunta l'abit,  
Dementant sa grandeur soubz une estrange plume,  
Brulé du feu d'amour qui les plus grandz alume.*“<sup>475</sup>

Edmund Spenser<sup>476</sup> beschreibt in *The Faerie Queene*<sup>477</sup> die Vereinigung Ledas mitten unter dem Kampf Amors:

„*With that I saw two Swannes of goodly hewe  
Come softly swimming downe along the Lee;  
Two fairer Birds I yet did never see;  
The snow, which doth the top of Pindus strew,  
Did never whiter shew;  
Nor Jove himselfe, when he a Swan would be,  
For love of Leda, whiter did appeare;  
Yet Leda was (they say) as white as he,  
Yet not so white as these, nor nothing neare;  
So purely white they were,  
That even the gentle streame, the which them bare,  
Seem'd foule to them, and bad his billowes spare  
To wet their silken feathers, least they might  
Soyle their fayre plumes with water not so fayre,  
And marre their beauties bright,  
That shone as heavens light,  
Against their Brydale day, which was not long:  
Sweete Themmes! runne softly, till I end my Song.*“<sup>478</sup>

Die Literatur der Klassik und der Aufklärung, dem Zeitalter der Vernunft, wendet sich gezielt von der schwärmerisch poetischen Art ab. Dies führt zu einer gewissen Entzauberung mythologischer Themen.<sup>479</sup>

In der Romantik erschien die Leda-Thematik als zu antik, so dass beispielsweise Victor Hugo, der Vater der französischen Romantik, lediglich den Namen für

<sup>474</sup> Pierre de Ronsard (1524 - 1585) war ein französischer Schriftsteller.

<sup>475</sup> Ronsard, *Hymnes* (VIII, 295), in: Brunel 2002, S. 1132.

<sup>476</sup> Edmund Spenser (1552 - 1599) war ein englischer Dichter, älterer Zeitgenosse und eines der Vorbilder William Shakespeares.

<sup>477</sup> *The Faerie Queene* (die Elfenkönigin) ist sein wichtigster Beitrag zur englischen Dichtung.

<sup>478</sup> Spenser, Edmund, *The Faerie Queene*,  
<http://www.bartleby.com/101/81.html>, (11.03.2006).

<sup>479</sup> Vgl. Brunel 2002, S. 1134.

einen seiner Charaktere in einer Komödie verwendete, die aber nie zur Vollendung gebracht wurde.<sup>480</sup>

Am Ende des 19. Jahrhunderts jedoch kehrt das Leda-Thema in die Literatur zurück, zu nennen wären Autoren wie Walter Savage Landor<sup>481</sup>, Heinrich Heine, Elizabeth Browning<sup>482</sup> sowie die *Parnassiens*<sup>483</sup> in Frankreich und die Symbolisten, die, wie Barthes erwähnt, wichtigen Einfluss auf Twombly ausgeübt haben:

Leconte de Lisle<sup>484</sup> gibt mit folgenden Worten die anmutige Beschreibung der Umarmung Ledas mit dem Schwan wieder:

„*Fuis le cygne nageur, roi du fleuve superbe;  
N'attache pas tes bras à son col onduleux!*“<sup>485</sup>

„Die Nähe zum französischen Symbolismus äußert sich in seiner bestimmten Form von Bildung, von Kultur. Diese Kultur ist klassisch.“<sup>486</sup>

Auch Katharina Schmidt verwies in ihrem Aufsatz auf Twomblys Bildtitel, die sich auf die englische Literatur des 17. Jahrhunderts beziehen. Nicht auszuschließen ist auch die Anspielung auf die *école parnassien*, eine französische Dichtergruppierung, die die Theorie des *l'art pour l'art* vertraten. Mallarmé stand mit dieser Gruppe in Beziehung. Eine besondere Sympathie scheint Twombly jenen Dichtern gegenüber zu hegen, die zwar aus nördlicheren Ländern stammten, sich aber ebenso wie er Italien und die Mittelmeerkultur zur zweiten Heimat wählten – Keats, Shelly und Ezra Pound.<sup>487</sup> Wohl auch auf Rilkes Gedicht *Leda* von 1908 hat er reagiert, indem er die Bilder der Poesie seinen

<sup>480</sup> Ibidem.

<sup>481</sup> Walter Savage Landor (1775 - 1864) war ein englischer Schriftsteller.

<sup>482</sup> Elizabeth Barrett Browning (Moulton) (1806 - 1861) war eine englische Dichterin.

Browning gilt als große Dichterin englischer Literatur des Viktorianischen Zeitalters.

<sup>483</sup> Die *Parnassiens* waren eine französische Dichtergruppe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die am Prinzip *L'art pour l'art* orientiert war. Die bedeutendsten Vertreter waren Paul Verlaine und der von Twombly zitierte und geschätzte Stéphane Mallarmé, auch wenn sie in der Gruppe nicht zum engeren Kreis zählten.

<sup>484</sup> Leconte de Lisle Théophile Gautier gelten als die Anführer der französischen Dichtergruppe *Les Parnassiens*.

<sup>485</sup> Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, 1852, in: Brunel 2002, S. 1134.

<sup>486</sup> Barthes 1979, S. 80.

<sup>487</sup> Im persönlichen Gespräch mit Katharina Schmidt, Rom, Mai 1984, nennt Twombly außer der sonst überall erwähnten Literatur besonders seine Vorliebe für Landschaftsbeschreibungen von D.H. Lawrence wie *Twilight in Italy* oder *Etruscan Places*. Vgl. Schmidt 1984, S. 86.



eigenen, lebendigen Vorstellungen vom sinnbildlichen Gehalt der Figuren anpasste.<sup>488</sup>

So heißt es bei Rilke:

*„Als ihn der Gott in seiner Not betrat,  
erschrak er fast, den Schwan so schön zu finden;  
er ließ sich ganz verwirrt in ihm verschwinden.  
Schon aber trug ihn sein Betrug zur Tat,*

*bevor er noch des unerprobten Seins  
Gefühle prüfte. Und die Aufgetane  
Erkannte schon den Kommenden im Schwane  
Und wusste schon: er bat um Eins,*

*das sie, verwirrt in ihrem Widerstand,  
nicht mehr verbergen konnte. Er kam nieder  
und halsend durch die immer schwächere Hand*

*ließ sich der Gott in die Geliebte los.  
Dann erst empfand er glücklich sein Gefieder  
Und wurde wirklich Schwan in ihrem Schoß.“<sup>489</sup>*

Leda taucht in Alfred Jarrys komischer Operette *Leda* als kokettes Frauenzimmer auf<sup>490</sup> und Jules Renard hält in seinem *Journal* am 2. März 1904 Folgendes fest:

*„Léda? Ce n'est pas plus invraisemblable que la Vierge“<sup>491</sup>*

Der Leda-Stoff überlebte die Zeiten, in denen die Mythen durch Rationalität, Zweifel und Unglauben entmythifiziert wurden, auch wenn die Auseinandersetzung mit dem Thema immer rarer und nur wie ein Relikt aus lang vergangener Zeit bewahrt wurde. Fast wie ein Schwanengesang wirken die wenigen Texte dieser Zeit. Pierre Louÿs verfasste 1893 die düstere *Fin du Siècle* Nouvelle *Léda ou la Louange des bienheureuses ténèbres* und Remy de Gourmont nennt seinen postsymbolistischen Roman um Leda von 1899 *Le Songe d'une femme*.

Gabriele D'Annunzio<sup>492</sup>, der sich 1913 im französischen Exil befand, veröffentlichte dort kurz vor dem Ausbruch des 1. Weltkrieges seinen

<sup>488</sup> Schmidt 1984, S. 86.

<sup>489</sup> Rilke, Rainer Maria, *Leda*, in: *Der neuen Gedichte anderer Teil*, Leipzig, 1908.

<sup>490</sup> Vgl. Brunel 2002, S. 1135.

<sup>491</sup> Renard, Jules, *Journal*, 1904, in: Brunel 2002, S. 1135.

französischen Text *Leda senza cigno*. Leda ohne den Schwan. Hier ist Leda eine schöne Unbekannte, die den Erzähler stark beeindruckt:

„*Le galbe de cette beauté obéissait à la loi des grandes œuvres plastiques [...], elle était pour moi dessinée jusqu'aux pieds, telle que les artistes doivent imaginer l'antique Léda de l'Eurotas.*“<sup>493</sup>

Die damalige Mode des *Fin du Siècle*, breit ausladende, schwülstig-schwere Beschreibungen hinterlässt in D'Annunzios Leda-Beschreibung ihre Spuren:

„*Elle portait une jaquette de chinchilla plus léger que le duvet d'un cygne cendré.*“<sup>494</sup>

Hier wird der Mythos einer Frau beschrieben oder besser noch, „*la femme du mythe*“<sup>495</sup>. Der Erzähler sieht in Leda die unvergängliche Schönheit der Leda von Leonardo da Vinci, die er im Bargello in Florenz gesehen hat.

Marcel Proust erwähnt Leda kurz in seinem monumentalen Roman *À la recherche du temps perdue*<sup>496</sup>. Der Leser taucht in eine imaginäre Flusslandschaft ein und wird Zeuge eines Zusammentreffens von jungen, nackten Frauen am Ufer eines Flusses. Eine davon fällt besonders durch „*long du cou et des bras*“<sup>497</sup> auf.

Es folgt die Beschreibung der Szene am Flussufer, eingebettet in die Geschichte der Leda:

„*Dans un paysage touffu il y a des femmes nues, l'une lève le pied comme devait le faire Albertine. La deuxième levée de la cuisse y faisait le même méandre de cou de cygne avec l'angle du genou, que faisait la chute de la cuisse d'Albertine quand elle était à côte de moi sur le lit. [...]. Alors je ne voyais même plus une*

---

<sup>492</sup> Gabriele D'Annunzio, Principe di Montenevoso, (1863 in Pescara - 1938) war ein italienischer Schriftsteller des Fin de Siècle und spätromantischer Vertreter des Symbolismus. Seine Romane, Gedichte, Novellen und Dramen, geprägt durch Nietzsche, Schopenhauer, Dostojewski und Wagner, sind von hoher Sensibilität, ausgeprägter Genußfähigkeit, dekadenter Übersättigung und überfeinertem Ästhetentum. Seine pathetische Lyrik "Laudi" (1903/04), sein tragisches Mysterienspiel "La figlia di Jorio" (1904) und sein Roman "Lust" (1899) beeinflussten die moderne Literatur Italiens.

Vgl. Ferroni, Giulio: *Storia della letteratura italiana*, Torino 1991, S. 23.

<sup>493</sup> D'Annunzio, Gabriele, *Leda senza cigno*, 1916, in: Brunel 2002, S. 1136.

<sup>494</sup> Brunel 2002, S. 1136. Vgl. Auch Pupino, Angelo R.: *D'Annunzio - Letteratura e Vita*, Roma 2002, S. 30.

<sup>495</sup> D'Annunzio, Gabriele, *Leda senza cigno*, 1916, in: Brunel 2002, S. 1136.

<sup>496</sup> *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (frz. Original: *À la recherche du temps perdu*, erschienen zwischen 1913 und 1927) ist das Hauptwerk von Marcel Proust und einer der wichtigsten Romane des 20. Jahrhunderts.

<sup>497</sup> Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdue*, 1913-1927, in: Brunel 2002, S. 1136.

*cuisse, mais le col hardi d'un cygne, comme celui qui dans une étude frémissante cherche la bouche d'une Leda.*<sup>498</sup>

Am Ende verschwindet die verführerische Schöne und zurück bleibt ein regloser Schwan.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts findet Leda ihren Weg zurück in die Welt der Poesie, was zahlreiche Gedichte, u.a. von Henri de Régnier, Rubén Darío, Rainer Maria Rilke, Aldous Huxley, D.H. Lawrence, Robert Graves und Paul Eluard belegen:

Besonders eindringlich setzt Wiliam Butler Yeats den Augenblick des ersten Treffens der Sterblichen und des Schwans in seinem Sonett von 1924 um:

*“A sudden blow: the great wings beating still  
Above a staggering girl, her thighs caressed  
By the dark webs, her nape caught in his bill,  
He holds her helpless breast upon his breast.*

*How can those terrified vague fingers push  
The feathered glory from her loosening thighs?  
And how can body, laid in that white rush,  
But feel the strange heart beating where it lies?*

*A shudder in the loins engenders there  
The broken wall, the burning roof and tower  
And Agamemnon dead.*

*Being so caught up,*

*So mastered by the brute blood of the air  
Did she put on his knowledge with his power  
Before the indifferent beak could let her drop.”*<sup>499</sup>

Überblickt man die Fülle der Texte aus den verschiedenen Epochen wird eines deutlich: Stets haben Autoren danach getrachtet einer bekannten Geschichte, die in der griechischen Antike verwurzelt ist, ein neues und ihrer Zeit angemessenes Gesicht zu verleihen, Formen zu finden, die dem historischen Umfeld entweder ent- oder komplett widersprechen, immer auf der Suche nach neuer Darstellung eines alten Mythos.

Sicher hat auch Twombly sich durch die alle Zeiten überdauernde Energie und Aktualität der Leda-Geschichten inspirieren lassen und durch seine, über die Jahre

<sup>498</sup> Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdue*, 1913-1927, in: Brunel 2002, S. 1136.

<sup>499</sup> sites: <http://d-sites.net/english/yeats.htm>, (12.03.2006).

hinweg entstandene persönliche Bildsprache Leda und dem Schwan ein neuartiges Gesicht verliehen.

### 3. *Untitled* (2001, Lexington): Vergänglichkeit, Riten und verborgene Geschichte(n)

#### 3.1. Zusammenhänge

Im folgenden Kapitel soll die Skulptur *Untitled* aus dem Jahr 2001 (Abb. 3 – 3f) genauer betrachtet werden. Sie nimmt besonders durch ihre intensive Farbigkeit und die starke Motivik eine Sonderposition innerhalb Twomblys späten Skulpturen ein und verfügt vor allem über viele bemerkenswerte inhaltliche Aspekte. Wie bereits mehrfach erwähnt, spielt die Farbe bei Twomblys Skulpturen eine ganz besondere Rolle. Es überwiegen die monochrom weißen Arbeiten, bei denen Twombly bisweilen verhaltene Farbakzente setzte. *Untitled* von 2001 ist im Unterschied dazu eine ‚starkfarbige‘ Arbeit, sie strahlt geradezu vor leuchtenden Farben. Zwar ist Weiß auch hier weiterhin unübersehbar und sozusagen die Basis, doch nimmt der Betrachter hier zu allererst die Farbe wahr. Darüber hinaus zeigt *Untitled* eines der wohl beliebtesten Motive von Twombly: Satten und intensiv leuchtende, farbige Blütenformationen.

*Untitled* von 2001 steht in engster Verbindung zu einem der malerischen Hauptwerke von Twombly, dem zwölfteiligen Gemäldezyklus *Lepanto*<sup>500</sup> (Abb. 20a – 20n), der im selben Jahr in seiner Geburtsstadt Lexington entstand. Mehr noch, *Untitled* von 2001 ist gewissermaßen ein ‚Abfallprodukt‘ dieses Zyklus. Denn die bunten Blütengestalten bestehen aus zusammengeknülltem, in Farbe getauchtem Kleenex-Papier, das von der Arbeit am *Lepanto*-Zyklus als Reste übrig geblieben war (Abb. 3c).<sup>501</sup> Twombly verwendete die mit Farbe getränkten

<sup>500</sup> Cy Twombly, *Lepanto* (Lexington, Virginia), 2001, 12-teiliger Gemäldezyklus, Acryl, Wachskreide und Graphit auf Leinwand, Maße zwischen 210,8 cm und 216,5 cm (Höhe) bzw. 287,7 cm und 340,4 cm (Breite), *Sammlung Udo und Anette Brandhorst*. 2002 wurde der *Lepanto*-Zyklus in der *Alten Pinakothek* in München gezeigt. Ab 2008 bildet er einen der Schwerpunkte des *Museum Brandhorst* in München.

<sup>501</sup> Die eher kleine Skulptur *Untitled* aus dem Jahre 2001 befindet sich im Besitz des Künstlers. Sie genießt eine Art Sonderrolle, da sie im Gegensatz zu den anderen Skulpturen aus der Münchener Ausstellung durch ihre intensive und auffällig leuchtende Farbigkeit besonders ins Auge sticht. So wurde ihr in der Ausstellung speziell ein eigener Raum eingerichtet, eine Art kleines Kabinett, das ihre Wirkungskraft noch betonte (Abb.). Sie bemisst sich auf 39 x 40 x 29,8 cm und setzt sich aus Holz, Kunststoff, Zellstoff und bedrucktem Papier zusammen.

Kleenex-Tücher um damit die Farbe auf die Leinwand aufzutragen. Daher finden sich die intensiven Farben der blütenartigen Gebilde, großflächig und ungestüm aufgetragen, in den einzelnen Gemälden des Zyklus wieder. Die Bildfolge thematisiert eine der entscheidendsten Seeschlachten in der europäischen Geschichte. Am 5. Oktober 1571 besiegte die sogenannte ‚Heilige Liga‘, eine Allianz aus spanischen, venezianischen und päpstlichen Truppen unter der Leitung von Don Juan d’Austria bei Lepanto, dem heutigen Nafpaktos, überraschend die zahlenmäßig überlegene Flotte der Osmanen - womit der Niedergang der osmanischen Vorherrschaft im Mittelmeer eingeleitet wurde.

### **3.2. Phänomenologische Erarbeitung und kompositorischer Aufbau von *Untitled* (2001)**

Twomblys Skulptur *Untitled*, mit den Maßen 39 x 40 x 29,8 cm, ist 2001 in Lexington entstanden und setzt sich aus unterschiedlichen Materialien wie Holz, Kunststoff, Zellstoff, bedrucktem Papier und Gips zusammen. Der Künstler bearbeitete sie mit Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen und hinterließ Farbspuren von Gelb-, Grün-, Purpur- und Rottönen in verschiedenen Abstufungen, ferner verwendete er Acrylfarbe in Neongelb und -pink. Die Arbeit befindet sich im Besitz der Sammlung Udo und Anette Brandhorst. *Untitled* setzt sich aus drei unterschiedlichen Elementen zusammen: Eine rechteckige, an einen Sockel erinnernde Holzkiste trägt einen etwas niedrigeren Aufbau in Form eines Pyramidenstumpfes. Im Verhältnis zum Sockel entspricht der Aufbau etwa einem Drittel des unteren Abschnitts. Beide Elemente sind ruppig weiß gefasst, dadurch miteinander verbunden und bilden ein homogenes sehr klassisch anmutendes Ganzes.

Der Aufbau ist mit etwa 25 blütenförmigen Papiertüchern bedeckt, die in Grün, Gelb, Rosa, Rot und dunklem Violett getränkt wurden. Im Unterschied zur homogenen unteren Ebene der Skulptur ist der obere Abschnitt andersartig und bildet einen eigenen Bereich, der jedoch in Kombination mit den unteren Teilen nicht unharmonisch wirkt. Trotz des Kontrastes, der besonders durch die Farbigkeit aber auch durch das Material unterstützt wird, wirken alle drei

---

<sup>501</sup> Erwähnung des Künstlers bei dem Besuch von Prof. Schulz-Hoffmann in seinem Atelier in Lexington Virginia im Herbst 2004, wo der *Lepanto*-Zyklus, wie auch die meisten der in der *Alten Piankotheek*, München gezeigten Skulpturen entstanden sind.

Abschnitte als ein harmonisches Ganzes. Dieser Eindruck wird dadurch gestützt, dass alle drei Ebenen der Skulptur durch gewisse ‚Verbindungselemente‘ auch formell miteinander verknüpft sind. Gipstropfen und Spuren der organisch wirkenden Masse, die oben aus dem Inneren des Mittelteils hervorzquellen scheint, überziehen die gesamte Skulptur. Ähnlich wie die Gipsmasse ist – wenn auch erst auf den zweiten Blick sichtbar – die pinke und gelbe Neonfarbe eine Art Verbindungsmittel, da sie der Künstler auf allen drei Ebenen einsetzte.

Im ersten Moment wirkt die Arbeit - bedingt durch den weißen Unterbau und den darauf niedergelegten Blütengebilde - wie eine Art Denkmal, Grabmal oder wie ein Altar in Miniaturform. Ähnlich wie die anderen bereits beschriebenen Skulpturen Twomblys, verbirgt auch hier jede Seite ihre eigenen Besonderheiten. Aus diesem Grund kann man durchaus von einer Rundansichtigkeit sprechen, wobei die beiden längeren Seiten als Hauptseiten anzusehen sind. Bei der hier zur Vorderseite erklärten Längsansicht (Abb. 3) stechen die in hellgrünen, orangegelben und violetten Farben leuchtenden Blüten signalartig ins Auge. Einige erscheinen wie gerade frisch gepflückt und intensiv duftend in voller Blüte, andere mit verblassenden Farben wie im Begriffe zu verwelken. Die Blüten ähneln Pfingstrosen oder Hortensien. Neongelbe Schlieren und Spritzer heben sich stellenweise kontrastreich vor der weißen Oberfläche des oberen Aufsatzes ab. Außerdem setzte Twombly auf der linken Vorderseite des Sockels pinke und tropfenförmige Akzente. Aus dem Inneren der einen Stelle vielleicht aufgebrochen Skulptur scheint eine lavaartige weiße Masse vulkanartig nach außen gequollen zu sein, die bereits erkaltet wirkt. Die Beschaffenheit dieser weißen amorphen Substanz mutet einerseits bröckelig, steinig und erdig, gleichzeitig aber auch weich und organisch an. Der Betrachter mag sich an dieser Stelle nach dem Inhalt der weißen Kisten fragen und nach dem Grund für diese Beschmutzung des doch so sakral anmutenden, skulpturalen Stilllebens. Wem ist dieses Grabmal gewidmet? Für wen wurden hier Blumen niedergelegt. Welcher Gottheit ist dieser Altar geweiht? Betrachtet man die Rückseite (Abb. 3a), so sind es wieder die farbigen Blüten, die den Blick des Betrachters auf sich ziehen. Rosa, orange, rot und dunkelviolett sind sie hier und erinnern, aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, auch an die Überreste eines opulenten Festes. Dieser Charakter von Resten oder Übriggebliebenem wird unterstützt durch in den Blumen steckenden, unterschiedlich großen, schwarzweißen und bunten und nicht

lesbaren Papierschnipsel (Abb. 3f), die möglicherweise aus einer Zeitung bzw. einem Hochglanzmagazin stammen. An manchen Stellen der Blüten ist deutlich die grobporige Struktur des Papiers zu erkennen (Abb. 3c), die sich mal stärker, mal schwächer, mit Farbe vollgesogen hat. Twombly ging hier etwas explosiver mit der Neonfarbe um und besprenkelte neben dem Sockel und dem Aufbau sogar die Blüten mit Neonpink (Abb. 3e). An tropfendes Kerzenwachs erinnern die herablaufenden Spuren am Sockel. Unten links schimmert unter der weißen Oberfläche ein schwarzes Farbband hervor, rechts daneben finden sich Spuren von Neonpink. Ähnlich wie auf der Vorderseite beschmutzt die Gipsmasse die beiden weißen Bauelemente. Unter der weißen Farbe ist eine in das Holz eingeprägte, allerdings auf dem Kopf stehende Beschriftung erkennbar, das Firmenlogo von Berry Bros. & Rudd, Großbritanniens ältester Wein und Spirituosenhandlung<sup>502</sup>:

*„BERRY BROS & RUDD Ltd.  
BY APPOINTMENT TO H. M. THE QUEEN  
WINE & SPIRIT MERCHANTS  
CUTTY SARK  
SCOTCH WHISKEY“*

[letzte Zeile nicht leserlich, evt. „Scotland’s famous Distilleries“]“

Twombly verwendete also eine alte Holzkiste, in der einst schottischer Whiskey transportiert wurde und funktionierte sie zu einem Sockel um. Verändert wurde die Beschaffenheit der Kiste. Die weiße Übermalung überdeckt das Holz und veredelt so seine Oberfläche auf trügerische Art und Weise. Betrachtet man die rechte Schmalseite der Arbeit (Abb. 3e) so fällt vor allem die gestische Bearbeitung mit pinker Neonfarbe auf. Twombly bemalte Teile der weißen Gipsmasse großflächig und satt, das leuchtende Pink tropfte von dort auf die Oberfläche des Aufbaus und bildete auf der Sockeloberfläche kleine pinke Pfützen. An dieser Stelle mutet die Gipsmasse fast organisch oder gar fleischlich an, der Kontrast zwischen pinker Farbe und dem Weiß der Bauelemente und der Masse mag beinahe als schmerzhaft empfunden werden. Des Weiteren fallen auf dieser Seite zwei Zeitungsschnipsel auf, die in den Blüten integriert wurden, nur der Rechte ist lesbar:

---

<sup>502</sup> Behilft man sich mit Flaschenetiketten derselben Firma setzt sich recht bald die Prägeschrift zusammen.

„E 14. Col. 1  
 other computer  
 at 1 pm  
 com”

Auf dem linken Schnipsel sind lediglich ein paar Buchstaben zu erkennen, scheinbar arbeitete Twombly hier Teile aus einer Fachzeitschrift oder einem technisch-spezifischen Fachteil einer Zeitung in seine Arbeit mit ein. Einen möglichen Zusammenhang mit dem Inhalt der Zeitung und der Skulptur herzustellen, würde jedoch zu weit führen, hier handelt es sich lediglich um Reste, Teile und Fragmente eines einmal Gewesenen. Auffallend auf der gegenüberliegenden linken Schmalseite ist eine auf die Oberfläche aufgetragene Beschriftung in Twomblys eigener Handschrift. Unter der weißen Oberfläche ist ein mit Bleistift bis zur Unleserlichkeit ausgestrichenes Wort erkennbar. Links daneben findet sich – ebenfalls mit Bleistift – ein Kreuz, das in der Form einem Andreaskreuz gleicht. Ähnlich wie bei den anderen Seiten ist hier der Aufbau mit Neonpink und -gelb benetzt worden. Am unteren Ende des Sockels ist das Schwarz der hinteren Längsseite in breiten Strichen fortgesetzt.

Auch in dieser Arbeit fallen starke Kontraste auf: Auf der einen Seite sind es die klaren, genau definierten und geometrisch bestimmbaren Formen des pyramidenstumpffartigen Aufbaus und des quaderförmigen Sockels. Kontrastierend stehen die in ihren Formen unbestimmt wuchernden und nicht klar zu definierenden blütenartigen Elemente, die aber auch Stofffetzen oder Reste eines großen Essens sein könnten und die amorphe weiße Substanz, die aus dem Aufsatz herauszuquellen scheint und sämtliche Bauelemente ‚beschmutzt‘. Soll die Gipsmasse erkaltete Lava, Gedärm oder gar Ausscheidung darstellen oder einfach nur Gips sein, sind die bunten Tücher nur Reste eines großen Malprozesses oder tatsächlich Blüten, benutzte Servietten, Stoffreste?



### 3.3. Material, Technik und Farbe: Neonakzente als Zeichen für Aktualität

Der Hauptbestandteil der Skulptur *Untitled* von 2001 ist Holz – wie auch bei den beiden zuvor beschriebenen Skulpturen. Wiederum ist es kein neuwertiges Holz, sondern wiederverwertetes, bereits an anderer Stelle angefertigtes Material. Wie aus der Beschreibung hervorging, handelt es sich bei dem Sockel um eine Holzkiste, die früher für den Transport von Whiskeyflaschen benutzt wurde. Twombly ‚recycelte‘ diese sozusagen und wandelte sie durch den weißen Farbanstrich in seine Skulpturenbasis um. Der Aufbau setzt sich ebenfalls aus wiederverwertetem Holz zusammen.

Besonders erwähnenswert hinsichtlich des Materials ist in diesem Fall die Verwendung der gebrauchten, mit Farbe getränkten Kleenex-Tücher. Bemerkenswert ist hierbei eine gewisse Prozesshaftigkeit, die im Gebrauch dieses ‚Abfallmaterials‘ liegt. Sichtbar wird nämlich nicht nur der Prozess des Sammelns, Auswählens, Überarbeitens und Kombinierens, sondern die Kleenex-Tücher vereinen darüber hinaus Twomblys Malerei mit der Skulptur. Sie waren elementarer Teil des malerischen Prozesses am *Lepanto*-Zyklus.<sup>503</sup> Ganz bewusst schien der Künstler hier die beiden Arbeiten durch das Material verbinden zu wollen.

Ein weiterer Bestandteil der Arbeit ist Gips, den Twombly dazu verwendete, die amorphe Masse zu bilden, die in Brocken und dicken Schlieren an der Oberfläche der ‚Bausteine‘ herabzulaufen bzw. zu tropfen scheint. Auch wenn der Gips hart und trocken ist, wirkt er im Kontext der ganzen Skulptur wie eine liquide, organische Substanz, die sich unkontrolliert über Teile der Skulptur ausbreitet.

Auf die Frage, ob seine Arbeitsweise eher kontrolliert oder unkontrolliert sei, antwortete Twombly im bereits erwähnten Interview mit Nicholas Serota:

*“On Bacchus, it’s complete control. And I never had any trouble with the Peony Blossoms. I changed them. When I didn’t like them, I put something else. They went very fast without any problems. [...] I spend more and more time sitting in the window and looking at the sea. With certain works like Nini’s Paintings, it’s interesting because it’s more like music. It’s like seventeenth century music, or eighteenth century music.”*<sup>504</sup>

<sup>503</sup> Vgl. Bemerkung von Carla Schulz-Hoffmann im Kapitel der Zusammenhänge der Skulptur, IV.3.1.

<sup>504</sup> Cy Twombly im Interview mit Nicholas Serota, in: Kat. Ausst. London 2008, S. 49.

So scheint in der Skulptur *Untitled* von 2001 eine Art Mischung aus Kontrolle und ungestüme Arbeit vereint zu sein, wenngleich auch diese Arbeit ebenso wie beiden anderen beschriebenen Werke, wohl durchdacht, in ihrem Aufbau strukturiert und nicht nach dem Zufallsprinzip zusammengesetzt ist. Die Farbe jedoch, die in Spritzern und Schlieren auf der Oberfläche der weißen Konstruktion verläuft, scheint eher gestisch und ungestüm aufgetragen. Auf die Frage, ob es ihm mehr um Gefühl und Intuition als um eine rationale Struktur in seinen Arbeiten geht, antwortete Twombly:

*„Yes, when I paint it's all about that. You can think of one thing that you are doing and before you get finished you are questioning something else. I often work very quickly. If you see a painting that's always coherent from beginning to end, it's something far away from the main preoccupations or the character of the person, that's all. As much as you'd like to get away from yourself you never do.“*<sup>505</sup>

Die folgende Aussage über seine Vorgehensweise bestätigt, dass sich hinter den fertigen Arbeiten meist langwierige Entstehungsprozesse verbergen:

*“Sometimes it can take a long time. When I work, I work very fast, but preparing to work can be any length of time. I can even be a year. [...]“*<sup>506</sup>

Der beschriebene Arbeitsprozess gleicht dem eines fernöstlichen Kalligraphen:

*“...I work very fast. I sit for two or three hours and then in fifteen minutes I can do a painting, but that's part of it; you build yourself up psychologically, and so painting has no time for brush. Brush is boring, you give it and all of a sudden it's dry, you have to go. Before you cut the thought, you know? You want to contain the thought.“*<sup>507</sup>

Twombly verwies auch an anderer Stelle auf die bemerkenswerte Schnelligkeit, in der er Bilder malt, nachdem er lange darüber nachgedacht und meditiert hatte:<sup>508</sup>

*„Indeterminacy in a painting does not imply indecision in the painter.“*

---

<sup>505</sup> Cy Twombly im Interview mit Nicholas Serota, in: Kat. Ausst. London 2008, S. 49.

<sup>506</sup> Ibidem, S. 50.

<sup>507</sup> Ibidem, S. 51.

<sup>508</sup> Shiff 2008, S. 17.

*“I mean when it does come, it’s natural. I don’t force it, which would be in those periods when it’s kind of barren. I’m not a professional painter, since I don’t go to the studio and work nine to five like a lot of artists. When something hits me, or I see a painting, or when I see something in nature, it gives me a thing and I go for it. But I don’t care if I don’t go for three or four months. You know, when it comes it comes.”*<sup>509</sup>

Bemerkenswert in der Skulptur *Untitled* von 2001 sind die zerfurchten Oberflächen. Nicht wie glatter und glänzender Marmor, sondern wie eine Mauer im Rohzustand wirken die Flächen der unteren zwei ‚Bauelemente‘. Auch dieser Gedanke wurde von Twombly in folgender Aussage ‚bestätigt‘:

*“I like the idea of scratching and biting into the canvas.”*<sup>510</sup>

Sieht man von den farbigen Spritzern und Klecksen ab, so kann man feststellen, dass das Weiß, welches Twombly für den Anstrich seiner ‚Bausteine‘ verwendete, im Unterschied zum Weiß früherer Skulpturen deckender und leuchtender, schlichtweg weißer und reiner wirkt. Vielleicht mag es am Alter der Skulpturen liegen, die sicher im Laufe der Zeit durch Lichteinfall, Transport, Verschmutzung, etc. nachgedunkelt sind, vielleicht ist dies aber auch durch eine andere Farbzusammensetzung bedingt. In den Materialangaben ist zu lesen „Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen“.<sup>511</sup> Das Weiß hat tatsächlich unterschiedliche Qualitäten und changiert zwischen einem strahlenden Blütenweiß und einem champagnerfarbenen, hellen Ockerton.

Die ca. 25 blütenförmigen Papiertücher wurden in Grün, Gelb, Rosa, Rot, Orange, Aubergine und Purpur getränkt. Cullinan brachte die intensive Farbpalette in die Nähe des Spätwerks von Matisse, welches Twombly begeistert rezipierte:

*„The infusion of saturated colour also recalls the late works of Henri Matisse, to whom Twombly has increasingly been referring of late.“*<sup>512</sup>

Ein dritter und relativ neuartiger Aspekt der farblichen Gestaltung der Skulptur ist die Verwendung von gelber und pinker Neonfarbe. Diese Besonderheit stellt die Skulptur, die durch ihre Form an klassizistische Architekturen oder Grabmäler der

---

<sup>509</sup> Shiff 2008, S. 17.

<sup>510</sup> Cy Twombly im Interview mit Nicholas Serota, 2007, in Kat. Ausst. London 2008, S. 48.

<sup>511</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 2006, S. 48.

<sup>512</sup> Cullinan 2008, S. 196.

Antike erinnert, in die heutige Zeit und macht sie so zu einem Objekt der aktuellen Realität.

### 3.4. Motive und deren Quellen

Ähnlich wie bei den vorher besprochenen Arbeiten stoßen wir bei *Untitled* von 2001 zunächst auf das Motiv der Kiste als Sockel mit Aufbau, wobei in diesem Fall die Wirkung eine gänzlich andere ist. Im Zusammenhang mit den oben niedergelegten Blüten wirkt die als ‚Sockel‘ benannte, große untere Kiste zusammen mit dem darauf ruhenden Aufbau eher wie eine ganze und zusammengehörige Form. Bedingt durch die weiße Bemalung liegt die Assoziation an antike Sarkophage aus weißem Marmor nahe.

Doch Twombly verwendete keinen Marmor, sondern gebrauchte eine einfache Holzkiste, die einzig und allein durch die weiße Hülle eine gewisse Nobilitierung erfuhr. Behält man das ‚arme‘ Material im Hinterkopf, so liegt eine gewisse Verwandtschaft zum islamischen Begräbnisritus näher als eine Verwandtschaft mit aufwendig geschmückten Marmorsarkophagen.

Kontrastreich gestaltet sich in dieser Arbeit das Blüten- oder Blumenmotiv. Das Motiv der Blüte findet sich auf unterschiedlichste Art und Weise in zahlreichen Skulpturen, Gemälden, Zeichnungen sowie Fotografien Twomblys wieder.

Pfingstrosen (Abb. 113 - 114) und Hortensien (Abb. 111) – dies sind die Blumen, an die die Blütenformationen der Arbeit stark erinnern, tauchen in unterschiedlichsten Zusammenhängen und Gestaltungsformen regelmäßig in Twomblys Werk auf.<sup>513</sup>

Es lohnt sich, auf deren Bedeutung und Zusammenhänge ein wenig näher einzugehen:

Die Pfingstrose, lateinisch *Paeonia officinalis*, wird auch Benediktenrose, Bubenrose, Freisamrose, Gichtrose, Pfundrose, Königsblume oder Schreckrose genannt.<sup>514</sup> Wild kommt die Pfingstrose in Südeuropa bis hinauf in die südlichen Alpen vor, im Osten reicht ihr Verbreitungsgebiet weit nach Asien. Sie ist nach

<sup>513</sup> Z. B. Cy Twombly, *Analysis of the Rose as Sentimental Despair*, 5-teilige Arbeit, 1985 (Bassano in Teverina) [Catalogue Raisonné IV, Nr. 27], Mischtechnik auf Holz, unterschiedliche Maße, Cy Twombly Gallery, Houston.

Cy Twombly, *Untitled* (Roses) Rose, o pure contradiction, 4-teilig, 2008, Acryl, Kreide auf Holz, 252,5 x 185,2 cm, *Museum Brandhorst*, München.

<sup>514</sup> Vgl. LOSCH, Kräuterbuch, S. 38 u. a.

dem griechischen Heiler Paieon benannte und wird auch als ‚Königin der Kräuter‘ bezeichnet. Paieon wiederum ist ein Beiname des Apollon. Dieser soll den von Herakles verwundeten Hades mit einer Pfingstrose geheilt haben. In der christlichen Mystik galt die Pfingstrose als Symbol für Reichtum, Heilung und die Schönheit des Weiblichen.<sup>515</sup> Besonders in China genießt die Pfingstrose hohe Wertschätzung, die Päonia ist als ‚Mou Tan‘ die Nationalblume Chinas, die mit großer Hingabe gepflegt und begehrt wird, sie ist ein Symbol für Reichtum und Wohlstand.

Sieht man die Skulptur in ihrer Gesamtheit, so lohnt es sich ebenso, den anfänglichen Assoziationen ‚Grabmal‘ oder ‚Altar‘ nachzugehen. Ähnliche Formen finden sich auch in südeuropäischen aber auch in außereuropäischen Kulturen und Traditionen, so beispielsweise in Mexiko, wo es Brauch ist, an einem bestimmten Tag Grabmale ähnlich wie Opfertische (Abb. 115 – 118) zu schmücken, *Untitled* von 2001 zeigt verblüffende Übereinstimmungen. Twombly reiste das erste Mal 1959 nach Mexiko und zeigte sich begeistert über die Bräuche und Volkskunst.<sup>516</sup> Es handelt sich insbesondere um eines der bedeutendsten Feste Mexikos, den *Día de los Muertos*, das mexikanische Totenfest am 2. November. Dem Glauben nach besuchen in der Nacht vom 1. auf den 2. November die Seelen der Verstorbenen die Lebenden. Dieser Tag ist kein Trauertag, sondern ein farbenprächtiges Volksfest zu Ehren aller Verstorbenen. Um den Verstorbenen einen feierlichen Empfang zu bereiten, werden von den Familien die Gräber mit Blumen und Kerzen geschmückt und Opferaltäre, die sogenannten *ofrendas*, in den Häusern errichtet. Der Heimweg vom Friedhof nach Hause wird für die Verstorbenen mit Blumen gekennzeichnet. Um zu vermeiden, dass sich die Verstorbenen auf diesem Weg verirren oder zu einem falschen Opferaltar gelangen, werden auf dem Weg gelbe *Cempasúchil* –Blüten (Abb. 119 – 121)<sup>517</sup> gestreut. Im überlieferten Glauben geht man davon aus, dass Verstorbene die Farbe Gelb am besten erkennen können.<sup>518</sup> Obwohl die *ofrendas* von Region zu Region anders gestaltet werden und die Opfergaben je nach Familie reicher oder

<sup>515</sup> Vgl. [http://www.epochtimes.de/fileadmin/DieNeueEpoche/print/2006/21/DNE\\_A06-21\\_S13\\_v01.pdf](http://www.epochtimes.de/fileadmin/DieNeueEpoche/print/2006/21/DNE_A06-21_S13_v01.pdf), (23.01.2010).

<sup>516</sup> Vgl. Kat. Ausst. London – Bilbao – Rom 2008/2009, S. 238.

<sup>517</sup> *Cempasúchil*-Blüten repräsentierten bei den Azteken die zwanzig Tage, an denen die Hinterbliebenen für die Verstorbenen beteten. Ebenfalls repräsentieren diese Blüten die zwanzig Monate, die laut dem aztekischen Kalender ein Jahr bildeten.

<sup>518</sup> Vgl. <http://www.diademmuertos.com/> oder <http://www.bongard.net/blog/2007/02/19/dia-de-los-muertos/>, (26.04.2008).

spartanischer ausfallen, sind die Grundelemente fast überall gleich. Auf dem Altar werden neben zahlreichen symbolisch aufgeladenen Gegenständen auch gelbe *Cempasúchil* –, *Tagetes* –, Ringelblumen –oder Chrysanthemenblüten gestreut. *Cempasúchil*-Blumen gelten zudem als Lieblingsblume der aztekischen Göttin *Xochiquetzal*, - übersetzt: ‚Schönen Blume‘ - . *Xochiquetzal* war bei den Azteken die Göttin der Erde und die Wächterin der Gräber.

Im vorspanischen Mexiko gab es viele Völker, die an ein Fortleben nach dem Tode glaubten. So galt zum Beispiel im Weltbild der Azteken der Tod nicht als Ende, sondern als Anfang neuen Lebens. Sie sahen den Tod als eine Befreiung der Menschen aus dem Gefängnis der Erdenzeit. In der Vermischung des christlichen Glaubens, bei dem das Sterben ja ebenfalls der Übergang in ein anderes Leben, das ewige Leben, ist, mit dem Glauben der prähispanischen Kulturen haben die alten Götter einen Weg gefunden, um in der mexikanischen Mentalität weiterzuleben. Der Totenkult in Mexiko hat eine lange Tradition und geht zurück bis in die Zeit der prähispanischen Völker. Als Anfang des 16. Jahrhunderts die spanischen Eroberer an der mexikanischen Küste landeten, wurde dort der Totenkult bereits seit nahezu dreitausend Jahren praktiziert. Ebenfalls waren die Grundelemente der heutigen *ofrendas*, wie zum Beispiel die Speisen und das Wasser, die der Stärkung dienen, der Weihrauch, der Krankheiten und böse Geister fernhalten soll, die Totenschädel, die Skelette, und die *cempasúchil*-Blumen, fester Bestandteile des Totenkults prähispanischer Kulturen und Völker.<sup>519</sup>

Zwar gibt es keine eindeutigen Beweise für Anregungen des beschriebenen mexikanischen Volkskultes, dennoch erinnert Twomblys Skulptur an rituelle Bräuche und Traditionen ferner Kulturen. Gleichzeitig übersetzt der Künstler diese in unsere heutige Zeit, in dem er neue, moderne Farbpigmente einsetzt. Wie bereits an anderer Stelle beschrieben (siehe Kap. IV.1.4.) ist Twomblys Verbundenheit mit fremden Kulturen und deren Riten evident und trug unter anderem auch in dieser Arbeit in Teilen zur Formfindung bei ohne jedoch die Artefakte kopieren oder nachahmen zu wollen sondern lediglich aus dem Bedürfnis heraus, eine neue und unverbrauchte Kunstform zu finden oder zumindest sich dieser anzunähern.

---

<sup>519</sup> Vgl. <http://www.diademumtuertos.com/> oder <http://www.bongard.net/blog/2007/02/19/dia-de-los-muertos/>, (26.04.2008).

### 3.5. Exkurs: Anmerkungen zum *Lepanto*-Zyklus<sup>520</sup>

*“Yes, boats. I like the idea of scratching and biting into the canvas. Certain things appeal to me more. Also prehistoric things, they do that scratching. But I don’t know where it started.”*<sup>521</sup>

*“[...] Lepanto is full of boats. It’s all about boats. I always loved boats. That was done (Lepanto) when Lucio Amelio was dying.”*<sup>522</sup>

Wie bereits angedeutet, besteht zwischen *Untitled* 2001 und dem *Lepanto*-Zyklus (Abb. 20a – 20n) eine enge Verbindung.

Der zwölfteilige Gemäldezyklus *Lepanto* von Cy Twombly entstand 2001 für die 49. Biennale in Venedig, als man dem Künstler einen eigenen Raum widmen wollte und er dafür ein vollkommen neues Werk, eben mit Bezug zu Venedig, schuf. Der Zyklus wurde wenig später von der *Udo und Anette Brandhorst Stiftung* für das nach ihnen benannte Museum in München erworben. Twomblys monumentalem Werk ist dort dauerhaft ein zentraler Saal des Museums vorbehalten, der von den Architekten Matthias Sauerbruch und Louisa Hutton gestaltet wurde und die Wünsche des Künstlers berücksichtigten.

Der *Lepanto*-Zyklus ist eine malerische Eruption, ein Schlachtenzyklus aus zarten aber auch grellen und heftigen Farben, aus Zeichen und Abstraktionen.

Auf die Frage nach der Entstehung äußerte sich Twombly wie folgt:

*„On the Lepanto series I went straight through, one after the other. I don’t have that kind of struggle as much as I used to, I don’t think. It’s nice being old in the sense that it requires so much less and so...maybe complications, maybe struggle, I don’t know.”*<sup>523</sup>

Und weiter führte er aus:

*„I like to work on several paintings simultaneously because you are not bound. You can go from one to other and if you get strenght in one you can carry it to the other, they are not isolated. Anyway, they are a sequence; they are not individual, isolated images. I always worked a lot in series even from the Commodus series*

<sup>520</sup> Cy Twombly, *Lepanto*, 2001, 12-teilige Serie, unterschiedliche Maße, Acryl, Wachsstift und Graphit auf Leinwand, *Museum Brandhorst*, München.

<sup>521</sup> Cy Twombly im Interview mit Nicholas Serota, in: Kat. Ausst. London 2008, S. 48.

<sup>522</sup> Ibidem.

<sup>523</sup> Ibidem, S. 51.

*onwards. I always did about eight paintings a year. Most were series so they were all around the studio and I was jumping out from one to the next.*”<sup>524</sup>

Und auf die Frage, wo Twombly die Arbeiten gefertigt hatte und ob er Vorlagen dafür verwendet hatte, antwortete er folgendermaßen:

*“But the Lepanto paintings were done in Virginia. I didn’t have any space. There was just one wall for four paintings, so when I finished one I packed another on the top so they were stacked three deep. When I took them down to send to New York, I tried to put them in a sequence. [...] They were done in groups because they come from this group of tapestries in the Doria Pamphili family. Jonathan Doria Pamphili gave me some photographs of the tapestries, and those deviations are the borders of the tapestry and it builds up a sort of drama.”*<sup>525</sup>

Der Zyklus thematisiert die Geschichte der bedeutenden, vielleicht der bedeutendsten und blutigsten Seeschlacht im Golf von Korinth: 1571 besiegte eine Allianz aus spanischen, venezianischen und päpstlichen Truppen die Osmanen in einem Seegefecht. 260 türkische und 211 christliche Schiffe standen sich gegenüber, am Abend des 7. Oktober hatten 37 646 Menschen ihr Leben verloren. Laut Zeitzeugenberichten fand die Seeschlacht an einem strahlend hellen Tage statt und wider Erwarten besiegten die plumpen Schiffe der Liga „die elegante, goldglitzernde und prächtige Flotte der Türken in einem den Himmel verdunkelnden Kampf“<sup>526</sup>. All diesen historischen Fakten trägt Twomblys *Lepanto*-Zyklus Rechnung, allerdings nicht in einer Art faktischer Berichterstattung, sondern vielmehr in der Wiedergabe des Atmosphärischen:

*„Man glaubt, das Meer, einen sonnendurchfluteten, prachtvoll leuchtenden und zugleich blutgetränkten Tag mit allen Sinnen spüren zu können.“*<sup>527</sup>

Die Schlacht bei Lepanto war mehrmals Thema in der Kunst, unter anderem existieren Gemälde von Tizian (Abb. 123) und Veronese (Abb. 124).<sup>528</sup>

<sup>524</sup> Cy Twombly im Interview mit Nicholas Serota, in: Kat. Ausst. London 2008, S. 49.

<sup>525</sup> Ibidem.

<sup>526</sup> Schulz-Hoffman 2006, S.103.

<sup>527</sup> Ibidem.

<sup>528</sup> Fernando Bertelli, *Die Seeschlacht von Lepanto*, 1572, Öl auf Leinwand, *Museo Storico Navale*, Venedig.

Paolo Veronese, *Die Seeschlacht von Lepanto*, 1572, Öl auf Leinwand, 169 × 137 cm, *Galleria dell'Accademia*, Venedig.

Tizian, *Allegorie der Seeschlacht von Lepanto*, 1572-1575, Öl auf Leinwand, *Museo del Prado*, Madrid.



Was interessiert einen heute arbeitenden Künstler an einem längst vergangenen historischen Ereignis und welche künstlerischen Mittel findet er, dieses Geschehen in die heutige Zeit zu integrieren?

Biographisch gesehen liegt eine Beschäftigung mit diesem großen historischen Thema nicht so fern: Twombly siedelte 1957 nach Italien über. Seitdem beschäftigte er sich intensiv mit den kulturellen Strömungen und mythologischen Traditionen der Mittelmeerländer, was sich in seinen Kunstwerken deutlich widerspiegelt. Beide Orte, an denen er sich die meiste Zeit aufhält, Gaeta wie Lexington, liegen in der Nähe eines Hafens, an beiden sind Kriegsschiffe stationiert.

*Lepanto* ist ein Bilderzyklus, der beinahe an Comicstreifen oder an Filmstills erinnert. Aus unterschiedlichen Ansichten – der Vogelperspektive, der Totalen, der Nahaufnahme – wird die Schlacht in ganz eigener Weise nachempfunden. Eine Art Rahmen um die Schlacht bilden die Bilder eins, vier, acht und zwölf (Abb. 20c, 20f, 20j, 20n) die von bunten, bisweilen beinahe heiter anmutenden, im gleichen Moment aber auch blutig und brutal wirkenden Farbakkorden bestimmt sind: leuchtend gelbe und rote Flecken und Schlieren findet man im ersten Bild, die Farben verlaufen, beinahe möchte man meinen, einen sich auf dem Wasser spiegelnden Sonnenaufgang zu sehen. Aber schon das zweite Bild (Abb. 20d) holt den Betrachter in die Wirklichkeit zurück: Erste, schwarz skizzierte Schiffe erstürmen die Leinwand, rot gelb verlaufende Farbkleckse auf ihren Planken lassen Schlimmstes erahnen, die Wasserfarbe nimmt an Intensität zu, weitere Schiffe tauchen im nächsten Bild (Abb. 20f) auf und ein aggressives Blutrot beginnt, das sanfte Gelb zu verdrängen.<sup>529</sup>

Der in den ersten drei Bildern angedeutete Sonnenaufgang verschwindet nun vollständig im vierten Teil (Abb. 20f), blutrot verlaufende Farbe vernichtet das Gelb, die Tupfer scheinen wohl geordnet, man ist an eine Schlachtaufstellung erinnert. Sogar die rechte untere Ecke, die im ersten Bild von Farbe frei geblieben ist, verliert ihr Weiß durch lila-rote Streifen. Die Schlachtschiffe werden zunehmend dunkler, schwere schwarze Linien markieren ihre Form, manche sind verblasst, teilweise ‚ausradiert‘, das Bild scheint rauchiger und nebliger zu werden, Rot wandelt sich zu Blutrot, das Wasser wirkt bedrohlich kalt.<sup>530</sup>

---

<sup>529</sup> Vgl. Wünschel 2005.

<sup>530</sup> Ibidem.

Stark verschwimmende und zerlaufende Farben bestimmen das sechste Bild (Abb. 20h), ein schwarzes Schiff ist von roten Linien umrandet, man meint, zerstörerisches Feuer auszumachen, das auf der Seite des Feindes mitkämpft und seinen Tribut fordert. Versinkende Schiffe, zerfließende Farbmassen tränken das Wasser im rechten Teil. Das Grün der ersten Gemälde, dort vielleicht noch Zeichen der Hoffnung, verschwindet jetzt hinter rauchenden Schiffsbalken. Das siebte Bild (Abb. 20i) scheint das ganze Ausmaß der Schlacht zu offenbaren: die Farben sind jetzt kräftig und verlaufen in Strömen auf der Leinwand hinab, um sich dann am unteren Rand zu vereinigen; die Schiffe sind nicht mehr tief schwarz konturiert wie am Anfang, sondern mit einem flammenden Rot wiedergegeben.<sup>531</sup>

Es folgt ein Bruch: Noch einmal greift Twombly das Thema aus Bild eins und vier auf, empfand das Gemetzel auf den Booten nach und hüllte es in lila-rote Kleckse, die sich vor das schillernde Gelb stemmen und mit der dunklen Farbe verschwimmen. Dunkelheit, Rauch, Nebel, Zerstörung – alle Schiffe scheinen nun ihrem Schicksal entgegenzugehen, bald zur Unkenntlichkeit verlaufen oder weggewischt, mit Wasser ‚überspült‘ und letztlich untergegangen.<sup>532</sup>

Das letzte Bild (Abb. 20n) erinnert an die Werke des österreichischen Künstlers Hermann Nitsch<sup>533</sup>. In seinen Werken des *Orgien-Mysterien Theater* dominiert Blut die Leinwand. Das Grün, das bei Twombly in Bild elf noch einmal kurz aufblitzte, ist im letzten Bild einem Farbakkoord von Pink, Rot und Lila gewichen, der vom Ausgang der Schlacht zu berichten scheint.

*Lepanto* ist – auch wenn abstrakt – erzählerisch und reiht sich – zwar als außergewöhnliches Werk – dennoch in die lange Tradition der Historienmalerei ein. Doch Twombly interpretierte diese neu. Gemeinsam hat *Lepanto* mit den großen Schlachtenbildern von Altdorfer, Tizian und Veronese nur die Größe, um die Bedeutsamkeit der Ereignisse widerzuspiegeln. Twomblys *Lepanto*-Zyklus stellt das antithetische Gegenstück:

„zu jeder Form von Realitätsgewissheit und Geschichtskult dar. *Lepanto* vermittelt auf der Basis des historischen Ablaufs das Klima, die Atmosphäre einer von extremen Emotionen geprägten überzeitlichen, existentiellen Situation.“<sup>534</sup>

<sup>531</sup> Vgl. Wünschel 2005.

<sup>532</sup> Ibidem.

<sup>533</sup> Hermann Nitsch (Geb. 1938) ist ein österreichischer Maler und Aktionskünstler. Er ist ein bedeutender Vertreter des Wiener Aktionismus.

Vgl. <http://www.nitsch.org/home.html>, (26.01.2010).

<sup>534</sup> Schulz-Hoffmann 2006, S. 103.

Mit *Lepanto* präsentiert Twombly eine ganz andere, radikalere Form von Historienmalerei, die von der Unmöglichkeit einer getreuen Wiedergabe eines historischen Ereignisses ausgeht. Twombly zeigt keinesfalls objektive Fakten des Geschehens, sondern will einen Gesamtkontext wiedergeben, der die Ungereimtheiten und Widersprüche von Erinnerung und Wahrnehmung enthält.<sup>535</sup> Ausgehend vom *Tapestry from the Battle of Lepanto*<sup>536</sup> im Palazzo Doria Pamphili führt Twombly die Schlacht auf das bloße Gewesen-Sein, brachte es in die Moderne und verlieh ihr somit Universalcharakter“.

Zwar ist *Lepanto* vor dem 11. September entstanden, der aufgegriffene Topos hat somit nichts mit der heutigen scheinbaren Auseinandersetzung von Islam versus Christentum, von Oxident versus Orient zu tun, doch fast 500 Jahre später ist das Thema so aktuell wie in den letzten Jahrzehnten nicht mehr, dennoch wollte Twombly keine politische Botschaft übermitteln, sondern es ist eher des Künstlers Vorliebe für das Gewesene, für das Historische und Antik-Mystische, was sich hier in der völligen Elementarisierung offenbart.<sup>537</sup>

---

<sup>535</sup> Vgl. Carla Schulz-Hoffmann, Vortrag Katholische Akademie Bayern, 2009.

<sup>536</sup> Wandteppich, wurde 1581-1582 von Lazzaro Calvi und Luca Cambiaso geschaffen.

<sup>537</sup> Vgl. Wünschel 2005.

### 3.6. Deutungsansätze:

#### *Voluptas und Vanitas*

*Du sihst/ wohin du sihst nur Eitelkeit auff Erden.  
Was diser heute baut/ reist jener morgen ein:  
Wo itzund Städte stehn/ wird eine Wisen seyn/  
Auff der ein Schäfers- Kind wird spilen mit den Herden.*

*Was itzund prächtig blüht/ sol bald zutretten werden.  
Was itzt so pocht und trotzt ist Morgen Asch und Bein/  
Nichts ist/ das ewig sey/ kein Ertz/ kein Marmorstein.  
Itzt lacht das Glück uns an/ bald donnern die Beschwerden.*

*Der hohen Thaten Ruhm muß wie ein Traum vergehn.  
Soll denn das Spil der Zeit/ der leichte Mensch bestehn?  
Ach! was ist alles diß/ was wir vor köstlich achten/*

*Als schlechte Nichtigkeit/ als Schatten/ Staub und Wind;  
Als eine Wisen-Blum/ die man nicht wider find`t.  
Noch will was Ewig ist kein einig Mensch betrachten!<sup>538</sup>*

Die Aussage, die Andreas Gryphius<sup>539</sup> in seinem 1637 entstandenem Sonett vermittelte, spiegelt sich sowohl im Wesen der Skulptur *Untitled* von 2001 wie auch im zwölfteiligen *Lepanto*-Zyklus wider. Es handelt sich einerseits um den Gedanken von *Vanitas*, andererseits um den der *Voluptas*, die in beiden Arbeiten des amerikanischen Künstlers mitschwingen. Der Begriff *Vanitas* stammt aus dem Lateinischen und bedeutet ‚leerer Schein, Nichtigkeit, Eitelkeit‘, aber auch ‚Lüge, Prahlerei, Misserfolg oder Vergeblichkeit‘ und ist ein Wort für die jüdisch-

<sup>538</sup> Andreas Gryphius, *Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas*, Lissa, 1637. Die Erstfassung dieses Sonetts wurde 1637 unter dem Titel *Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas* mit dem biblischen Untertitel *Es ist alles ganz eitel* (Eccl. 1, V. 2) veröffentlicht. Später erschien das Gedicht überarbeitet unter dem Titel *Es ist alles eitel. Trauerklage des verwüsteten Deutschlandes*, später überarbeitet unter dem Titel *Tränen des Vaterlandes. anno 1636* und *"Menschliches Elende"*.

<sup>539</sup> (1616 – 1664), war Lyriker und Dramatiker. Er ist neben dem Roman-Autor Grimmelshausen der bekannteste Lyriker und Dramatiker des deutschen Barock. Der Lyriker Gryphius veröffentlichte bereits 1637, im Alter von 21 Jahren, seine berühmten *Lissaer Sonnete*. Die 31 Sonette sind in einen geistlichen und einen weltlichen Teil angeordnet, wobei Gryphius als strenggläubiger Lutheraner mit den christlichen Sonetten beginnt. Im ersten Sonett An GOTT den Heiligen Geist bittet der junge Dichter - ähnlich dem Musenanruf antiker Epen - um Erleuchtung und Beistand für das Gelingen des poetischen Werkes. Eine besondere Bedeutung kommt in den *Lissaer Sonneten* wie im Gesamtwerk Gryphius' dem Vanitas-Motiv zu: Es spricht die Überzeugung von der Nichtigkeit der Welt und Vergeblichkeit allen menschlichen Strebens aus, der gegenüber allein der christliche Glaube Trost bereit halte. Einer der bekanntesten Texte ist das bereits in den *Lissaer Sonneten* enthaltene, später mehrfach überarbeitete Gedicht *VANITAS; VANITATUM, ET OMNIA VANITAS. Es ist alles gantz eytel*. Vgl. <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/lyrik/gryphius.htm>, (05.09.2010).

christliche Vorstellung von der Vergänglichkeit alles Irdischen.<sup>540</sup> Dieser Deutungsansatz, auf den sich das Folgende konzentrieren wird, ist jedoch nur einer von vielen möglichen und soll keinesfalls exklusiv verstanden werden.

In der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts ist Andreas Gryphius einer der Hauptvertreter des *Vanitas*-Themas, das sich einem Leitmotiv gleich durch sein Werk zieht. In dem eingangs zitierten Gedicht *Es ist alles Eitel* wird das barocktypische Motiv der Vergänglichkeit aufgefasst. Das Sonett beschreibt die letztendliche Nichtigkeit von allem Existenten, von Menschen, von Geschaffenen und auch von der Natur.<sup>541</sup>

Das Motiv der *Vanitas* findet sich nicht nur in der Literatur, sondern vor allem auch in der bildenden Kunst. Typisch für die *Vanitas*-Motivik ist besonders in der Kunst des Barock die Verbindung von vollem, sattem Leben mit dem Tod. Oftmals wurde die Todessymbolik unterschwellig ins Bild eingearbeitet, so dass sie sich nur dem wissenden Betrachter erschließt. In anderen Bildern jedoch ist sie auch ganz plakativ und offenkundig dargestellt. Ein *Vanitas*-Stilleben verweist in der Regel darauf, dass die Schätze dieser Welt vor dem Hintergrund der Vergänglichkeit alles Irdischen nichts nutzen. Es will dazu auffordern, sich nicht an Diesseitiges zu klammern, sondern an das ewige Leben zu denken. *Vanitas*-Stilleben können in unterschiedlichster Form auftreten. So malte beispielsweise der Niederländer Jan Fyt u. a. großartige Prunkstilleben (Abb. 125)<sup>542</sup>, in denen der ganze Reichtum des damaligen Holland sichtbar wird. Voller Symbole stecken die *Vanitas*-Stilleben mit Blumenstrauß und Totenschädel von Cornelis Norbertus Gijsbrechts (Abb. 126)<sup>543</sup> oder Adriaen van Nieulandt (Abb. 127)<sup>544</sup>. Kaum ein anderes Motiv – neben dem Totenschädel – versinnbildlicht so deutlich den Gedanken der *Vanitas*, der Vergänglichkeit, wie die Blume: kaum ist sie erblüht, ist sie schon verwelkt. Dabei ist es nicht nur ihre Kurzlebigkeit, sondern gerade auch ihre oftmals betörende Schönheit, die das Vergehen der Zeit so

<sup>540</sup> Diese wurde im Buch *Kohélet* im Alten Testament ausgesprochen wird (Koh. 1, 2): „Es ist alles eitel“. Diese Übersetzung Martin Luthers verwendet „eitel“ im ursprünglichen Sinne von „nichtig“. Vgl. auch: <http://www.kunstdirekt.net/Symbole/symbolvanitas.htm>, (05.09.2010).

<sup>541</sup> Vgl. auch <http://www.rhetoriksturm.de/es-ist-alles-eitel-gryphius.php>, (05.09.2010).

<sup>542</sup> Jan Fyt, *Blumen und totes Geflügel*, ohne Datierung, Öl auf Leinwand, 80,6 x 65,4 cm, *The Fitzwilliam Museum, Cambridge*, Kat. Ausst- Wien, S. 317.

<sup>543</sup> Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Memento Mori*, 1663, Öl auf Leinwand, 147 x 116 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, *Alte Pinakothek*, München. Inv. 4770, Kat. Ausst- Wien, S. 157.

<sup>544</sup> Adriaen van Nieulandt, *Vanitasstilleben mit Blumen und Totenkopf*, 1636, Öl auf Holz, 40 x 37,2 cm, *Frans Hals Museum*, Haarlem (Kat. Ausst. Wien S. 149).

eindringlich erfahrbar macht. So steht unter einem Blumenstrauß Jan Brueghels d. Ä.:

*"Was blickt ihr auf die Blumen, die so schön vor euch stehen / Und durch der Sonne Kraft doch allzu schnell vergehen. / Habt Acht auf Gottes Wort allein, das ewig blüht / Worin verwandelt sich der Rest der Welt: in Nichts."*<sup>545</sup>

Cy Twombly weckt durch seine Skulptur *Untitled* von 2001 – bedingt durch die an eine Grab-Kiste erinnernde Form und die darauf drapierten bunten Blütengebilde, die den Betrachter durch ihre Farbenpracht noch in voller Intensität und Blüte entgegenleuchten, andererseits aber auch zu zerfallen scheinen – genau diesen oben beschriebenen *Vanitas*-Gedanken. Die Schönheit der Blumen ist dem Vergehen geweiht und in einem letzten Moment des Innehaltens bewahren sie ihr früheres Ich als Abglanz. Die Blumen feiern den Sieger wie sie zugleich die Toten ehren, was beide Arbeiten – Skulptur wie *Lepanto*-Zyklus – zu vereinen scheint.

Gleichmaßen wird der Betrachter der zwölf gewaltigen Tafeln des *Lepanto*-Zyklus mit Zerstörung und Tod konfrontiert und damit Teil des bedrohlichen Facettenreichtums von Grausamkeit und Brutalität. Zwar gab der Künstler mit dem Titel einen Hinweis auf ein bestimmtes geschichtliches Ereignis, dennoch sprechen die Bilder eine allgemeingültige Sprache. Sie beziehen sich nicht so sehr auf diesen einen Tag in der Vergangenheit, sondern stehen vielmehr für Kampf, Krieg und Tod als Bestandteil menschlichen Seins aller Zeiten.

Der Vorstellung von Tod und Vergänglichkeit von allem Schönen und Irdischen steht in beiden Arbeiten ein konträres Element gegenüber:

In der Skulptur kann durchaus auch ein Tisch mit Resten eines ausladenden Festes gesehen werden. Farben und Blumen sowie die Erinnerung an ausschweifende Gelage und Festmähler rufen den ebenfalls aus dem Lateinischen stammenden Begriff *Voluptas*, Lust, Vergnügen und Genuss, in den Sinn. *Voluptas* gilt als göttliche Personifikation der Lebens- und sexuellen Lust, sie ist vor allem aus der Erzählung von Amor und Psyche bekannt, die Apuleius in seinen Roman *Der goldene Esel* eingebettet hat.<sup>546</sup> Nach Apuleius ist *Voluptas* die Tochter von Psyche und Amor.<sup>547</sup>

<sup>545</sup> <http://villahuegel.de/stillleben/data/html/c/1/5.htm>, (05.09.2010).

<sup>546</sup> Vgl. Universität Kiel, [www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/.../Apuleius\\_Metamorphosen.pdf](http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/.../Apuleius_Metamorphosen.pdf), (02.10.2010).

Ebenso verfügt der *Lepanto*-Zyklus nicht nur über düstere Kampfeindrücke und Bilder des Todes, sondern strotzt an manchen Stellen geradezu vor lustvoller, leidenschaftlicher und nahezu erotischer Sinnlichkeit. *Voluptas* versteckt sich hier in vielen Aspekten und Details, seien es nun die intensiven Farbkontraste, die gestischen Rhythmen der Künstlerhandschrift oder der in verschiedenen Richtungen lesbare Formenreichtum.

Twombly ist es in beiden Arbeiten gelungen, dieses gegensätzliche Konzept von Tod und Vergänglichkeit einerseits und Lebenslust und Sinnlichkeit andererseits zu vereinen.

### 3.7. Exkurs: Michelangelo Pistoletto: *La Venere degli Stracci*, 1967

*“I am interested in the passage between objects more than in the objects themselves.”*<sup>548</sup>

Eine mit Twomblys Skulptur *Untitled* von 2001 vergleichbare Arbeit stellt die Installation *La Venere degli Stracci* (Abb. 128) von Michelangelo Pistoletto aus dem Jahr 1967<sup>549</sup>, einem der wichtigsten Vertreter der *Arte Povera*<sup>550</sup> dar. Auf den ersten Blick verbindet die beiden Arbeiten die Verwendung von Stoff- bzw. Papierfetzen, mit denen die Bilder gesäubert wurden und im Kontrast dazu die strahlend weißen, in beiden Fällen klassisch anmutenden ‚Figuren‘. Twombly dürfte diese Installation bekannt gewesen sein, befand er sich doch seit 1957 in Italien.

Michelangelo Pistoletto bediente sich in den Sechzigerjahren zunehmend alltäglicher, ‚banaler‘ und schäbiger Materialien für seine Arbeiten. Die Installation *Venere degli stracci Venus of the Rags/Venus in Lumpen*, ist ein

---

Und:

Apuleius, Lucius: *Metamorphosen oder der goldene Esel*. 6., durchgesehene und erweiterte Auflage von Werner Krenkel, Berlin 1970.

<sup>547</sup> Aus: Lucius Apuleius, *Metamorphosen* 4,28-6,24

Vgl. <http://www.heinrich-tischner.de/50-ku/marchen/marchen/amor&psy.htm>, (05.10.2010).

<sup>548</sup> Michelangelo Pistoletto, in: Kat. Ausst. Nizza 2007, S. 86.

<sup>549</sup> Michelangelo Pistoletto (Geb. 1933) ist ein italienischer Maler, Aktions- und Objektkünstler und Kunsttheoretiker und zählt zu den Hauptvertretern der italienischen *Arte Povera*.

<sup>550</sup> „*Arte povera* handelt von der wichtigsten Strömung der italienischen Nachkriegskunst, die seit ihren Anfängen Ende der sechziger Jahre zahlreiche künstlerische Tendenzen inner- und außerhalb Europas beeinflusste. Minimal Art, Concept Art, Land Art und Arte Povera. Sie bildet einen bedeutenden Querschnitt durch die Hauptströmungen der europäischen und amerikanischen Kunst seit den 60er Jahren.“

Vgl. [http://www.kunstwissen.de/arte\\_povera.htm](http://www.kunstwissen.de/arte_povera.htm), 10.10.2010.

deutlicher Fingerzeig auf die *Arte Povera*. Von der Installation existieren neben dem Original aus Marmor<sup>551</sup>, das sich im Besitz des Künstlers befindet, weitere drei Exemplare.<sup>552</sup>

Die Venus, eine Kopie der *Venus mit Apfel*<sup>553</sup> (Abb. 129) des klassizistischen Bildhauers Bertel Thorvaldsen von 1805, symbolisiert das antike Bild für die Schönheit der Frau. In der Installation von Pistoletto befindet sie sich in bzw. vor einem Haufen von Fetzen und Lumpen wahrscheinlich früher getragener bunter und vielfältiger Kleidung, die beliebig und unordentlich angehäuft wurde. Sie wendet sich vom Betrachter ab, dreht ihm also den Rücken zu. Dieser Berg gebrauchter Kleidungsstücke löst gemischte Gefühle beim Rezipienten aus. Sieht man vom Reiz der bunten Farben und verschiedenartigen Stoffe ab, lösen die Fetzen doch auch ein Gefühl der Beklemmung aus, da es sich um ‚Entäußerungen‘ des Menschen handelt. Gebrauchte und zerschlissene Kleider waren einst für ihre Träger eine Art ‚zweite Haut‘. Ohne die Träger jedoch, und noch dazu zu einem Haufen aufgetürmt, sind sie nur noch Müll, Abfall, der dennoch unmittelbar mit dem Menschen in Verbindung gebracht wird. Man fühlt sich an unheilvolle und tiefsitzende Bilder erinnert, an Opfer von Unfällen, Naturkatastrophen, von Gewalt und Krieg und ganz konkret an die Kleiderberge der nackt in den Gaskammern der Konzentrationslager ermordeten Menschen erinnert. Die dagegen unschuldig, rein und schön wirkende Venus steht in einem harschen Kontrast zur zerfurchten, zerrissenen und verbrauchten Vielfalt des Stoffbergs. Makellostes, reines Weiß steht einer fast ‚schreienden‘ Buntheit gegenüber. Bald aber erkennt man, dass es sich bei der Venus auch bloß um ein Abbild, einen beliebigen Abguss eines klassischen Kunstwerks handelt. Dadurch distanziert sie sich und umso deutlicher wird auf diese Weise der Unterschied zu den individuellen Kleidungsstücken unterstrichen, die ohne Probleme auch einzelnen Personentypen zugeschrieben werden könnten. Es scheint, als würde

---

<sup>551</sup> Das Original befindet sich im Besitz des Künstlers, Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella.

<sup>552</sup> Die drei Exemplare befinden sich in der:

*Collection Di Bernardo*, Neapel;

*Collection Giuliana und Tommaso Setari*, Rom;

Ehemalige Sammlung der *Galerie Tanit*, München.

<sup>553</sup> Bertel Thorvaldsen, *Venus mit dem Apfel*, 1805, Marmor, Höhe 120 cm, *Thorvaldsens Museum*, Copenhagen.



dieser aus zahlreichen individuellen Teilen bestehende Kleiderberg die Venus gleichsam zu überschütten drohen.<sup>554</sup>

Die Arbeit von Pistoletto ist ein kontrastreiches Spiel mit aus diversen Strukturen, Beschaffenheiten, Materialien und Farbe. In diesem Aspekt lässt sich eine Verwandtschaft zu Twomblys Skulptur feststellen, die ebenfalls reich an Gegensätzlichkeit formaler sowie inhaltlicher Art ist.

---

<sup>554</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1996, S. 12 ff.

#### 4. *Untitled (Eros/binder and joiner)* (2004, Lexington):

##### Zeichen, Flüchtigkeit und Fragilität

Als letzte Arbeit wurde die Skulptur *Untitled (Eros/binder and joiner)* (Abb. 4 – 4z5) ausgesucht, ein wichtiges Exemplar der neueren Arbeiten aus dem Atelier in Lexington. Sie markiert einen aussagekräftigen Gegenpol zur vorausgehend erläuterten Arbeit *Untitled* von 2001.

Neben zahlreichen Aspekten – wie etwa der auffallend kontrastreichen Formenvielfalt und der unterschiedlich gestalteten, weißen ‚Experimentierfelder‘ – ist es vor allem Twomblys Spiel mit Wörtern, Sprache(n) und deren mehrschichtigen Bedeutungsebenen, diversen Markierungen und Chiffren aus seinem ‚ur‘-eigenen und sich über lange Jahre entwickelten, vielfältigen und faszinierenden Zeichenkosmos, das zum Schwerpunkt dieses Kapitels gewählt wurde. Des Weiteren werden wiederum Motive und deren mögliche Quellen aufgezeigt, untersucht und im Anschluss eine mögliche Interpretation gewagt.

#### 4.1. Phänomenologische Erarbeitung von *Untitled (Eros / binder and joiner)* (2004)

Die Skulptur *Untitled* („*Eros /binder and joiner*“) stammt aus dem Jahr 2004, ist in Twomblys Atelier in Lexington entstanden und befindet sich heute in der Sammlung des Künstlers. Für die Konstruktion seiner Arbeit verwendete er unterschiedlichste Materialien wie Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Acrylfarbe in Neonpink, blauen Farbstift, Bleistift und Kunstharzspachtelpaste in Ocker. Die Skulptur hat die Maße 40 x 45 x 25,5 cm und ist damit von ähnlich kleinen, ja fast schon handlichen Maßen, ähnlich der im vorigen Kapitel behandelte Arbeit *Untitled* von 2001. Wie im Interview mit Nicholas Serota deutlich wird, scheint Twombly diese Maße für Skulpturen zu bevorzugen:

*„I did them a certain scale so I could carry them around. Small, because I like to be able to carry them, by myself... I mean, most of these things could be of any scale, but I think what they are is what is important. That's also because I never had a professional assistant.“*<sup>555</sup>

<sup>555</sup>

Cy Twombly im Interview mit Nicholas Serota, 2007, in: Kat. Ausst. London 2008, S. 47.

*Untitled* („*Eros / binder and joiner*“) wurde bislang nur in zwei Ausstellungen gezeigt.<sup>556</sup> Twombly Skulptur ist von eher kleinem und kompaktem Aufbau und erinnert unter anderem an einen Hausaltar oder an einen Präsentationstisch (Abb. 4, 4a). Auf einen größeren Unterbau, der auch als Sockel interpretiert werden könnte, sind zwei mal zwei kleinere Elemente gruppiert (Abb. 4v, 4z, 4z1, 4z2). Diese rätselhaften Gegenstände liegen direkt auf der unteren Kiste auf und wirken dadurch noch stärker wie besondere Ausstellungsstücke. Sie alle sind durch die weiße Bemalung miteinander verbunden und bilden auf den ersten Blick eine Einheit. Im Unterschied zu den relativ kleinteiligen aufliegenden ‚Dingen‘ ist der Unterbau wuchtig und massiv. Twombly verwendete für alle vier beschriebenen Skulpturen sockelartige Unterbaukonstruktionen, wobei die der zwei neueren Arbeiten wesentlich größer sind als die der beiden frühen. Hinsichtlich der Gesamtform sticht als einzige Ausnahme die Skulptur von 1954 durch ihren schmalen und hohen Aufbau heraus, wobei die drei anderen eher von gedrungenem Charakter sind. Wie Twombly selbst feststellte, bevorzugt er die kleineren Arbeiten, da er sie so problemlos selbst ‚herumtragen‘ könnte.

Im Unterschied zu *Untitled* von 2001 (Abb. 3) gibt es hier, bedingt durch den auf dem obersten Holzklötz aufgetragenen Schriftzug, eindeutig eine Haupt- bzw. Schauseite. Der Blick des Betrachters wird zuerst auf die aneinandergebundenen Hölzer gelenkt und anschließend auf die dahinter gesetzten weißen Holzblöcke (Abb. 4y), deren oberster von Twombly auf unterschiedlichste Art beschriftet bzw. mit einer verschlüsselten Zeichenschrift markiert wurde (Abb. 4y, 4z3, 4z4). Ähnlich wie in der Struktur der verwaschenen Hölzer davor scheint sich in der Schrift die Zeit verewigt zu haben. Wie von der Sonne ausgebleichen wirken die blauen Lettern, die das Auge an manchen Stellen aufgrund des starken Kontrastes zu der weißen Farbe erfasst. Deutlich lesbar ist die kursive englische Bleistiftinschrift in der ersten Zeile:

„*Eros / binder + joiner*“

Wie ein blauer Schatten wiederholt sich dieser Schriftzug, allerdings weit weniger leserlich als der Graue darüber:

<sup>556</sup> München, *Alte Pinakothek*, *Cy Twombly in der Alten Pinakothek – Skulpturen 1992-2005*, 5. April 2006 bis 07.01.2007  
- Wien, *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*, *Cy Twombly. States of Mind. Malerei, Skulptur, Fotografie, Zeichnung*, 4. Juni bis 11. Oktober 2009.

Es könnte sich um einen Schatten oder ein materialisiertes Echo des großen und sicher assoziationsreichen Schriftzuges handeln oder haben die blauen Zeichen eine ganz andere Funktion? Sind die Schriftzeichen als eine Art Wegweiser oder Anleitung zum Verständnis des restlichen Teils der Skulptur zu deuten? Neben den Buchstaben erinnern sie zuweilen – wie beispielsweise das große geschwungene „E“ von Eros – an eine Herzform, ein männliches Geschlechtsteil oder angedeutete Brüste. Twombly spielt mit Zweideutigkeiten. Der Reiz liegt auch hier im Halbverborgenen, Vernebelten und Unklaren. Das Wort „joiner“ zieht sich ganz ans untere rechte Ende der ‚Bildfläche‘, links daneben wieder in Bleistift:

„L e x“,

die von Twombly häufig verwendete Abkürzung für Lexington, den Entstehungsort der Skulptur. Daneben wurden mit Bleistift geschriebene Zahlen fast bis zur Unkenntlichkeit ausgestrichen. Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich um das Entstehungsjahr „2004“.<sup>557</sup> Soll das Thema unabhängig von zeitlicher Festlegung und jenseits von menschlicher Bestimmbarkeit gezeigt werden? Ähnlich undeutlich sind zwei graue Markierungen unterhalb der obersten »Zeile«: die linke zeigt einen leicht gekrümmten Strich, während die rechte einer „l“ oder aber einem „y“ gleicht. Kennt man Twomblys andere Arbeiten, erinnern sie an seine oft verwendete Signatur und so setzen sich schließlich diese Markierungen zu Twomblys Vornamen „Cy“ zusammen, es bleibt hier jedoch eine gewisse Unsicherheit in der Deutung.

Besonders auffallend ist in *Untitled* („Eros /binder and joiner“) der bemerkenswerte Formenkontrast. Die verwendeten blockhaft-kubischen Elemente – der ‚Sockel‘ und die beiden kleineren, aufeinandergetürmten Holzklötzchen darauf – sind *man-made* und eindeutig das dominierende formale Element. Sie stehen in starkem Kontrast zu den davor liegenden, aneinander ‚gebundenen‘, der Natur entnommenen Ästen. Das kleine Arrangement dieser zwei Äste wirkt in seinen unbearbeiteten Formen sehr organisch und natürlich, die raue Struktur der Rinde und die abgebrochenen Stellen, an denen einst weitere Zweige austrieben, sind noch deutlich erkennbar. Die Art des Baumes jedoch und die Herkunft der Äste sind nicht mehr rekonstruierbar. Vielleicht verwendete Twombly auch

<sup>557</sup> Vgl. auch Anmerkung 28 in Kat. Ausst. München 2006, S. 143:

Hier heißt es, die Skulptur sei „zum Teil unleserlich beschriftet; Auf der Oberseite „Eros / binder | [and] joiner“; bezeichnet darunter „Lex 2004“.

Schwemmholz aus der Natur, das schon jahrelang von Wasser, Salz und Stein bearbeitet worden war. Es scheint, als habe sich die Zeit selbst in der Oberfläche manifestiert und ihre Spuren hinterlassen. Das vordere Holzstück ist kleiner und schmaler, seine Oberfläche ist im Gegensatz zum hinteren knorpeligen, längeren und dickeren Zweig bis auf wenige kleine Auswüchse eher glatt und fast schon von eleganter Beschaffenheit. Manchmal meint man, zwei sich windende, aneinandergebundene Körper zu erkennen. Dann wiederum mutet die Komposition sehr erotisch an, man ist ebenso an einen männlichen liegenden Torso erinnert, wie auch an eine phallusartige Form, doch bleiben diese Bilder letztlich nur Assoziationen, die – kaum dass sie entstanden – sich bald, einer Metamorphose gleich, in neue verwandeln.

Im Vergleich zu *Untitled* von 2001 ist *Untitled* („*Eros /binder and joiner*“) wegen der sehr zurückhaltenden Farbigkeit eine eher stille Skulptur. Im ersten Moment hat man das Gefühl, ein Augenblick sei in seiner Bewegung festgehalten und eingefroren, versteinert oder etwa – durch den Überzug des monochrom weißen Farbmantels – verhüllt worden. Was aber zeigt diese ‚Szene‘, welche Bedeutung kommt dabei der geheimnisvollen Schrift zu?

Möglicherweise handelt es sich um archaische Kultgegenstände auf einem kleinen Altar. Zunächst sind es auch hier eher Fragen, die sich dem Betrachter beim ersten Blick auf die Skulptur stellen, eine logische und präzise Beschreibung fällt schwer, fehlen doch zunächst der Bezug zum Gegenständlichen und Vergleichsmöglichkeiten, Verbindungen zur sichtbaren Natur sind eher spärlich vorhanden.

Die ursprünglich aus sehr rohem und einfachem Holz gezimmerte Kiste – vielleicht diente sie ebenfalls einst zum Warentransport – wurde in den unterschiedlichsten Nuancen von Weiß bearbeitet (Abb. 4d – 4g). Ihre ursprüngliche Beschaffenheit bleibt dabei unverkennbar, die faserige Struktur wird durch die weiße Bemalung sogar noch betont. Das dunklere, gelbstichige Weiß wird von helleren, blütenweißen Feldern unterbrochen. Deutlich erkennbar ist an mancher Stelle der Pinselduktus, bisweilen entdeckt man Tropfen und Spritzer weißer Farbe und hängengebliebene Pinselhaare, die ihrerseits den rohen Charakter der Kiste unterstreichen. Die Ecken und Kanten wirken teilweise abgerieben und geben an einigen Stellen eine ockerfarbene Schicht frei (Abb. 4g, 4h). Eine klumpig steinige Gipsmasse klebt teilweise an der Oberfläche und den

Seiten des Unterbaus. Auf der Rückseite macht ein mit Bleistift mittig aufgeschriebenes „S“ stutzig (Abb. 4i, 4l). Was verbirgt sich hinter dieser geheimnisvollen Markierung? Will Twombly möglicherweise durch überraschend gesetzte künstlerische Akzente das Wahrnehmungsspektrum des Betrachters flexibel und erweiterungsfähig halten?

Der Blick fällt weiter auf die dahinterliegenden, sehr nüchternen und von Menschenhand zugeschnittenen Holzklötzchen (Abb. 4q, 4r, 4u). Sie wurden ebenfalls weiß bemalt und bilden durch ihre Position sowie vor allem durch ihre besonders markierte Oberseite (Abb. 4z3, 4z4, 4z5) eine weitere, die dritte Bedeutungseinheit.

Jede der neun sichtbaren Flächen offenbart eigene Details. Einmal werden in der Holzstruktur die Jahresringe eines Baumes sichtbar, an anderer Stelle hat es den Anschein, als wäre die Farbe direkt aus dem Kübel darübergeschüttet worden. Schlieren und Farbrinnsale heben sich in milchigem Weiß ab. Die Holzblöckchen wurden an ihren Sichtseiten genau aufeinandergelegt, doch durch ihre unterschiedlichen Größen ragt der obere Teil nach hinten etwas über den unteren, so dass sich eine Art Dach bildet (Abb. 4q).

#### **4.2. Material und Farbe: Weiße Experimentierfelder mit Blick auf die *White Paintings* von Robert Rauschenberg und *4'33"* von John Cage**

*Innerhalb der einzelnen weißen Flächen entstehen ganze Farbräume, die sich im Laufe längerer Beobachtung als immer facetten- und kontrastreicher zeigen. So verwandeln sich Farbflächen zu Experimentierfeldern – zu Gedankenräumen.*

*“The reality of whiteness may exist in the duality of sensation (as the multiple anxiety of desire and fear).”<sup>558</sup>*

*“There came a man who dealt with whiteness. And with space. He was an American. And perhaps his genius lay most in innocence rather than in the candor now necessary. In any case, he was not understood.”<sup>559</sup>*

Die Palette der in dieser Skulptur verwendeten Materialien und Farben ist – ähnlich wie in der Arbeit *Untitled* von 2001 – sehr vielseitig. Neben Holz –

---

<sup>558</sup> Twombly 1957, S. 62.

<sup>559</sup> Charles Olson, in: Kat. Madrid 2002, S. 196.

sowohl maschinell gefertigtes als auch direkt der Natur entstammendes, unbearbeitetes Holz – verwendete Twombly Schnur, die dazu dient, die beiden Hölzer zusammenzuhalten. Ferner baut er (Zeitungs-)Papier, das unter der weißen Übermalung, vor allem an der unteren Rückseite, sichtbar ist (Abb. 4j), Gips und diverse Farben (s.o.) in seine Komposition mit ein. Der Gips, eine sich beinahe ‚organisch‘ ausbreitende und bisweilen in Schlieren heruntertropfende, fließende Masse, ist ein Charakteristikum der neueren Arbeiten. Holz bleibt jedoch nach wie vor der dominierende Bestandteil Twomblys Skulpturen, der Bindfaden kommt sowohl in der ersten frühen Arbeit der Fünfzigerjahre vor wie auch bei den ganz späten Werken. In beiden Fällen fügt er andere Bestandteile zusammen, hält diese fest, verschnürt sie. Der magische Charakter des zusammengeschnürten Bündels in der Skulptur von 1954 ist jedoch im Falle der Skulptur von 2004 einer beinahe poetisch wirkenden Ausstrahlung gewichen.

Hinsichtlich der Farbe scheint in den neueren Arbeiten ebenfalls eine Veränderung stattgefunden zu haben, da hier – im Unterschied zur Arbeit von 1954 – keine Stelle des Werkes nicht mit Farbe überzogen wurde, alle einzelnen Bestandteile wurden gleichermaßen deckend weiß bemalt. Das Ausgangsmaterial wirkt durch die komplette Übermalung weniger grob und archaisch, sondern eher veredelt, beinahe ‚antikisiert‘.

Auch wenn der Einsatz von Buntfarben in dieser Skulptur viel weniger intensiv, ja beinahe fast schon verhalten erscheinen mag, so gibt es dennoch einige Teile, die – auch wenn nur akzentuiert und zaghaft – ganz gezielt mit Farbe ‚behandelt‘ wurden, denn vor einem weißen Untergrund leuchten die Buntfarben noch stärker, noch intensiver.

Die Grundfarbe der Skulptur ist Weiß, das sich jedoch bei genauerem Hinsehen in viele Schattierungen von Weiß auffächern lässt wie etwa Vanille, Blütenweiß, ein leicht gelbstichiges oder bisweilen sogar grünlich schimmerndes Weiß. Es ist erstaunlich, wie Twombly es schaffte, das Weiß derart vielfältig erscheinen zu lassen. Innerhalb der einzelnen ‚weißen‘ Flächen entstehen ganze Farbräume, die sich im Lauf längerer Beobachtung als immer facetten- und kontrastreicher zeigen. In diesem Zusammenhang entstand die hier erstmals verwendete Bezeichnung *Weißer Experimentierfelder*, aber es ist nicht nur das Weiß in seinen unzähligen Abtönungen, mit dem Twombly besonders bei dieser Arbeit spielerisch experimentierte, sondern es sind vielmehr auch die unterschiedlichsten

Zeichen, die er darauf ‚streute‘, ein jedes für sich wichtig und einzigartig. Weiß war und bleibt das bestimmende Merkmal seiner Skulpturen und wird zur ‚Bühne‘ oder Folie für seinen ureigenen Kosmos aus Zeichen, Wörtern, Bildern und Anspielungen.

In diesem Zusammenhang bietet sich ein Werkkomplex zum Vergleich an, der von Robert Rauschenberg 1951 konzipiert wurde. Es handelt sich um die sogenannten *White Paintings*<sup>560</sup> (Abb. 130), weiße Bilder, mit denen er den Schritt in die künstlerische Eigenständigkeit vollzog. Die sieben monochrom-weißen Tafeln, die er in seiner ersten Einzelausstellung in der *Betty Parson Gallery* in New York ausstellte, hatten den Zweck, die Malerei gänzlich auszulöschen. Er benutzte Wandfarbe, die er einfach auf die Leinwand rollte. John Cage verglich Rauschenbergs *White Paintings* mit der Einfachheit in den Kompositionen von Satie:

*„The most subtle things become evident that would not be evident [...] in a more complex rhythmic situation. We have, I believe, many examples in contemporary visual art of things brought to an extraordinary simplicity. I recall, for instance, the white paintings of Robert Rauschenberg, which don't have any images. It's in that highly simplified situation that we are able to see such things as dust or shadows carefully painted, [whereas] in Rembrandt, any other shadow entering the situation would be a disturbance and would not be noticeable, or if noticeable, a disturbance.“*<sup>561</sup>

Die ‚Stille‘ wurde hier zum Thema ‚deklariert‘, außerdem sollten der Betrachter des Bildes und dessen Umgebung, wie zum Beispiel die Uhrzeit oder sein Schatten, der sich im Bild spiegelt, Teil der Arbeit werden.

Ein mit Twomblys scheinbar leeren und weißen Experimentierfeldern thematisch vergleichbares Werk ist das Musikstück *4'33"* (*Four minutes, thirty-three seconds*) des Avantgarde-Komponisten John Cage.<sup>562</sup> Der Komponist und der sechzehn Jahre jüngere Twombly lernten sich 1951 am *Black Mountain College* kennen und besuchten gemeinsam Vorträge des japanischen Philosophen Daisetz Suzuki an der Columbia University über Zen-Buddhismus. Twombly wohnte den legendären Konzerten von Cage bei, wie z. B. *Theater Piece #1* im Sommer 1952,

<sup>560</sup> Z. B. Robert Rauschenberg, *White Painting*, (3-teilig), 1951, Öl auf Leinwand, 182.88 cm x 274.32 cm, Collection SFMOMA.

<sup>561</sup> John Cage in einem Interview mit Alan Gillmor und Roger Shattuck, 1973, zit. in: Kat. Ausst. Madrid 2002, S. 159.

<sup>562</sup> Vgl. auch Hochdörfer 2009, S.12 f.



als er zusammen mit Rauschenberg, Cunningham und Olsen am *Black Mountain College* simultan eine Performance aufführte.<sup>563</sup>

Das Orchester spielt während der gesamten Spieldauer von vier Minuten und 33 Sekunden keinen einzigen Ton. John Cage stellte in dieser Arbeit die gängige Auffassung von Musik in Frage. Bei einigen Aufführungen öffnete er die Fenster des Konzertsaals, um die Klänge der Außenwelt einzufangen. *4'33"* wurde zu einem zukunftsweisenden Schlüsselwerk der neuen Musik und inspirierte Zuhörer wie Komponisten zur Reflexion über Musik und Stille. Im Anschluss komponierte Cage das Stück *0'00"*, das es den Musikern überlässt, welche Aktionen sie während des Stückes durchführen wollen. Auch wenn der Titel der Arbeit darauf hindeutet, dass das Stück null Minuten und null Sekunden dauert – also gar nicht existiert – so ist die Komposition jedoch nicht zeitlich begrenzt. Sie ist in drei Sätze gegliedert, es existieren jedoch keine Noten. Das Werk ist in gedruckter Form erhältlich, alle Anweisungen beschränken sich auf *Tacet*:

*I*  
*TACET*  
*II*  
*TACET*  
*III*  
*TACET*

Cage hinterließ diesbezüglich eine Anmerkung, dass der Titel die Gesamtdauer der Aufführung in Minuten und Sekunden darstellt und dass die Werkdauer beliebig lang sein könne. Titel des Werks ist somit variierbar und geht in der bekannten Form auf die Uraufführung zurück. Desweiteren ist sowohl Anzahl als auch Kombination der Instrumente variierbar. In einem seiner programmatischen Texte, der der Schallplattenaufnahme seines retrospektiven Konzerts 1958 in der Town Hall in New York beigelegt wurde, heißt es beispielsweise:

*„For in this new music nothing takes place but sounds: those are notated and those are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment. [...]”*<sup>564</sup>

---

<sup>563</sup>

Ibidem.

<sup>564</sup>

Kat. Ausst. Madrid 2002, S. 159.

So haben alle drei Werke eins gemeinsam: Sowohl Twombly als auch Rauschenberg und Cage schufen durch ihre Arbeiten sich öffnende Räume, seien es nun Farb- oder Klangräume – Twombly durch die einzelnen, individuell verschiedenen Flächen seiner Skulpturen, Rauschenberg durch seine weißen Leinwände und Cage durch die Stille seiner Kompositionen. Alle drei Werke sind individuelle und wandelbare Projektionsflächen für persönlich Gesehenes, Gehörtes oder Empfundenes. Sie variieren je nach Tageszeit, Lichtsituation und Geräuschkulisse, sind stets in Bewegung und verändern sich je nach Wahrnehmung der Betrachter oder Zuhörer. Letztlich bringen sie den Rezipienten dazu, in sich selbst zu sehen oder zu hören und so gleicht ein sich Einlassen auf die beschriebenen Werke vor allem einer Auseinandersetzung mit sich selbst und der Existenz an sich. Am eindrucklichsten fasste Twombly selbst die Gedanken in seinem Text *Signs* von 1957 in Worte:

*“The reality of whiteness may exist in the duality of sensation (as the multiple anxiety of desire and fear).*

*Whiteness can be the classic state of the intellect, or a neo-romantic area of remembrance - or as the symbolic whiteness of Mallarmé.*

*The exact implication may never be analyzed, but in that it persists as the landscape of my actions, it must imply more than selection.*

*One is a reflection of meaning. So that the action must continually bear out the realization of existence. Therefore the act is the primary sensation.”<sup>565</sup>*

#### **4.3. Motive und deren Quellen**

Wie bereits angedeutet teilt *Untitled* („Eros /binder and joiner“) mit den anderen besprochenen Skulpturen das Sockelmotiv. Keiner der Sockel gleicht sich natürlich und bei *Untitled* („Eros /binder and joiner“) ist er im Gegensatz zu den aufgelegten Objekten relativ groß und findet zudem eine formelle Wiederholung in einer dieser kleineren Figuren, dem quaderförmigen Block.

Die ‚Beschriftung‘ des aufgesetzten Blöckchens erinnert an die Präsentation eines Ausstellungsstückes oder an einen archäologischen Fund, der durch das Blöckchen beschrieben und durch den ‚Sockel‘ in Szene gesetzt werden sollte. Erneut muss die Frage gestellt werden, was sich hinter diesem so prominent präsentierten ‚Fund‘ verbirgt, was Twombly in dieser Komposition so eindrucksvoll in Szene setzte?

<sup>565</sup>

Twombly, Cy: *Signs*, 1957, in: *L'Esperienza Moderna*, 2 (1957), S. 32.

Es liegt nahe anzunehmen, dass sich die Essenz der Skulptur gerade in diesem Teil verbirgt und das zusammengeschnürte und aneinandergebundene Objekt der zwei hölzernen, weiß bemalten und miteinander verknüpften Äste das bedeutungstragende Hauptmotiv der Skulptur ist. Es wurde bereits mehrfach erwähnt, dass sich das Motiv des Festbindens und Zusammenschnürens bereits in Twomblys ganz frühen Arbeiten findet und vermutlich im Zusammenhang mit den Fetischen außereuropäischer Kunst steht. Im Falle von *Untitled (Eros/ binder and joiner)* hat die Schnürung jedoch eine andere Bedeutung und ist vielmehr metaphorisch zu verstehen.

Die organisch wirkende, bisweilen sogar erotisch anmutende Komposition der zwei natürlich gewachsenen und danach unbearbeitet gebliebenen Äste löst eine Reihe von Assoziationen aus. Man könnte ein Paar, also zwei sich windende, aneinandergebundene Körper erkennen, oder einen männlichen, liegenden Torso, oder aber eine phallusartige Form sehen.

Die auf der Skulptur aufgeschriebenen Schriftzeichen, die auch Zusatz des Titel sind, verweisen auf ein sehr archaisches Thema, das seine Wurzeln in der Antike hat.

*Eros*, (griechisch Ἔρως), entschlüpfte – so heißt es in manchen Mythen – dem Weltei und gilt als der erste der Götter, da ohne ihn keiner der anderen hätte geboren werden können.<sup>566</sup> An anderer Stelle wiederum wird behauptet, dass er Aphrodites Sohn wäre, von Hermes oder Ares oder von ihrem eigenen Vater gezeugt. In einer weiteren Version heißt es, dass er das Kind von Iris sei, die es vom Westwind empfangen haben soll. Er wird als wilder Knabe beschrieben, der weder vor dem Alter noch vor der Stellung Respekt hatte. Er bewegte sich mit goldenen Flügeln fort, verschoss wahllos seine Pfeile oder setzte Herzen mit seinen fürchterlichen Fackeln in Flammen.<sup>567</sup>

*„Eros (Leidenschaft) war für Hesiod nur ein Begriff. Die frühen Griechen stellten ihn, wie Alter oder Pest, als Ker [...] dar, da unbezähmte Leidenschaft einen störenden Einfluss auf eine geordnete Gesellschaft haben könnte. Spätere Poeten hatten ein perverses Vergnügen an seinen Streichen, und zur Zeit des Praxiteles wurde er sentimental als schöner Jüngling dargestellt. Sein berühmtester Schrein*

<sup>566</sup> Vgl. auch Orphischer Hymnos V; Aristoteles, Metaphysik I, 4; Hesiod, Theogonie 120; Meleager, Epigramme 50; Olen, zit. V. Pausanias IX, 27, 2. Vgl. Ranke-Graves 2007, S. 48.

<sup>567</sup> Vgl. Cicero, Über die Natur der Götter III, 23; Vergil, Ciris 134; Alkaios, zit. v. Plutarch, Amatorios 20; Vgl. Ranke-Graves 2007, S. 48.

war zu Thespiiai, wo die Boioter ihn in Gestalt einer phallischen Säule verehrten: Hermes oder Priapos unter einem anderen Namen [...]. Die verschiedenen Berichte über seine Eltern sprechen für sich. Hermes war ein phallischer Gott; Ares als Gott des Krieges verehrte die Begierde in den Frauen der Krieger. Daß Aphrodite die Mutter des Eros und Zeus sein Vater war, ist ein Hinweis darauf, daß physische Leidenschaft selbst vor Inzest nicht haltmacht. Seine Abstammung von einem Regenbogen und dem Westwind ist lyrische Phantasie. [...] Eros wurde niemals als genügend verantwortlich betrachtet, um in der herrschenden olympischen Familie der Zwölf zu erscheinen.“<sup>568</sup>

#### 4.4. Titel, Chiffren und Vexierbilder

Die meisten Skulpturen von Twombly sind ohne Titel, hin und wieder jedoch fügte der Künstler dem *Untitled* noch einen Zusatz in Klammern bei, so auch bei der in diesem Kapitel behandelten Arbeit *Untitled (Eros / binder and joiner)*. Es bietet sich an, für eine Interpretation der Arbeit die im Titel (und auf der Arbeit) gelegte Spur weiter zu verfolgen. Außerdem ist ein Blick auf die sonstigen Zeichen, die Twombly auf unterschiedlichen Seiten in die Skulptur integrierte, auf deren Charakter und Wirkung im Gesamtzusammenhang der Arbeit ebenso aufschlussreich.

Zunächst bekam die Skulptur einen Titel, der keiner sein soll: *Untitled* – Ohne Titel. Der Betrachter mag den Eindruck haben, als wäre es dem Künstler im ersten Moment nicht unbedingt wichtig, wie die Skulptur heißt, welcher Namen für sie gewählt wurde oder ob sie als Träger einer Geschichte fungieren oder gar Zeugnis über eine bestimmte Begebenheit ablegen soll. Erst danach wird der Nichttitel mit einer in Klammer hinzugefügten Erläuterung versehen. Würde Twombly genau und eindeutig schildern oder erzählen wollen, so hätte er den Zusatz von der Klammer ‚befreit‘ und ganz klar im Titel ausgesagt, worauf sich die Arbeit bezieht. Dem ist jedoch nicht so, sie ist und bleibt zunächst ohne Titel, weiß, nebulös und schattenhaft.

Andererseits existiert der Titelzusatz in Klammern und – was das Ganze noch verstärkt und dabei dem ersten Gedanken beinahe widerspricht –, der Zusatz des Titels wurde als Inschrift oder Aufschrift in der Skulptur zweifach wiederholt und ist so kaum mehr zu übersehen oder gar zu ignorieren. Vielleicht war aber auch zuerst die Schrift auf der Arbeit, die dann später als Titelzusatz verwendet wurde.

<sup>568</sup>

Ranke-Graves 2007, S. 48 f.

*Eros* ist in der griechischen Mythologie der Gott der begehrliehen Liebe. Was hat es jedoch mit den zwei beigefügten Substantiven auf sich? Wollte Twombly hiermit auf eine ganz bestimmte Qualität oder einen Zustand des *Eros*, der personifizierten Kraft, die begehrliehen Liebe auszulösen vermag, aufmerksam machen?

Das englische Substantiv *binder* hat eine Reihe unterschiedlicher Übersetzungen aus verschiedenen Bereichen.<sup>569</sup> Im Folgenden werden nur einige herausgegriffen: Unter anderem bedeutet das Wort ‚Binder(in)‘ oder ‚Garbenbinder‘, ‚Band‘, ‚Bindfaden‘, ‚Einband‘, ‚Leibbinde‘, ‚Nabelbinde‘, ‚Binder‘ oder ‚Bindemittel‘. *Joiner* ist eindeutiger: Im Deutschen wird *joiner* unter anderem mit Tischler(in)‘, ‚Schreiner(in)‘ übersetzt, bezeichnet aber auch schlichtweg jemand, der ‚etwas zusammenfügt‘.

Die rätselhafte und schwer entzifferbare Inschrift hat etwas von einer Chiffre. Das französische Wort bedeutet so viel wie ‚Ziffer‘, ‚Kennwort‘ bzw. ‚Geheimzeichen‘ und stellt eine besondere Stilfigur in der Literatur dar. Als *Chiffren* werden interessanterweise Wörter bezeichnet, die als verrätselte Symbole im Zusammenhang eines Textes mit meist komplexen Bedeutungen aufgeladen sind. Hier tauchen sie zwar im Kontext einer Skulptur auf, jedoch wirkt die ‚Schreibunterlage‘ für Twomblys *Chiffren* auch wie eine kleine Tafel, auf der notiert, korrigiert, ausradiert und verwischt wurde. *Chiffren* existieren nicht nur in einzelnen Texten, sondern finden sich auch im Gesamtwerk eines Autors, in einer Denkrichtung, einer Zeit oder einem Diskurs wieder. Sie sind von meist bildhaftem Charakter und hier von anderen Stilfiguren<sup>570</sup> zu unterscheiden.

Neben den Buchstaben erinnern kleine, mehrdeutige Zeichnungen, die den Inhalt zu unterstreichen scheinen, an Chiffren. Wie schon bemerkt, liegt der Reiz auch hier im Halbverborgenen, Vernebelten und Unklaren. Das Wort *joiner* zieht sich ganz an das untere rechte Ende der ‚Bildfläche‘, links daneben findet man in Bleistiftlettern:

„L e x“

<sup>569</sup> Vgl. Langenscheidt 2010, S. 109.

<sup>570</sup> Wie Allegorie, Katachrese, Metonymie, Onomatopoetika, Oxymoron, Pars pro toto, Personifikation, Symbol, Synästhesie, Synekdoche und Topos.

Dies ist, wie bereits erklärt, die von Twombly häufig verwendete Abkürzung für Lexington, der Entstehungsort der Skulptur. Rechts daneben wurden mit Bleistift geschriebene Zahlen fast bis zur Unkenntlichkeit ausgestrichen. Auch in diesem Fall trifft der Ausdruck *Chiffre*. Es könnten einesteils ausgestrichene Ziffern sein – mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich um das Entstehungsjahr 2004 – andererseits könnte der graue und ausgefrante Block aber auch ein für sich stehendes, autonomes und beinahe abstraktes Bildelement darstellen. Sollte das Thema unabhängig von zeitlicher Festlegung und jenseits von menschlicher Bestimmbarkeit gezeigt werden? Ähnlich undeutlich verhalten sich zwei graue Markierungen unterhalb der obersten ‚Zeile‘: Die linke zeigt einen leicht gekrümmten Strich, während die rechte einer 'l' oder aber einem 'y' gleicht. Kennt man die anderen Arbeiten Twomblys, so verweist dies auf seine oft vorkommende Signatur, Cy. Ähnlich wie bei dem durchgestrichenen und grauen Element in der untersten ‚Zeile‘ verhalten sich auch diese an Twomblys Signatur erinnernden Zeichen, sie sind Chiffren und Teil seines vielfältigen und mannigfachen Zeichenkosmos, der nicht aufklären, sondern vielmehr verwirren, stutzig machen und den Betrachter zu einem suchenden Sehen verführen will.

Ein weitere Gedanke drängt sich auf. Es scheint, als stünden die rätselhaften Details seines Zeichenkosmos im Zusammenhang mit *Vexierbildern*. Dieser Begriff stammt von dem lateinischen Verb *vexare*, deutsch ‚plagen‘ und ist die Bezeichnung für ein Scherzbild oder Rätselbild, in dem eine Figur oder ein Gegenstand zu suchen ist. Die Darstellung ist nicht – wie auch sämtliche Chiffren, Formen, Materialien und Andeutungen bei Twombly – sogleich zu erkennen, weil die Umrisse und Binnenzeichnung mit anderen, auf dem Bild deutlich sichtbaren Darstellungen zusammenfallen. So bildet etwa die Hügelkette einer Landschaftsdarstellung ein Gesicht oder eine ganze Person oder es formt sich – wie im Falle der Skulptur *Untitled (Eros/binder and joiner)* – das große, in Blau aufgeschriebene *E* gleichzeitig zu einem Herz. Oft ist die versteckte Darstellung leichter zu finden, wenn das Bild verkehrt gehalten betrachtet wird.<sup>571</sup> Twombly gibt dem Betrachter mit seinen Chiffren Rätsel auf, spielt mit Vexierbildern und öffnet seine Arbeit eher, als dass er Richtungen festlegen würde. Trotz der aufgeschriebenen Hinweise und dem Zusatz im Titel bleibt eine eindeutige Lösung aus.

---

<sup>571</sup>

Vgl. auch: [http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon\\_9399.html](http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9399.html), (12.09.2010).

#### 4.5. Deutungsansätze:

##### Eine Gratwanderung zwischen Stärke und Zerbrechlichkeit

„Eros, die sehnsüchtige Kraft, durchwirkt den Kosmos. Er steht am Anfang aller Schöpfung.“<sup>572</sup>

Wie deutlich spielt die Skulptur unzweifelhaft auf *Eros*, den Gott der begehrliehen Liebe an, der auch formal in den beiden aneinandergebundenen Hölzern erkennbar ist. Ungeachtet der Skulptur, denkt man beim Namen *Eros* ohne Zweifel an sinnliche Liebe, Leidenschaft und natürlich Erotik. Als diesen Gedanken unterstreichende Farben würde man in einem Kunstwerk vielleicht zuallererst warme und sinnliche Rot- und Lilatöne erwarten und ineinander weisende, runde und weiche, kurvenreiche Formen vermuten. Twombly aber bietet dem Betrachter nichts davon, im Gegenteil. Er entmaterialisierte die einzelnen Bestandteile, indem er ihnen die ursprüngliche Farbigkeit nahm und sie in Weiß tauchte. Die einzigen spärlich gesetzten Farbakzente bilden das leuchtende Blau und das bleierne Grau der Schrift sowie die wenigen neonpinken Farbspritzer auf den Hölzern. Entgegen der vermeintlichen Vorstellungen und Assoziationen zu Eros wirken die gewählten Formen größtenteils kantig und blockhaft.

Im vorherigen Kapitel wurde die Frage aufgeworfen, was es mit den Substantiven *binder* und *joiner* auf sich hat. Lexikalische Untersuchungen der Wörter ergaben unterschiedliche Bedeutungen und brachten den Ausdruck *Vexierbild* in die Diskussion, denn die Vielfalt der Bedeutungen von *binder* und *joiner* führen zu immer neuen Interpretationsmöglichkeiten.

Ein möglicher Zusammenhang zwischen Wort und ‚Bild‘ bzw. ‚Skulptur‘ soll hinterfragt werden. Das englische Verb *to bind* bedeutet im Deutschen unter anderem ‚(an-, um-, fest)binden, knoten, knüpfen, (ein)binden, verbinden, umwickeln‘ oder aber ‚fesseln, binden‘ und – interessanterweise – auch ‚binden, im Sinne von verpflichten‘.<sup>573</sup> All das drücken die zwei aneinander gebundenen Hölzer aus.

Die im letzten Kapitel gestellte Frage, ob Twombly hiermit auf eine ganz bestimmte Qualität oder einen Zustand, den *Eros*, die personifizierte Kraft der

---

<sup>572</sup> Clemens 2001, S. 7.  
<sup>573</sup> Vgl. Langenscheidt 2010, S. 108.

begehrlichen Liebe auszulösen vermag, aufmerksam machen wollte, kann eindeutig mit ja beantwortet werden. Denn in *Eros* scheint die Dynamik des ‚Zwischen‘ personifiziert zu sein, es existieren sowohl im Wort als auch in der von Twombly gewählten formalen Darstellung mehrschichtige Bedeutungen. *Eros* ist ohne Zweifel der Beweger, der Vermittler, der das Getrennte eint und die Distanz innerhalb der körperlichen sowie seelischen Welten überwindet.<sup>574</sup>

In all diesen positiven Aspekten scheint allerdings auch etwas anderes mitzuschwingen, das sowohl in einer der Bedeutungen des Verbes *to bind* als auch in einem formalen Aspekt der Skulptur verborgen liegt. Es handelt sich um das *Fesseln* und das *aneinander Gebundensein*, sowie eine daraus resultierende Verpflichtung dem anderen gegenüber. Formal scheinen die beiden unterschiedlichen Hölzer zwar vereint, dennoch vermag man bei näherem Hinsehen einen Hauch obsessiver Bindung zu vernehmen, denn sie wurden von außen, durch die umgewickelten Schnüre, aneinander gebunden: *Eros* (ver)bindet. Es wurde bereits darauf verwiesen, dass Twombly dem Material seiner Skulptur gewissermaßen seine ‚sinnliche‘ und ‚körperliche‘ Eigenschaft durch die weiße Farbe entzogen hat. Es scheint, als ginge es dem Künstler weniger um eine konfliktbeladene, weil sinnliche und irdische Liebe, sondern vielmehr um einen spirituellen, von der Materie losgelösten Zustand von Liebe.

*„Die Kraft von Eros drängt den Menschen, auf dem Wege der metaphysischen Liebe über sich selbst hinauszutreten, die Leidenschaften der irdischen Liebe hinter sich zu lassen, die Welt der vergänglichen Dinge zu transzendieren und zur Erkenntnis seiner selbst, der Schöpfung, der Wahrheit, kurz, des Einen, aufzusteigen.“*<sup>575</sup>

*Eros* überwindet– vielleicht den nicht zu übersehenden Gegensatz zwischen den mächtig erscheinenden, massiven und stabilen Formen des Sockels und den aufruhenden, fragilen Elementen andererseits. Mit dem quaderförmigen Block des dominanten Sockels und dem kleineren Brett darüber wählte Twombly kraftvolle Elemente, die Stärke und Festigkeit ausdrücken. Mit diesen Elementen kontrastieren die zerbrechlich und fragil erscheinenden absplitternden Holzstöckchen, die dünne Schnur, fast schon mehr ein Faden, das an manchen Stellen hervortretende dünne Papier sowie die Künstlerhandschrift, die zart und

<sup>574</sup> Vgl.: Clemens 2001, S. 7.

<sup>575</sup> Clemens 2001, S. 7.



beinahe verletzlich wirkt. Dem Betrachter wird mittels dieser Kontraste der Facettenreichtum von *Eros* – sowohl durch Bezeichnendes als auch Bezeichnetes – vermittelt, eine präzise Betrachtung führt unweigerlich zu einer gewissen Gratwanderung zwischen kraftvoller Stärke einerseits und fragiler Zerbrechlichkeit andererseits, beides Qualitäten oder Facetten, die durch *Eros* erfahrbar gemacht werden und die Twombly unter anderem eindrucksvoll in dieser späten Skulptur einfing.

#### 4.6. *L'objet ambigu*: Cy Twombly und Paul Valéry

*Obwohl sich Twomblys Skulpturen durch ihre klare Form und die genau bestimmbaren Materialien charakterisieren lassen, inszeniert der Künstler vor allem das Rätselhafte und Unbestimmbare.*

*„Was gibt es Geheimnisvolleres als die Klarheit? ... Was ist launischer als die Verteilung von Lichtern und Schatten über die Stunden und Menschen?“<sup>576</sup>*

Cy Twombly widmete dem französischen Dichter-Philosophen Paul Valéry im Jahr 1973 eine seiner Collagen und nannte sie *To Valéry*<sup>577</sup>. Es ist nicht nur diese Arbeit, mit der Twombly direkt – einer Widmung gleich – auf eine gewisse Nähe oder sogar Verehrung seines Gedankengutes anspielte, viel mehr ist es der oftmals rätselhafte Charakter seiner Arbeiten, die einem Konzept von Paul Valéry nahe stehen.

Es handelt sich hierbei um das *objet ambigu*, eine Denkfigur von Paul Valéry, die für das rätselhafte Unbestimmte steht, das dennoch beharrlich unsere Aufmerksamkeit beansprucht.

In seinem in Dialogform geschriebenen berühmt gewordenen Text *Eupalinos ou l'architecte* von 1923, der in seiner Form an ein Gleichnis erinnern mag, schildert Valéry eine Begebenheit zwischen Sokrates und Phaidros, die man mit der Situation der Begegnung des Betrachters mit den Skulpturen von Twombly oder deren Bestandteile vergleichen könnte.

Als 18-jähriger fand Sokrates einst, am Strand des Meeres, ein seltsames Ding:

<sup>576</sup> Valéry 1927, S. 79.

<sup>577</sup> Cy Twombly, *To Valéry*, 1973, Collage: Öl und Kreide auf Papier, 76,4 x 55,5 cm, Privatbesitz.

*„Ein armseliger Gegenstand. Ein gewisses Ding, das ich fand im Herumwandern. Es wurde zum Ursprung eines Gedankens, der sich von selbst spaltete in Bauen und Erkennen.“<sup>578</sup>*

Und weiter beschreibt Sokrates:

*„Ich habe eines dieser Dinge gefunden, die das Meer ausgeworfen hat; eine weiße Sache von der reinsten Weiße; geglättet, hart, zart und leicht. Sie glänzte in der Sonne auf dem geleckten Sand, der dunkel scheint, übersät mit Funken. Ich nahm sie; ich blies sie an; ich rieb sie gegen meinen Mantel, und ihre eigentümliche Form unterbrach alle meine übrigen Gedanken. Wer hat dich gemacht, dachte ich. Du erinnerst an nichts, gleichwohl bist du nicht gestaltlos. Bist du ein Spiel der Natur, oh, du Namenloses, das mir zugekommen ist durch die Götter mitten unter den Abfällen, die das Meer diese Nacht zurückgestoßen hat?“<sup>579</sup>*

Er hob es auf, sah es an und warf es ins Meer. Wiewohl es sich um den mehrdeutigen Gegenstand – das *objet ambigu* – handelte, das ihn zu unendlichen Überlegungen angeregt hatte, konnte er nicht entscheiden, was es mit ihm auf sich hatte. Es war faustgroß, weiß, rein, hart, glatt und leicht.<sup>580</sup> Es konnte ein Knochen sein oder eine Muschel, organisch oder anorganisch, etwas Tierisches, Pflanzliches oder Menschliches. Es wirkte ebenso natürlich wie künstlich, gleichermaßen absichtslos geworden wie bewußt gemacht, genauso bedeutsam wie bedeutungslos, gänzlich bestimmt und doch vollkommen unbestimmbar, irgendwie unvollständig und doch vollkommen.<sup>581</sup>

*„...was das Ding selber angeht, so wäre für es das geheiligte Gesicht nichts als eine vorübergehende Form in der Familie der Formen, die die Handlung des Meeres ihm auferlegen sollte.“<sup>582</sup>*

Kurz, Sokrates fand keine Erklärung dafür. Das *Ding* bot Stoff für Zweifel, doch der angehende Philosoph suchte Gewissheit. Was er nicht erkennen konnte, entzog sich dem Genuss. Also warf er es weg, und damit, wie er nun wußte, die Chance, ein Künstler zu werden:

*„Ich verharrte einige Zeit und die Hälfte einer Zeit, indem ich es von allen Seiten betrachtete. Ich fragte es aus, ohne mich bei einer Antwort aufzuhalten... Ob*

---

<sup>578</sup> Valéry 1927, S. 139f.

<sup>579</sup> Ibidem, S. 145f.

<sup>580</sup> Vgl. Valéry 1927, S. 146

<sup>581</sup> Ibidem, S. 147f.

<sup>582</sup> Valéry 1927, S. 148.

*dieses eigentümliche Ding das Werk des Lebens sei oder das Werk der Kunst oder eines der Zeit, oder ein Spiel der Natur, ich konnte es nicht entscheiden...und dann auf einmal warf ich es zurück ins Meer.*<sup>583</sup>

Die Begegnung mit dem *objet ambigu* hat in Valéry's Dialog *Eupalinos oder der Architekt* für das weitere Leben seines literarischen Sokrates eine entscheidende Bedeutung: Sie machte ihn zwar zum Philosophen, ließ aber eine künstlerische Existenz im Bereich des Möglichen.

Der von Paul Valéry geprägte Begriff *Objet ambigu* trifft in Bezug auf Twombly's Skulptur *Untitled (Eros/binder and joiner)* das Wesen bzw. kann als die ihr zu Grunde liegende Eigenschaft beschrieben werden, ganz allgemein stellt es aber auch eine Art Leitmotiv für das Gesamtwerk von Twombly dar.

Es ist die erste Begegnung mit der Skulptur im Ganzen, die vergleichbar ist mit der an früherer Stelle beschriebenen, anfänglichen Auseinandersetzung von Sokrates mit dem gefundenen, rätselhaften Gegenstand, der nur schwerlich treffend zu beschreiben ist. Ähnliches gilt für die Details, auf die sich der Blick richtet. Als Beispiel hierfür mögen die zwei aneinander gebundenen weißen Hölzer der Skulptur *Untitled (Eros/binder and joiner)* dienen. Die Schilderung von Valéry kann auch hierauf bezogen werden:

Es konnte ein Knochen sein oder eine Muschel, organisch oder anorganisch, etwas Tierisches oder Pflanzliches oder Menschliches. Es wirkte ebenso natürlich wie künstlich, gleichermaßen absichtslos geworden wie bewußt gemacht, genauso bedeutsam wie bedeutungslos, gänzlich bestimmt und doch vollkommen unbestimmbar, irgendwie unvollständig und doch vollkommen.<sup>584</sup>

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Bleistiftmarkierung auf der Rückseite der Skulptur. Sie gibt dem Betrachter Rätsel auf, stellt ihn vor eine Reihe von Fragen: Handelt es sich nun um eine Ziffer oder um einen Buchstaben, um eine 5 oder aber ein S – oder trifft keiner dieser Deutungsversuche zu? Wollte Twombly etwas Besonders kennzeichnen oder handelt es sich allein um ein schlangenförmiges Zeichen und dient ‚nur‘ einem gestalterischen Zweck oder ist es schlichtweg eine Nummerierung?

Eines ist unübersehbar: Skulptur wie zusammengeschnürte Hölzer, Ziffern wie Zeichen, alle stehen sie im Zusammenhang mit dem mehrdeutigen Gegenstand,

---

<sup>583</sup> Valéry 1927, S. 149.

<sup>584</sup> Vgl. Valéry 1927, S. 146ff.

dem *objet ambigu*, Sinnbild für die Unbestimmbarkeit jeglicher Form von Existenz.

**V. Künstlerischer und kultureller Kontext:  
zwischen amerikanischer Eigenständigkeit,  
abendländischen Traditionen und  
archaischen Wurzeln**

Im Anschluss soll der künstlerische und kulturelle Rahmen näher betrachtet werden, in dem das Oeuvre von Cy Twombly einzuordnen ist. Wie bereits an mehreren Stellen der Arbeit angedeutet wurde, ist das Werk des Künstlers in unterschiedlichen Kontexten anzusiedeln; es ist nicht nur durch die künstlerische und gesellschaftliche Aufbruchssituation mit dem Streben nach autonomen Ausdrucksformen eines Nordamerika der Fünfzigerjahre geprägt, sondern vor allem auch von einer Hinwendung zu abendländischen Traditionen und einer gewissen Faszination gegenüber archaischen und außereuropäischen Kulturen.

## 1. USA – Künstlerische Positionen in der Mitte des 20. Jahrhunderts

*“My opinion is ... the modern painter cannot express his age, the airplane, the atom bomb, the radio in the old forms of the Renaissance ... the modern artist is living in a mechanical age ... working and expressing an inner world – in other words, expressing the energy, the motion, and other inner forces.”<sup>585</sup>*

Bis zum 2. Weltkrieg war die amerikanische Kunst geprägt durch mannigfaltige europäische Einflüsse. Schon in dieser Zeit herrschte ein gewisser Konflikt zwischen der Verbundenheit mit den europäischen Traditionen einerseits und andererseits dem Wunsch, einen autonomen Stil und vor allem eigenständige Ausdrucksformen für amerikanische Ideen zu etablieren. In diesem Loslösungsprozess waren eine Reihe von verschiedenen Personen – Pioniere sozusagen – und Ereignisse ausschlaggebend, die im Folgenden kurz skizziert werden sollen.

Als einer der bedeutendsten Vorreiter der autonomen amerikanischen Kunst gilt Alfred Stieglitz, der bereits 1905 in New York die *Galerie 296* eröffnete, die sich schon bald zum Zentrum engagierter Auseinandersetzung etablierte und eine der wichtigsten Anlaufstellen für Zuwanderer entwickelte. Weitere wichtige Persönlichkeiten in diesem Zusammenhang waren unter anderem Marcel Duchamp, der über eine sichere Einschätzung der Situation zwischen Tradition und Neuanfang verfügte.<sup>586</sup> Er bezog den Zufall und die gesamte Vielfalt des Lebens mit in sein Werk ein und gilt mit seiner *Fountain* von 1917 (Abb. 131) als zukunftsweisend. Darüber hinaus sind Laszlo Moholy-Nagy, der 1937 das *New Bauhaus Chicago* gründete und Josef Albers, langjähriger Direktor des *Black*

<sup>585</sup> Jackson Pollock, 1947, zit.: [http://www.warhol.org/ru/app\\_pollock.html](http://www.warhol.org/ru/app_pollock.html), (04.02.2010).

<sup>586</sup> Vgl. hierzu auch Kapitel IV.1.7..

*Mountain College*, zu nennen. Außerdem gründete Hans Hofmann mehrere Kunstschulen in Provincetown, Massachusetts, und zählte zu den Pionieren der modernen Kunst, der eine breite Wirkung erzielen konnte. Zu seinen bekanntesten Schülern zählten Willem de Kooning, Jackson Pollock, Robert Motherwell und Jasper Johns. Eine entscheidende und nennenswerte Persönlichkeit war Peggy Guggenheim, die im selben Jahr in New York ihre Galerie in der 57th Street unter dem Namen *Art of this Century* eröffnete, zahlreiche Künstler förderte und ihnen zu Ruhm verhalf.<sup>587</sup>

Als stärkste Bewegung mit der größten Wirkung kann zweifelsohne der Surrealismus aus Paris angesehen werden, den immigrierte Künstler wie Ernst, Tanguy, Masson, Duchamp, Matta und Dalí in die Neue Welt brachten. Eine der wichtigsten Ausstellungen zu dieser Zeit hieß *First Papers of Surrealism* und fand 1942 in New York statt. Die aus Europa importierte surrealistische Methode wurde von den Künstlern als angemessene Ausdrucksweise empfunden, um auf die Erschütterungen der Zeit wie etwa den japanischen Überfall auf Pearl Harbor und den anschließenden Kriegseintritt der USA im Dezember 1941 zu reagieren. Barnett Newman beschrieb die künstlerische Situation in drastischen Worten.<sup>588</sup>

*„Im Jahre 1940 wachten einige von uns auf und fanden nur Hoffnungslosigkeit vor – sahen, dass die Malerei nicht existierte. Oder, um einen modernen Ausdruck zu prägen, die Malerei war tot, ein Vierteljahrhundert bevor den lieben Gott das gleiche Schicksal ereilte. Das Erwachen glich der Begeisterung während einer Revolution. Es war dieses Erwachen, das den Wunsch hervorrief – das hohe Ziel, nicht mit Ehrgeiz zu verwechseln – bei Null anzufangen, zu malen, als ob die Malerei nie zuvor existiert hätte. Es war dieses nackte Revolutionäre, das aus Malern Maler machte.“*<sup>589</sup>

All das – das Bewußtsein um die Folgen des Krieges, um den Verlust von etwa 55 Millionen Menschenleben, um den Holocaust, um die Atomkatastrophen von Hiroshima und Nagasaki, um die gewaltigen Völkerbewegungen und um den sich verhärtenden Ost-West-Konflikt-, aber auch das Zusammenfallen von Entsetzen und Angst mit dem optimistischen Gefühl für einen Neuanfang – waren gemeinsame Gründe dafür, dass Maler wie Barnett Newman, Mark Rothko,

---

<sup>587</sup> Thierolf 2001, S. 21.

<sup>588</sup> Vgl. Thierolf 2001, S. 22.

<sup>589</sup> Ibidem, S. 22 f.

Jackson Pollock, Willem de Kooning und Robert Motherwell um 1947 eine entschiedene Richtungsänderung in ihrer Kunst realisierten.<sup>590</sup>

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs bedeutete das Jahr 1945 nicht nur im weltpolitischen Sinne eine Zäsur, sondern auch in der Entwicklungsgeschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts, die nun eine entscheidende Wende nahm. Das Zentrum dieser neuen Strömungen war neben Paris vor allem New York. Dorthin hat es bereits in den Dreißigerjahren viele Künstler und Intellektuelle gezogen, die aufgrund der kunstfeindlichen Tendenzen der faschistischen Bewegungen – insbesondere der Nationalsozialisten – aus ihrer Heimat vertrieben worden waren.<sup>591</sup> Seit 1945 entstanden beispielsweise keinerlei radikale Manifeste mehr – wie etwa im italienischen Futurismus der Zehnerjahre –, sondern nur noch wenige schwärmerische Bekenntnisse, eine Ausnahme stellt lediglich Lucio Fontana und die ZERO-Bewegung dar. Nach den Erfahrungen in den totalitaristischen Systemen wagte kaum jemand mehr eine Ideologisierung der Kunst.

Die Grundlage für das Entstehen einer amerikanischen Kunst war die Herausbildung einer eigenständigen Szene mit Künstlern, Galeristen, privaten und öffentlichen Sammlern sowie Kritikern und der zunehmende Wohlstand, durch den auch der Bedarf an Bildern wuchs. Der Kreis der Sammler, Kenner und Liebhaber wurde immer größer. Den endgültigen Durchbruch amerikanischer Kunst brachte das Jahr 1952 mit der Präsentation der New Yorker Schule im *Museum of Modern Art* in New York unter dem Titel *15 Americans*, darunter unter anderem die Künstler Jackson Pollock, Mark Rothko und Clifford Still. Im Rahmen dieser Ausstellung, die Miller kuratierte, wurde jedem einzelnen Künstler Raum in einer separaten Galerie gewidmet,<sup>592</sup> sie unterschieden sich in der Wahl des Mediums und Stiles. Im Vorwort des dazu erschienenen Ausstellungskataloges, der sich vor allem durch die unterschiedlichen Stellungnahmen der Künstler auszeichnet, schrieb Miller Folgendes:<sup>593</sup>

---

<sup>590</sup> Vgl. Thierolf 2001, S. 23.

<sup>591</sup> Vgl. Gustav Lübcke Museum 2010, <http://www.hamm.de/gustav-luebcke-museum/10097.htm>, (04.02.2010).

<sup>592</sup> Die anderen ausgestellten Künstler waren: William Baziotes, Edward Corbett, Edwin Dickinson, Herbert Ferber, Joseph Glasco, Herbert Katzman, Frederick Kiesler, Irving Kriesberg, Richard Lippold, Jackson Pollock, Herman Rose, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin and Thomas Wilfred.

<sup>593</sup> Vgl. Thierolf 2001, S. 28.



*"To this show of the work of fifteen painters and sculptors, separately exhibited, the artists' own statements, thoughtful, evocative, poetic, will prove the best introduction."*<sup>594</sup>

In seinem Statement schrieb Mark Rothko:

*"The progression of a painter's work, as it travels in time from point to point, will be toward clarity: toward the elimination of all obstacles between the painter and the idea, and between the idea and the observer... To achieve this clarity is, inevitably, to be understood."*<sup>595</sup>

Nach Kriegsende übernahm die amerikanische Malerei mit unwiderstehlichem Elan und auftrumpfendem Selbstbewusstsein bis hinein in die Siebzigerjahre die führende Rolle in der Welt.

### 1.1. New York und der Abstrakte Expressionismus

*„Wir schaffen Bilder, deren Realität selbstverständlich ist und die ohne Stützen und Krücken und Assoziationen mit veralteten Bildern, sublimen oder schönen, auskommen. Wir entledigen uns des Ballastes des Gedächtnisses, der Assoziation, Nostalgie, Legende, des Mythos oder was auch immer die Erfindungen der westeuropäischen Malerei waren.“*<sup>596</sup>

Obwohl der Terminus *abstract expressionism* 1946 erstmals im Zusammenhang mit amerikanischer Kunst – genauer mit den Arbeiten von Gorky, Pollock und de Kooning – vom Kunstkritiker Robert Coates verwendet wurde, tauchte er im Hinblick auf den Deutschen Expressionismus in der Zeitschrift *Der Sturm* 1919 bereits schon einmal in Deutschland auf, in den USA hingegen bediente sich das erste Mal 1929 Alfred Barr dieses Begriffes.<sup>597</sup>

Im Rahmen der Ausstellung *Abstract Painting and Sculpture in America*, die 1951 im *Museum of Modern Art* eröffnet wurde, bezog sich der Terminus auf jegliche Art von nicht geometrischer Abstraktion. Es lassen sich zwei unterschiedliche Gruppen innerhalb des Abstrakten Expressionismus feststellen. Zum einen handelt es sich um die sogenannten *Colour Field* Künstler wie Mark Rothko,

<sup>594</sup> Miller, zit.: [http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives\\_highlights\\_05\\_1951](http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_05_1951), (15.09.2010).

<sup>595</sup> Rothko, zit.: [http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives\\_highlights\\_05\\_1951](http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_05_1951), 15.09.2010.

<sup>596</sup> Newman, Barnett: *The Sublime now*, 1948, zit. In: Thierolf 2001, S. 24.

<sup>597</sup> Vgl. Thierolf 2001, S. 29 ff.

Barnett Newman und Clyfford Still, die mit einfachen Farbfeldern experimentierten und die Wirkkraft der Farbe in den Mittelpunkt stellten. Zum anderen um die gestischen Maler wie Jackson Pollock und Willem de Kooning, die sich surrealistischer Techniken<sup>598</sup> bedienten und zu einer ausdrucksstarken Formensprache fanden. Bei diesen verloren die Körper und Figuren unter der Heftigkeit der Ausführung ihre Konturen, die Vorstellung von geschlossenen Körpern in einem Raum wurde aufgegeben: Körper und Raum gehen ineinander auf, sind sich wechselseitig ausgesetzt und dienen als Metapher für das moderne Leben.<sup>599</sup> Nicht alle der Künstler jedoch, die unter diesen Terminus fallen, arbeiten gänzlich abstrakt oder rein expressionistisch.

Nur wenige Kritiker – wie Clement Greenberg und Harold Rosenberg – zeigten Verständnis für die Qualität dieser Neuerungen, eher waren es die Künstler selbst, die sich in Schriften und öffentlichen Veranstaltungen zu Wort meldeten.<sup>600</sup> Rosenberg bevorzugte den Ausdruck des *Action Painting*, während Greenberg die weniger spezifische Bezeichnung *American Type Painting* einführte, und weil sich die meisten bekannten Künstler dieser Zeit in New York befanden, werden diese auch unter den Namen der *New York School* zusammengefasst. Die einzige Verbindung der sogenannten *Abstract Expressionists* untereinander kann in deren ähnlicher künstlerischer Philosophie gesehen werden, die in Veröffentlichungen wie *Tiger's Eye* einer Avantgarde-Zeitschrift, zum Ausdruck kam. Sie alle waren inspiriert von den Gedanken der Existenzialisten, die die besondere Bedeutung des Schaffensakts betonten. Das, was zählte, war die Geste und nicht das vollendete Objekt, die Künstler teilten das Verlangen, sich in spontanen malerischen Aktionen handelnd selbst auszudrücken. Im diesem agierenden

---

<sup>598</sup> „In der bildenden Kunst steht die Erweiterung des Schaffensprozesses und die damit verbundene Ausklammerung einer log. Konzeption aus dem künstler. Werk (Automatismus) im Mittelpunkt: Bildformen und -techniken wurden neu oder weiterentwickelt (Collage), Frottage, Grattage.“

[http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b\\_mod/sOO.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_mod/sOO.htm), (12.10.2010).

<sup>599</sup> Vgl. Thierolf 2001, S. 22 ff.

<sup>600</sup> Gegenüberstellung: Artists' Statements, Publication und Critics' Statements Publication in Abstract Expressionism, AK Buffalo 1987, S.268

Zentrum für Auseinandersetzungen über Fragen der Kunst und Ästhetik war *The Club*, der 1948 in New York gegründet wurde.

The Irascibles (=die Jähzornigen) protestierten 1951 gegen die antimodernistische Ausstellungspolitik des *Metropolitan Museum of Art*.

*Ninth Street Show*, Ausstellung von Mitgliedern des *The Club* zusammen mit dem Kunsthändler Leo Castelli.

Malen, im *Action Painting*, ist die Geste selbst expressiv und ohne tiefere Bedeutung, der Prozess des Malens wurde zum konkreten Thema.<sup>601</sup>

Die meisten Protagonisten des *Abstrakten Expressionismus* hatten einen surrealistischen Hintergrund und waren von Breton, Masson und Matta inspiriert sowie von den großen Retrospektivausstellungen in New York von Miró im Jahr 1941 und Kandinsky im Jahr 1945 oder auch von der Monumentalkunst mexikanischer Revolutionsmaler wie Rivera, Orozco und Siqueiros. Sie machten es sich zur Aufgabe, mittels ihrer Kunst das Unbewußte auszudrücken und teilten meistens ein großes Interesse an den Überlegungen von Jung bezüglich Mythen, Riten, Erinnerung und daran, einen vom Gegenständlichen losgelösten Malstil zu entwickeln. Ihr Ziel war es, neue Ausdrucksmöglichkeiten für das zwischen Ungestüm und Angst hin- und hergerissene eigene Lebensgefühl zu finden. Des Weiteren wurden sie von Ausstellungen afrikanischer und indianischer Stammeskunst angeregt, die bereits 1935 und 1941 gezeigt wurden. Sie alle teilten eine

*“romantic view of the artist, seeing their painting as a way of life and themselves as disillusioned commentators on contemporary society after the Depression and the Second World War.”*<sup>602</sup>

Weitere Künstler, die mit dem *Abstract Expressionism* in Verbindung gebracht werden, sind unter anderem Franz Kline, seine Arbeiten sind geprägt von einem elementaren schwarz-weiß Kontrast, in denen er jede Form von Gegenständlichem kompromisslos verwarf, und Robert Motherwell, der großer Theoretiker und Vermittler zwischen den vielfältigen modernen europäischen und amerikanischen Malweisen.

Zu den Hauptmerkmalen dieser künstlerischen Strömung zählen – besonders bei Pollock, Newman, Rothko – die seit 1950 verwendeten großen Formate; ihre Dimensionen glichen denen einer Wand, was zur Folge hatte, dass die Malerei an neuartiger physischer Realität gewann. Die Künstler dieser Zeit erteilten eine klare Absage an das Staffeleibild und verzichteten auf Kompositionen mit Haupt- und Nebenmotiven, das *All-Over-Prinzip*<sup>603</sup> setzte sich durch. Inhalte fanden ihren

<sup>601</sup> Vgl. Thierolf 2001, S. 29f.

<sup>602</sup> Vgl. <http://www.artchive.com/artchive/abex.html>, (15.09.2010).

<sup>603</sup> *“Zumeist bei modernen Gemälden gebrauchter Terminus für eine ohne Hauptmotiv ausgeführte flächendeckende Malerei, die bisweilen über den Rand hinausgeht und sich auf dem*

Ausdruck nicht in Form oder Farbe, sondern wurden über die Art der Gestaltung direkt ausgedrückt. Die individuelle Handschrift des Künstlers erhielt so einen höheren Stellenwert. In der gestischen Richtung spielte der Faktor ‚Schnelligkeit des Malaktes‘ sowie der Eindruck des Unvollendeten eine wichtige Rolle. Dennoch stellte der *Abstrakte Expressionismus* eine bis ins Detail hin bewusst und sorgfältig ausgeführte Kunst dar, die durch ihre Perfektion einen Gegenpol zum alltäglichen Leben bildete.<sup>604</sup> In dieser Zeit verschwanden allmählich die Bildtitel – zuerst bei Pollock und Rothko –, dafür gab es nun eine Identifizierungsmöglichkeit über Nummern und Farbbezeichnungen.

Die Bilder können aufgrund ihres Entstehungszeitpunktes als Belegstücke für die Liberalität Amerikas gedeutet werden, das sich gegen den Faschismus und die Barbarei in Europa gerichtet hatte und sich gegen anti-amerikanische Umtriebe wehrte. Politische Maßnahmen wurden ergriffen, um junge, einheimische Kunst zu fördern und linke, europäische Intellektuelle von der liberalen Grundhaltung der Vereinigten Staaten zu überzeugen. Die Werke der Abstrakten Expressionisten waren Mittel, um die Einsicht durchzusetzen, dass die Bemühungen der „Vereinigten Staaten im intellektuellen und künstlerischen Bereich nicht unfruchtbar gewesen sind.“<sup>605</sup> Pollock und Motherwell ließen sich jedoch nicht von dieser politischen Strategie gefangen nehmen und Pollock äußerte bereits 1944:

*„Die Vorstellung von einer isolierten amerikanischen Kunst [...] erscheint mir genauso absurd wie die Vorstellung von einer rein amerikanischen Mathematik oder Physik. [...] Die Grundprobleme der zeitgenössischen Malerei sind unabhängig von irgendeinem einzelnen Land.“*<sup>606</sup>

Robert Motherwell hingegen nahm erst 1951 kritisch Stellung:

*„Jeder intelligente Maler trägt die gesamte Kultur moderner Malerei in seinem Kopf. Sie ist sein eigentliches Thema, zu der alles, was er malt sowohl Hommage als auch Kritik ist, und alles, was er sagt, ein Kommentar.“*<sup>607</sup>

---

*Rahmen fortsetzt. Als All-over-Painting ausgeführt sind manche \* Drip-Paintings von J. Pollock sowie viele \* Colour-field-Paintings.“*

[http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon\\_303.html](http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_303.html), (30.04.2010).

<sup>604</sup> Vgl. Thierolf 2001, S. 28.

<sup>605</sup> Thierolf 2001, S. 30.

<sup>606</sup> Jackson Pollock, zit in: Thierolf 2001, S. 30.

<sup>607</sup> Robert Motherwell, zit. in: Thierolf 2001, S. 31.

## 1.2. Das *Black Mountain College*: Neuanfang zur ‚Stunde Null‘

*“There is only one thing you can do about kinetic, reenact it. Which is why the man said, he who possesses the universe. And why art is the only twin life has – its only valid metaphysic. Art does not seek to describe but to enact.”*<sup>608</sup>

*“Teaching...is no longer transmission of a body of useful information, but’s conversation, alone, together, whether in a place appointed or not in that place, whether with those concerned or those unaware of what is being said. We talk, moving from one idea to another as though we were hunters.”*<sup>609</sup>

Das *Black Mountain College* ist bekannt für seinen Ruf als eines der vielseitigsten und innovativsten Bildungsexperimente im 20. Jahrhundert in Nordamerika. 1933 wurde es in North Carolina von dem aus South Carolina stammenden Pädagogen und Schriftsteller John Andrew Rice gegründet, der dem klassischen akademischen Denken stets kritisch gegenüberstand.

*„Rice aspired to teach philosophy as Socrates might have, by promoting constant questioning among class participants, the teacher serving as discussion leader, and though more experienced in the dynamics of query and pursuit, not ultimately possessor of The Answer.”*<sup>610</sup>

Das College war schon bald Anziehungspunkt für hochkarätige Lehrer und Studenten, die entweder europäische Wurzeln hatten oder aber durch und durch amerikanisch orientiert waren und am College einen interdisziplinären Unterricht erteilten bzw. nahmen. Rice galt als ausgesprochen patriarchisch veranlagt, sein Selbstbewusstsein basierte auf einem stark ausgeprägten und innovativen Unternehmergeist:

*„More iconoclastic than inspired, Rice observed, experienced, and criticized American higher education oft he early twentieth century. In conversation and in print, he eloquently fumed about dictatorial college administrators, bumbling trustees, and systems that emphasized credit hours over learning and facts over meaning.”*<sup>611</sup>

<sup>608</sup> Charles Olson, *Human Universe*, 1951, in: Harris 1987, ohne Seitenangabe.

<sup>609</sup> John Cage, *A Year from Monday*, 1967, in: Harris 1987, ohne Seitenangabe.

<sup>610</sup> Kat. Ausst. Madrid 2002, S. 15.

<sup>611</sup> Chaddock Reynolds 1998, S. 1.

Tatsächlich entwickelte sich das College während seines 33-jährigen Bestehens – zwischen 1933 und 1956 – zum berühmtesten amerikanischen Modell für liberale, fortschrittliche und künstlerische Erziehungsmethoden. Rice lud schon früh Josef und Anni Albers ein, am College zu lehren, nachdem Hitler im September 1932 in Deutschland das Bauhaus geschlossen hatte, woraufhin Albers zur wichtigsten Führungsperson und *Spiritus Rector* der ersten fünfzehn Jahre des Colleges wurde.

In seinen Erziehungskonzepten legte Rice besonders großen Wert auf praktische Erfahrungen, wie im folgenden Zitat deutlich wird:

*“Rice encouraged education through the experience of doing, of discovery and invention, rather than simply absorbing information. Faculty members were asked to teach out of their own enthusiasms and students were encouraged to build their own syllabuses.”*<sup>612</sup>

Die Betonung lag auf dem Konzept, ‘bei Null anzufangen’ - ‘starting at zero’ –, das von Lehrern wie Willem de Kooning, Robert Motherwell und Franz Kline umgesetzt wurde, ebenso von Buckminster Fuller, der architektonischen Grundsätze neu definierte und weiterdachte. Wegweisend waren ferner die Klang- und Rhythmusexperimente von John Cage<sup>613</sup> sowie Robert Rauschenbergs erste *White Paintings*<sup>614</sup> (vgl. auch Kap. IV. 4.2.).

Der Schriftsteller Louis Adamic, der im Jahr 1936 das *Black Mountain College* besuchte, beschrieb das Grundkonzept der Schule wie folgt:

*„Nearly every man is a bit of an artist, at least potentially a person of imagination, which can be developed; and, so far as I know at this moment, there is but one way to train and develop him – the way discovered, not by me but by Black Mountain College as a whole. Here our central and consistent effort now is to teach method, not content; to emphasize process, not results; to invite the student to the realization that the way of handling facts and himself amid the facts is more important than facts themselves. For facts change, while the method of handling them – provided it is life’s own free, dynamic method – remains the same...”*<sup>615</sup>

Besonders großen Wert wurde auf Fächer wie Philosophie, Literatur, Kunst, Musik und Dramaturgie gelegt, die, laut Adamic, eine besonders wichtige

<sup>612</sup> Chaddock Reynolds 1998, S. 104.

<sup>613</sup> Vgl. Kapitel IV.4.3..

<sup>614</sup> Vgl. Kapitel IV.4.3..

<sup>615</sup> Adamic, Louis, zit. in: Chaddock Reynolds 1998, S. 104.

Grundlage für die Ausbildung jeder kreativen Vorstellungskraft darstellen.<sup>616</sup> Für Rice war Kunst nicht nur Ausdrucksmöglichkeit eines jeden Individuums, sondern vielmehr eine Kraftquelle, die einer jeden Person dazu verhalf, besser zu sehen, zu lernen und zuzuhören, kurz eine Disziplin, die dazu verhelfen kann, wichtige Lebensentscheidungen zu treffen.<sup>617</sup>

*„Certainly, Rice and his founding colleagues never conceived of Black Mountain College as an ‚art school‘. Instead, they sought a place for arts in the curriculum that might or might not attract students who seriously wanted to pursue careers as artists but would assuredly inspire all students to use artistry – its discipline and awareness – in every area of personal life and in every type of professional pursuit.“*<sup>618</sup>

Im Sommer- und Wintersemester 1951 nahm Twombly Unterricht am *Black Mountain College* und traf dort auf Ben Shan und Robert Motherwell, 1952 lernte er Franz Kline, Jack Tworkov und John Cage kennen<sup>619</sup>, deren Anregungen zu einer starken Veränderung in seinen Arbeiten führten wie z. B. einer reduzierten Farbpalette, einer gewissen 'Verflachung' und dem Hang zum Zweidimensionalen. Dem Geiste des Colleges entsprechend, standen Twomblys Arbeiten aus dieser Zeit ganz im Zeichen des Experiments:

*„Working with a severely reduced palette, and interested in a palpable physicality of surface created by mixing dirt and other materials into the house paint he was using, Twombly painted the first in a lifelong series of totemic images – figures with bulbous bodies and spindly legs or else simple circles, furiously traced, with spiky, dragging appendages dangling from them.“*<sup>620</sup>

Letztendlich ging es im Grundkonzept des *Black Mountain College* in erster Linie um das Sehen, vielmehr noch als um eine utopische Idee, wie so häufig behauptet wird. Bei der Betrachtung von Arbeiten der ganz unterschiedlichen Künstler, die in der Zeit des *Black Mountain College* entstanden sind, scheint die ausschlaggebende Gemeinsamkeit aller das Bedürfnis nach einer neuen Sichtweise gewesen zu sein, die jenseits und frei von veralterten Anschauungen war:

---

<sup>616</sup> Vgl. Adamic, Louis, zit. in: Chaddock Reynolds 1998, S. 105.

<sup>617</sup> Vgl. Chaddock Reynolds 1998, S. 105.

<sup>618</sup> W. Rice in einem Interview mit Chaddock Reynolds, zit. in: Chaddock Reynolds 1998, S. 105.

<sup>619</sup> Vgl. Schmidt 2000, S. 18.

<sup>620</sup> Kat. Ausst. 2002, S. 162.

*„Looked at distinct from the rethoric that bound and binds so much artistic endeavor, the art is free to be seen afresh. Where there is use of abstraction, as there so often was in those days, maybe now it can be seen less as an idea than a way of seeing.“*<sup>621</sup>

## 2. Italien

*„In the two days I've been here I have walked miles so excited to see everything at once, but find I will have to plan more. It is terribly important for me to be here now and I am very excited to work & learn and see as much as humanly possible.“*<sup>622</sup>

Schon zwei Tage nach seiner ersten Ankunft in Rom 1953 schrieb Cy Twombly diese bezeichnenden Worte in einem Brief an Leslie Cheek. Bereits damals zeichnete sich seine starke Begeisterung über und unstillbare Neugierde auf den abendländischen Kulturkreis ab und wenig später wird im Rückblick auf seine Reise der Eindruck nochmals unterstrichen:

*„It is difficult to begin to tell of the many, many things I saw and experienced – not only in the art and history but of human poetry and dimensions in the fleeting moment and flux. I will always be able to find energy and excitement to work with from these times. I see clearer and even more in the things I left. It's been like one enormous awakening of finding many wonderful rooms in a house that you never knew existed.“*<sup>623</sup>

Die damalige Europa- und Nordafrikareise Twomblys war eine Art *Grande Tour*, die die Besichtigung antiker Stätten besonders in Italien vorsah.

Schon im Spätmittelalter begaben sich Künstler und Intellektuelle auf die Reise, deren Verlauf ursprünglich relativ festgelegt war. Bestimmte Ziele mussten als Pflichtstationen passiert werden, andere Orte, die nicht allgemein bekannt waren, wurden meistens gemieden. Rom wurde in den meisten Fällen als Winterdomizil gewählt, man widmete sich dem Besuch der antiken Monumente und Museen.<sup>624</sup>

In den letzten Jahrhunderten wurde Italien von Dichtern, Künstlern und Denkern immer wieder mit verschiedenartigen Zielen und Vorstellungen bereist und neu

<sup>621</sup> Kat. Ausst. Madrid 2002, S. 15.

<sup>622</sup> Cy Twombly in einem Brief aus Rom vom 6. September 1952 an Leslie Cheek, Jr., zit. nach: Varnedoe 1994, S. 57 (Fn. 52).

<sup>623</sup> Cy Twombly in einem undatierten Brief (wahrscheinlich im Mai 1953 geschrieben) an Leslie Cheek, Jr., zit. nach : Varnedoe 1994, S. 58 (Fn. 61).

<sup>624</sup> Vgl. Brilli, Attilio, *Als Reisen eine Kunst war – Vom Beginn des modernen Tourismus: Die „Grand Tour“*. Wagenbach, Berlin 2001.



entdeckt. Je nachdem, welche Orte der Reisende aufsuchte, wurde ihm eine differenzierte kulturelle Ansicht Italiens zuteil, und auf diese Weise wurden regional bedingt voneinander abweichende Italienbilder geschaffen. Doch auch jede Epoche hatte die ihr eigenen Wahrnehmungsparadigmen und entwarf wieder eigene Bilder dieses Landes, die oftmals den jeweils vorhergehenden polemisch und meist kontrovers gegenübergestellt wurden.<sup>625</sup>

Wie die Geschichte des Reisens zeigt, hat es im Laufe der Jahrhunderte sehr unterschiedliche Arten gegeben: Im Mittelalter waren es noch Pilger und Ritter, die aus religiösen oder politischen Gründen die beschwerliche und gefährvolle Romfahrt auf sich nahmen und sich wenig für Kunst, Land und Leute interessierten. Erst im 17. Jahrhundert wandelte sich die Motivation, auf den ‚Kavaliersreisen‘ der Barockzeit sollte der jugendliche Adelige fremde Länder und Sitten kennenlernen, um, welterfahren zurückgekehrt, ein wohldotiertes Amt antreten zu können. Früher reiste man sehr zweckorientiert, im Hintergrund standen entweder das Seelenheil oder der berufliche Aufstieg, die wissenschaftliche Laufbahn oder die Beamtenkarriere. Nach den Pilgern und den Kavalieren reisten später die wohl situierten Bürgersleute, die nun besonders auf den Bildungs- und Nutzwert ihrer Reise achteten. Auf diesen ‚Bildungsreisen‘ absolvierte man ein obligatorisches Ausbildungsprogramm, das zu den klassisch antiken Städten, Kunstschatzen und Denkmälern führte, obligatorisch waren etwa die Stationen Rom, Neapel, Pompeji, Vesuvio und Paestum. Als Schlüsseltext dieser Zeit galt Johann Caspar Goethes in italienischer Sprache geschriebenes *Viaggio in Italia*<sup>626</sup> von 1740, welches das Ideal der modernen Bildungsreise darstellte, denn Goethes Italienerlebnis vereinigte beide Strömungen, sowohl die Liebe zur Natur als auch die zur antiken Kunst.<sup>627</sup>

„Hier, wo sich schöne Natur paart mit antiker Kultur.“<sup>628</sup>

Bereits im Sommer 1957 entschied sich Twombly endgültig für den Umzug nach Europa und ließ sich in Rom nieder. Er war über alle Maßen von der mediterranen Welt fasziniert, der Dichte und dem historischen Gewachsensein einer alten

<sup>625</sup> Vgl. Assel 2005, [http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=italien\\_einleitung](http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=italien_einleitung), (20.09.2010).

<sup>626</sup> Goethe, Johann Caspar, *Viaggio in Italia*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1740.

<sup>627</sup> Assel 2005.

<sup>628</sup> Goethe, Johann Caspar, *Die italienische Reise*, zit.: Assel 2005.

Kulturlandschaft mit Mythen, Geschichte, Poesie und Kunst – und seine Arbeiten reflektieren diese Phänomene deutlich erkennbar und fangen vor allem atmosphärische Momente des Mittelmeerraums ein.

## 2.1. Rom: Historische Omnipräsenz und humanistische Bildungsstätte

“[...] *a bewildering complex of ideas, experiments, ambitions, energies*”<sup>629</sup>

*„Rom bedeutete die erlebbare Physis der alten, antiken Welt. Die Stadt war nur der Auslöser für einen neuen, noch fremden Raum mit wirklichen und unwirklich gewordenen Schnitten durch eine andere Zeit.“*<sup>630</sup>

Rom, jahrhundertlang Zentrum weltlicher und christlicher Geschichte, war und ist in gewisser Hinsicht immer noch *Caput Mundi*, ewige Stadt, Kosmos im Kleinen. Während andere italienische Städte wie Florenz, Bologna, Padua oder Neapel ein relativ geschlossenes und überblickbares Stadtbild besitzen, birgt Rom eine solche Vielzahl verborgener Schätze, dass selbst ein wochenlanges Erkunden nicht ausreicht, sie zu entdecken. Antike, Mittelalter, Renaissance und Barock haben ihre unauslöschlichen Spuren hinterlassen, der Geist der Geschichte ist und Persönlichkeiten wie Cäsar, Augustus, Paulus, der Volkstribun Cola di Rienzo oder Michelangelo und Raffael sind allgegenwärtig.<sup>631</sup>

Nicht nur die lebendige Fülle antiker Zeugnisse war es, die Twombly besonders an Rom faszinierte, sondern vor allem die allgegenwärtige künstlerische, literarische und architektonische Präsenz der unterschiedlichsten Epochen und Stilrichtungen, die schon immer für eine Vielzahl von Künstlern und Intellektuellen eine wichtige Inspirationsquelle darstellte und die meisten zum längeren Verweilen einlud.<sup>632</sup>

In den Jahren 1955 bis 1957 lebte Twombly wechselweise in New York und Italien, bis er sich 1957 endgültig in Rom niederließ. An die Stelle der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst trat die Beschäftigung mit der Kunst der Vergangenheit. Raffael, Leonardo und Poussin sind jene Künstler, auf deren Werke sich Twombly immer wieder bezog. Daneben schlug sich die

---

<sup>629</sup> Adams 1927, S. 93.

<sup>630</sup> Bastian II 1993, S. 11.

<sup>631</sup> Vgl. Assel 2005.

<sup>632</sup> Ibidem.

Beschäftigung mit Literatur, Architektur und den antiken Mythen in Twomblys Arbeiten nieder.<sup>633</sup>

Auch für Goethe war der Romaufenthalt der Höhepunkt seiner italienischen Eindrücke. Hier fand er nach eigenem Bekenntnis zu sich selbst, hier sei er, „übereinstimmend“ mit sich selbst, „glücklich und vernünftig“ geworden.<sup>634</sup>

Neben der *Italienischen Reise*, einem Reisebericht, in dem Johann Wolfgang von Goethe seinen Italienaufenthalt zwischen September 1786 und Mai 1788 beschreibt, existiert ein ebenso eindrucksvolles wie Twombly thematisch nahe stehendes Werk der amerikanischen Literatur, *The Education of Henry Adams*<sup>635</sup> von Henry Adams<sup>636</sup>. Bei diesem Werk mit dem Untertitel *A study of Twentieth-Century Multiplicity* handelt es sich um eine Autobiografie, die zunächst privat gedruckt und erst 1917 veröffentlicht wurde. Sie gilt als Analyse der modernen Welt durch eine ausgewählte Erzählung seiner eigenen Entwicklung. In einem eigenen Kapitel *Rome* beschrieb er anschaulich die Anziehungskraft dieser Stadt. Dieses Buch war lange Zeit fester Bestandteil der amerikanischen Schulausbildung<sup>637</sup> und wurde mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auch von Twombly gelesen. Auch wenn dieses literarische Zeugnis aus einer anderen Zeit stammt, spiegeln sich dennoch ganz ähnliche, weil zeitlose Emotionen in den Worten von Adams wider:

*„For the rest, Italy was mostly an emotion and the emotion naturally centered in Rome. [...] but to young men seeking education in a serious spirit, taking for granted that everything had a cause, and that nature tended to an end, Rome was altogether the most violent vice in the world [...].“*<sup>638</sup>

Der junge Adams beschreibt weiterhin die faszinierende Unmittelbarkeit und Nähe der geschichtlichen Spuren und die in dieser Stadt ausgelösten Emotionen wie folgt:

---

<sup>633</sup> Vgl. Schmidt 2000, Hochdörfer 2001, Varnedoe 1994, u.a.

<sup>634</sup> Vgl. Assel 2005.

<sup>635</sup> Adams, Henry, *The Education of Henry Adams. An Autobiography*, Popular Edition, Houghton Mifflin Company, Boston and New York, 1927.

<sup>636</sup> Henry Brooks Adams (1838 - 1918) war ein US-amerikanischer Historiker und Kulturphilosoph.

<sup>637</sup> An dieser Stelle danke ich Herrn Prof. Dr. Michael Hochgeschwender für diese wichtige Information.

<sup>638</sup> Adams 1927, S. 89.

*“No sand-blast of sience had yet skinned off the epidermis of history, thought and feeling. The pictures were uncleaned, the churches unrestored, the ruins unexcavated.”*<sup>639</sup>

Weiter beschreibt Adams die Intensität seiner römischen Erfahrung:

*“One’s emotions in Rome were one’s private affair, like one’s glass of absinthe before dinner in the Palais Royal; they must be hurtful, else they could not have been so intense;”*<sup>640</sup>

Ebenso wird in den zum Ausdruck gebrachten Emotionen der Unterschied zu anderen Orten und Ländern wie Deutschland und Amerika deutlich gemacht:

*“To a young Bostonian, fresh from Germany, Rome seemed a pure emotion, quite free from economic or actual values, [...]”*<sup>641</sup>

Und weiter:

*“Rome could not be fitted into an orderly, middle-class, Bostonian, systematic scheme of evolution. No law of progress applied to it. Not even time-sequences – the last refuge of helpless historians – had value for it. The Forum no more led to the Vatican than the Vatican to the Forum. Rienzi, Garibaldi, Tiberius Gracchus, Aurelian might be mixed up in any relation of time, along with a thousand more, and never lead to a sequence.”*<sup>642</sup>

Ähnlich wie es dem jungen Adams erging, mag sich auch Twombly gefühlt haben, als er in diese Stadt kam:

*“The young man had no idea what he was doing. [...] He was a tourist, even to the depths of his sub-consciousness, and it was well for him that he should be nothing else, for even the greatest of men cannot sit with didnity, ‘in the close of evening, among the ruins of the Capitol’, unless they have something quite original to say about it.”*<sup>643</sup>

*“Rome was a bewildering complex of ideas, experiments, ambitions, energies; without her, the Western world was pointless and fragmentary; she gave heart and unity to it all.”*<sup>644</sup>

---

<sup>639</sup> Adams 1927, S. 90.

<sup>640</sup> Ibidem.

<sup>641</sup> Ibidem.

<sup>642</sup> Ibidem, S. 91.

<sup>643</sup> Ibidem, S. 92.

<sup>644</sup> Ibidem, S. 93.

## 2.2. Italienische Nachkriegspositionen: Existenzfigur und Abstraktion

*„Fare arte è una delle manifestazioni dell'intelligenza dell'uomo; difficile stabilirne i limiti, la ragione, le necessità. Non ci può essere una pittura o scultura spaziale, ma solo un concetto spaziale dell'arte. L'elemento dello spazio in tutte le sue dimensioni è la sola evoluzione dell'architettura spaziale. Vi è un'arte che non può essere per tutti, e questo vale anche per le altre manifestazioni creatrici dell'uomo, l'umanità le subisce, e solo a questo dobbiamo le nostre civiltà. L'unica libertà è l'intelligenza.“*<sup>645</sup>

Die Jahre nach dem Ende des 2. Weltkriegs waren in beinahe allen Ländern durch starke politische und kulturelle, aber auch durch alltägliche Veränderungen gekennzeichnet, die von einem weit verbreiteten Enthusiasmus über das Ende einer der schrecklichsten Perioden der modernen Geschichte geprägt und gleichzeitig mit einem starken Willen zur Veränderung verknüpft waren.

In Italien wurde nach 1945 – ähnlich wie überall in Europa und den USA – die aktuelle Kunst besonders durch abstrakte Strömungen geprägt. Mehr als in anderen Ländern hatten figurative Tendenzen noch einen gewissen Einfluss, was auf die besondere historische Situation des Landes zurückzuführen ist. Widersprüchlich standen sich nach 1948 die Forderung Renato Guttusos und Armando Pizzinatos nach einem sozialistischen Realismus und die ungegenständliche Malerei gegenüber.<sup>646</sup>

Um die sich abzeichnenden großen Veränderungen und formalen Revolutionen der italienischen Fünfzigerjahre nachvollziehen oder gar verstehen zu können, ist es notwendig, einen Blick auf die Gedanken des Initiators, den Argentinier Lucio Fontana, zu werfen. Dieser schlug 1948 in seinem *Primo manifesto dello spazialismi* die gänzliche Erneuerung der Kunst und des kreativen Schaffens vor:

*„L'opera d'arte è distrutta dal tempo. / Quando, poi, nel rogo finale dell'universo, anche il tempo e lo spazio non esisteranno più, non resterà memoria dei monumenti alzati dall'uomo, sebbene non un solo capello della sua fronte si sarà perduto. / Ma non intendiamo abolire l'arte del passato o fermare*

<sup>645</sup> Lucio Fontana, 1953, zit. in: Kat.Ausst. Mailand 2005, S. 419.

<sup>646</sup> Vgl. Schulz-Hoffmann 1981, S. 8.

*la vita: vogliamo che il quadro esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro*".<sup>647</sup>

*Gruppo degli Otto* war eine italienische Künstlergruppe<sup>648</sup>, die sich aus acht italienischen Malern, darunter u.a. Emilio Vedova (Abb. 132) und Giuseppe Santomaso (Abb. 133), zusammensetzte und im Jahr 1952 als künstlerischer Gegenpol zum Neorealismus in der Malerei gegründet wurde, nachdem sich die Bewegung *Fronte Nuovo delle Arti* aufgelöst hatte. Sie stellten auf der Biennale von Venedig im Jahr 1952 erstmals gemeinsam aus.<sup>649</sup> Die Künstlergruppe wurde von dem Kunsthistoriker Lionello Venturi koordiniert, der den Stil und die Intentionen der Gruppe folgendermaßen beschrieb:

*„Sie sind und wollen keine Abstrakten sein, ebenso wenig Realisten. Sie stellen sich vielmehr die Aufgabe, dem Widerspruch dieser zwei Richtungen zu entrinnen, von denen die eine die abstrakte Kunst in einen neuen Manierismus zu bringen droht, während die andere politischen Anweisungen folgt, welche die Freiheit und schöpferische Spontaneität zerstören [...]. Die acht Maler verwenden jene malerische Ausdrucksmittel, die aus der Haltung und Überzeugung stammen, welche sich um 1910 herausbildete und das Erlebnis der Kubisten, Expressionisten und Abstrakten umfasst.“*<sup>650</sup>

In diesem Zitat wird eine Form ungegenständlicher Kunst beschrieben, die in ihrer Stellung zwischen Abstraktion und Realismus als ‚typisch‘ italienisch bezeichnet werden kann:

*„Es ist eine Malerei, die sich trotz weitgehender Reduktion unmittelbar gegenständlicher Hinweise in ganz besonderem Maße den aus der sichtbaren Wirklichkeit gewonnenen Erfahrungen verpflichtet weiß. Die italienischen Künstler wollten damit einen eigenständigen Beitrag zu der internationalen Kunstszene beherrschenden informellen Malerei liefern und Italien aus der durch den Faschismus bedingten kulturellen Isolation herausführen.“*<sup>651</sup>

<sup>647</sup> Lucio Fontana, *Manifesto bianco*, 1946, zit. In: Kat. Ausst. Mailand 2005, S. 420.

<sup>648</sup> Die Gruppe nannte sich bisweilen auch: *Otto pittori italiani* (Acht italienische Maler), oder *Gruppo degli otto Pittori Italiani*. Sechs der früheren Mitglieder der *Fronte Nuovo delle Arti* Renato Birolli, Antonio Corpora, Ennio Morlotti, Emilio Vedova, Giuseppe Santomaso und Giulio Turcato, sowie zwei weitere Maler Afro Basaldella und Mattia Moreni gründeten die *Gruppo degli Otto* im Jahr 1952 in Rom.

<sup>649</sup> Die Künstler von *Gruppo degli Otto* waren auch auf der *documenta 1* 1955 und im Jahr 1959 auf der *documenta 2* vertreten. Einige stellten auch auf der *documenta III* (1964) aus.

<sup>650</sup> Venturi, Lionello, zit. in: Schulz-Hoffmann 1981, S. 9.

<sup>651</sup> Schulz-Hoffmann 1981, S. 10.

Besonders zukunftsweisend und inspirierend für eine neue, jüngere Generation war neben dem Werk Fontanas vor allem das des damals ebenso noch wenig anerkannten Künstler Alberto Burri. Beide wirkten mit ihren extrem unterschiedlichen künstlerischen Ideen und Arbeiten – Fontana mit seinen *Concetti Spaziali* (Abb. 134) und Burri mit seinen *Sacchi* (Abb. 135) – entscheidend auf die weitere Entwicklung der italienischen aber auch internationalen Kunstszene. Neuere Entwicklungen lassen sich in der Themenwahl wie in der formalen Gestaltung erkennen, deren Merkmale als ‚typisch italienisch‘ bezeichnet werden können.<sup>652</sup>

*„Sieht man von den vordergründigen Bezugspunkten ab (so z. B. die immer wieder feststellbare Auseinandersetzung mit griechischer und römischer Antike), so wären hier insbesondere allgemeine Kriterien wie die Vorliebe für helle Werkstoffe (dies auch oft bei den vom Material her scheinbar ‚armseligsten‘ Objekten) zu nennen, die oft den Eindruck gleißenden südlichen Lichtes vermitteln, sowie für bewusst ‚schöne‘ Anordnungen, die manchmal nah in die Grenze reiner Eleganz zu geraten drohen.“<sup>653</sup>*

Die Fünfzigerjahre stehen auch für einen regen Austausch amerikanischer und italienischer Künstler. Es gab sowohl einige amerikanische Kritiker und Künstler – wie eben Twombly –, die Italien zum neuen Lebensmittelpunkt wählten als auch italienische Künstler, die in die USA reisten, dort lernten und arbeiteten. Es entstand ein fruchtbarer dialektischer Austausch von Ideen und Konzepten: 1948 gewann der amerikanische Künstler Philip Guston den *Prix de Rome* und verbrachte dort ein Jahr an der *American Academy*, Mark Rothko reiste 1950 durch Europa, hielt sich längere Zeit in Italien auf und kam 1958 nach Italien zurück, um zehn seiner Gemälde im amerikanischen Pavillon der Biennale von Venedig zu präsentieren. Peggy Guggenheim organisierte im selben Jahr die erste Ausstellung von Jackson Pollock in Italien, die damals großes Aufsehen erregte und starkes Interesse beim Publikum hervorrief. Auf der italienischen Seite waren es Künstler wie Afro, Pirandello, Cagli, Guttuso, Morlotti und Pizzianto, die bei Catherine Viviano, einer neu eröffneten New Yorker Galerie, ausgestellt wurden. Im Dezember 1954 wurde im Guggenheim Museum die Ausstellung *Younger*

<sup>652</sup> Schulz-Hoffmann 1981, S. 11f.

<sup>653</sup> Ibidem.

*European Painters*<sup>654</sup> eröffnet, in der auch die Italiener Burri und Capogrossi vertreten waren. 1955 organisierte das MoMA die Ausstellung *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*<sup>655</sup>, die von Andrei C. Ritchie kuratiert wurde und in der wiederum italienische Künstler wie Afro, Burri, Capogrossi, Minguzzi und Mirko vertreten waren. Die Galerie *Spazio di Roma* brachte in der Ausstellung *Individualità d'oggi* Arbeiten von Capogrossi, Accardi, Burri und Fontana mit Exponaten von den Amerikanern Franz Kline und Sam Francis zusammen. Es folgten erste Einzelausstellungen von Alexander Calder und Arshile Gorky, und in New York erreichte der amerikanisch-italienische Künstlerdialog mit der Ausstellung *Italy: the New Vision*<sup>656</sup>, kuratiert von A. R. Krakusin mit circa 40 italienischen Künstlern, darunter Sironi, Morandi, Afro, Burri, Capogrossi und Tancredi, seinen Höhepunkt.<sup>657</sup>

Mitte der Fünfzigerjahre entwickelte sich eine neue künstlerische Richtung in Folge der großen Veränderungen, die sich seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges abspielten. Einer ihrer Vertreter, Piero Manzoni, steht Cy Twombly vor allem mit seinen *Achrome* (Abb. 136) aus den späten Fünfzigerjahren nahe. Diese unbemalten, durch den Auftrag von Gips strukturierten Leinwände waren von den Kunstwerken Yves Kleins angeregt. Manzoni, der gegen jede Tradition in der Malerei eintrat, experimentierte mit neuen Werkstoffen, verwendete u.a. transparente Kunststoffe und setzte Materialien ein, die im Allgemeinen als nicht kunstwändig angesehen wurden. Er befreite die Fläche aus ihrer räumlichen Enge und thematisierte die künstlerische Entdeckung des imaginären, unbegrenzten Raumes.<sup>658</sup>

In der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre beschäftigten sich die Vertreter der *Arte Povera* – deren Werke einen wichtigen Bezugspunkt für Twomblys Schaffen darstellten<sup>659</sup> – mit der Erfahrung ‚armer‘ Materialien. Die Spannbreite der Arbeiten reichte von der Installation bis zur Performance und konzentrierte sich

<sup>654</sup> New York, *The Solomon R. Guggenheim Museum, Younger European Painters*, 2. Dezember 1953 - 21. Februar 1954.

<sup>655</sup> New York, *The Museum of Modern Art, The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, 10. Mai – 7. August 1955.

<sup>656</sup> New York, *World House Galleries, Italy, The New Vision*, März 1957.

<sup>657</sup> Vgl. Kat. Ausst. Milano, 2005, S. 422 ff.

<sup>658</sup> Vgl. Moser 2010, <http://www.mumok.at/besuch/bibliothek/piero-manzoni/>, (21.09.2010).

<sup>659</sup> Bereits im Kapitel V.3.8. wurde im Vergleich mit Twomblys Skulptur *Untitled* von 2001 die Nähe zu Michelangelo Pistoletto, einem wichtigen Vertreter der *Arte Povera* erläutert.



auf ein unmittelbares und direktes Wissen, bei dem sowohl Natur als auch Kultur zusammentreffen.<sup>660</sup> Jean-Christophe Ammann äußerte sich hierzu wie folgt:

*„Ars Povera meint eine Kunst, die im Gegensatz zur technisierten Umwelt mit einfachsten Mitteln eine poetische Aussage anstrebt. Dieses Zurück zu einfachen, natürlichen Gesetzlichkeiten und Vorgänge aus der Macht der Vorstellung aufzeigenden Materialien, ist gleichbedeutend mit einer Überprüfung des eigenen Verhaltens in einer industrialisierten Gesellschaft... Ein drop out, das keineswegs gesellschaftsnegierend ist, sondern im Gegenteil einen moralischen Anspruch erhebt: Die subjektivste Empfindung in ihrer objektivierten Authentizität reflektiert eine ursprüngliche Rückbesinnung auf Umweltphänomene im allgemeinen und einzelnen.“*<sup>661</sup>

Die Geburt der *Arte Povera* Bewegung wird im Allgemeinen in das Jahr 1967 datiert, als der italienische Kunstkritiker Germano Celant in seiner Heimatstadt Genua die Gruppenausstellung *Arte Povera e IM Spazio*<sup>662</sup> in der *Galerie La Bertesca* organisierte. Im *Arte Povera* Teil waren Künstler wie Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Giulio Paolini und Emilio Prini vertreten. Das Bestreben der Künstler dieser Richtung war es, das Kunstwerk so einfach wie möglich zu gestalten,

*“das Erlebnis des Künstlers und des Betrachters ‘ärmer‘ zu machen, um die Wahrnehmung zu öffnen für das allen Dingen zugrundeliegende Strömen von Energien.“*<sup>663</sup>

Ihr Ziel lag darin, durch eine phänomenologische Reduktion zu einer wahreren und authentischeren Erfahrung von Wissen zu gelangen, wobei der Fokus vom Objekt auf das Subjekt der Erfahrung gelenkt wurde. Man entfernte sich von der *Pop-* und der *Minimal Art*, der Kinetischen und Optischen Kunst und strebte nach einem prozessorientierten Arbeiten, das die Grenze zwischen Objekt und Subjekt verwischen sollte, auch vor allem durch den Einsatz von weichen und fließenden

<sup>660</sup> Vgl. Christov-Bakargiev, Carolyn, *Arte Povera oder der Raum der Elemente*, in: Kat. Ausst. Bremen – Nürnberg – Köln – Wien – Göteborg – München 1997/1998, S. 9.

<sup>661</sup> Ammann, Jean-Christophe, zit. in: Kat. Ausst. Bremen – Nürnberg – Köln – Wien – Göteborg – München 1997/1998, S. 9.

<sup>662</sup> Genua, *Galleria La Bertesca, Arte povera e IM spazio*, September 1967.

<sup>663</sup> Christov-Bakargiev, Carolyn, in: Kat. Ausst. Bremen – Nürnberg – Köln – Wien – Göteborg – München 1997/1998, S. 9.

Materialien. Einer der einflussreichsten Künstler dieser Bewegung war Michelangelo Pistoletto<sup>664</sup>.

Trotz unterschiedlicher Positionen scheint die italienische Kunst nach 1945 meist einem Ideal verpflichtet gewesen zu sein oder zumindest der Erinnerung an das, was „als klassischer Schönheitsbegriff traditionell mit der Antike identifiziert wird.“<sup>665</sup>

### 3. Außereuropäische Impulse

*„I’ve been very interested in the primitive art of the American Indian – of Mexico and Africa. So much art looks affected and tired after seeing the expressive simple directness of their work.“*<sup>666</sup>

Besonders Twomblys Arbeiten der frühen Fünfzigerjahre stehen im Zeichen der Auseinandersetzung mit außereuropäischer Kunst. Dabei interessierte er sich vor allem für die Stammeskunst Afrikas, Asiens und Lateinamerikas, auf die er sowohl bei seinen häufigen Besuchen in Völkerkundemuseen als auch während seiner zahlreichen Reisen traf. Twomblys Werke dieser Zeit stehen daher in der Nähe der Künstler des so genannten *Abstract Expressionism*, deren Arbeiten der Vierzigerjahre oftmals die außereuropäische Kunst widerspiegeln.

Zu den Schlüsselthemen der Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts gehört zweifelsohne die kreative Auseinandersetzung der Künstler mit der Kunst und Kultur der Naturvölker. Mehrere aufschlussreiche und wegweisende Texte zum Thema lassen sich unter anderem bei Robert Goldwaters sowie in den Untersuchungen von Jean Laudes und besonders in dem umfangreichen Band von William Rubin finden.<sup>667</sup>

Eines der wohl prominentesten Schlüsselwerke der Moderne, das im Zusammenhang mit der Anregung außereuropäischer Kunst beinahe überall zitiert wird, ist Pablo Picassos Arbeit *Les Femmes d’Alger (O. J.)* von 1907<sup>668</sup> (Abb. 137). Des Weiteren entdeckten Künstler wie Matisse, Derain, Vlaminck um

<sup>664</sup> Bereits im Kapitel IV.3.8. wurde genauer über diesen Künstler diskutiert und auch eine gewisse Verwandtschaft zu Twomblys Arbeit hingewiesen.

<sup>665</sup> Schulz-Hoffmann 1981, S. 12.

<sup>666</sup> Cy Twombly in einem Brief vom 26. November 1950 an Leslie Cheek, Jr., zitiert nach Varnedoe 1994, S. 55 (Fn. 34).

<sup>667</sup> Vgl. Rubin 1984, S. 9.

<sup>668</sup> Pablo Picasso, *Les Femmes d’Alger (O. J.)*, 1907, Öl auf Leinwand, 243.9 x 233.7 cm, *The Museum of Modern Art*, New York.

1906/7 afrikanische und ozeanische Figurenplastiken und verwendeten diese als Inspirationsquellen für ihre eigenen Arbeiten.<sup>669</sup>

Auf der Suche nach einer Grundlage für eine neue Kunst, die weder eine Fortführung der alten europäischen noch provinziell, dabei individuell und doch universal, frei von akademischen Normen und doch absolut sein sollte, fanden mehrere amerikanische Künstler um 1940 in der außereuropäischen Kunst neue Impulse.<sup>670</sup>

Diese neue Tendenz klang bereits in den Arbeiten der späten Dreißigerjahre an und verbreitete sich immer mehr in den frühen Vierzigern, z. B. in Bildern wie Adolph Gottliebs *Pictograph*<sup>671</sup> von 1942 (Abb. 138) und Jackson Pollocks *Guardians of the Secret*<sup>672</sup> von 1943 (Abb. 139). Auffällig in diesen Arbeiten sind Andeutungen von Mythen, Archetypen und totemistischen Zeichen. Weitere bedeutende aber jeweils sehr verschiedenartige Beispiele in diesem Kontext stellen Mark Rothkos *Primeval Landscape*<sup>673</sup> von 1945 (Abb. 140) oder David Smiths *Jurassic Bird*<sup>674</sup> (Abb. 141) aus demselben Jahr dar.<sup>675</sup>

Manche der Künstler nahmen hierzu präzise Stellung und verkündeten ihre eigenen Ideale und Beziehungen zu den außereuropäischen Vorlagen, so äußerte sich etwa Gottlieb wie folgt:

„Obwohl moderne Kunst durch die Entdeckung primitiver Kunstformen erste Impulse erhielt, meinen wir, daß die wahre Bedeutung primitiver Kunst nicht vorrangig im formalen Bereich zu suchen ist, sondern in dem geistigen Gehalt, der allen archaischen Werken zugrunde liegt.“<sup>676</sup>

Der amerikanische ‚Primitivismus‘ basiert auf einer bewussten Idealisierung primitiver Kulturen.

<sup>669</sup> Vgl. Rubin 1984, S. 9 ff.

<sup>670</sup> Vgl. Varnedoe, Kirk, *Abstrakter Expressionismus*, in: Rubin 1984, S. 629.

<sup>671</sup> Adolph Gottlieb, *Pictograph* (Bildzeichen), 1942, Öl auf Leinwand, 122 x 91 cm, *Adolph and Esther Gottlieb Foundation*, New York.

<sup>672</sup> Jackson Pollock, *Guardians of the Secret* (Wächter des Geheimen), 1943, Öl auf Leinwand, 123 x 191, 5 cm, *San Francisco Museum of Art*, A.M. Bender Bequest Fund.

<sup>673</sup> Mark Rothko, *Primeval Landscape* (Urlandschaft), 1945, Öl auf Leinwand, 139 x 89 cm, Sammlung P.G. Peterson.

<sup>674</sup> David Smith, *Jurassic Bird* (Juravogel), 1945, Stahl, 64 x 89,5 x 19 cm, Privatsammlung.

<sup>675</sup> Vgl. Varnedoe, Kirk, *Abstrakter Expressionismus*, in: Rubin 1984, S. 629.

<sup>676</sup> Adolph Gottlieb aus *The Portrait and the modern Artist*, Rundfunkmanuskript über *Art in New York*, zit. in: Varnedoe, Kirk, *Abstrakter Expressionismus*, in: Rubin, William, *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984, S. 629.

*„Sowohl das Gefühl, einem reinen Wunder gegenüberzustehen, das die früheren Modernen gegenüber Stammeskunst empfunden hatten, als auch der zwielichtige Schein, der den trivialen Primitivismus der zwanziger Jahre umgab, hatte sich verloren. Die dunkle Wildheit und Wollust, die man zu Unrecht lange mit vielen ‚Fetischen‘ der ‚art nègre‘ assoziiert hatte, wurde durch ein neues, synthetisches Ideal des Primitiven ersetzt, das sich leicht auf jene Gesellschaften, deren mythologische und soziale Strukturen bekannter waren, anwenden ließ.“<sup>677</sup>*

Weiter schilderte Gottlieb den Grund der Faszination dieser Kunst:

*„Der Grund, daß diese dämonischen und wilden Bilder uns heute faszinieren, liegt nicht in ihrer Exotik. Sie erwecken in uns auch keine Sehnsucht nach einer Vergangenheit, die aufgrund ihrer Ferne bezaubernd erscheint. Es ist im Gegenteil die Unmittelbarkeit ihrer Bilder, die uns unwiderstehlich zu den Phantasien und dem Aberglauben, den Fabeln der Wilden und der seltsamen Glaubenswelt hinzieht, die der primitive Mensch so lebendig ausgedrückt hat.“<sup>678</sup>*

Im Allgemeinen wurde in den Vierzigerjahren in Amerika insbesondere die Kunst der Eingeborenenkulturen Nordamerikas bevorzugt, da deren Systeme vertraut waren und gewissermaßen die Grundlage zur Würdigung ihrer Kunst darstellen konnten:

*„Ob die primitiven Stämme Nordamerikas oder die archaischen Hofkulturen Mittelamerikas, man assoziierte die Kunst der Eingeborenen mit zeremonieller Würde und mythologischen Vorstellungen über das Zusammenspiel von Mensch und Kosmos in einer Weise, wie sie besonders die neue Generation der primitivistischen Künstler ansprach.“<sup>679</sup>*

Anders als für die europäische Avantgarde, war die afrikanische Kunst für die amerikanischen Künstler hingegen weniger anziehend, was sowohl sozialpolitische als auch rein formale Gründe hatte. Das große Wandformat der Zeichnungen aus vorgeschichtlicher Zeit sowie die Muster indianischer Stoffe und Totems stießen auf mehr Interesse als afrikanische Figuren. Jackson Pollock nahm diesbezüglich 1944 Stellung:<sup>680</sup>

*„Ich war immer sehr beeindruckt von den plastischen Qualitäten der Indianerkunst. In ihrer Fähigkeit, adäquate Bilder zu finden, und ihrem Verständnis für den malerischen Gegenstand besitzen die Indianer den Zugang*

<sup>677</sup> Varnedoe, Kirk, *Abstrakter Expressionismus*, in: Rubin 1984, S. 637.

<sup>678</sup> Adolph Gottlieb, *The Portrait and the Modern Artist*, zit. in: Varnedoe, Kirk, *Abstrakter Expressionismus*, in: Rubin 1984, S. 637.

<sup>679</sup> Varnedoe, Kirk, *Abstrakter Expressionismus*, in: Rubin 1984, S. 638.

<sup>680</sup> Vgl. Varnedoe, Kirk, *Abstrakter Expressionismus*, in: Rubin 1984, S. 638.

*echter Maler. Ihre Farbigkeit ist im wesentlichen westlich, ihre Vorstellungskraft hat die Universalität großer Kunst.*<sup>681</sup>

Natürlich gibt es hier auch Ausnahmen wie beispielsweise Louise Bourgeois, in deren Arbeiten der späten Vierzigerjahre sich eine deutliche Nähe zu afrikanischen Skulpturen zeigt (Abb. 142 – 142d).

---

<sup>681</sup> Jackson Pollock, in: *Arts and Architecture*, Februar 1944, zit. in: Varnedoe, Kirk, *Abstrakter Expressionismus*, in: Rubin 1984, S. 638.

## **VI. Twomblys Zeichen- und Formenrepertoire in Analogie zu zeichentheoretischen Ansätzen**

## 1. Semiotische Grundlagen

*„Wenn man die wahre Natur der Sprache entdecken will, muß man an ihr zuerst das ins Auge fassen, was sie mit anderen Systemen der gleichen Ordnung gemein hat [...] Auf diese Weise wird man nicht nur das sprachliche Problem aufklären, sondern ich meine, daß mit der Betrachtung der Sitten und Bräuche usw. als Zeichen diese Dinge in neuer Beleuchtung sich zeigen werden, [...]“*<sup>682</sup>

Was der Betrachter der Twomblyschen Bilderwelten in seinen Skulpturen wie seinen Gemälden als Wirklichkeit wahrnimmt, ist auch als ein System von Zeichen zu deuten, was jedoch nicht heißen soll, dass die Wirklichkeit nur in einem System von Zeichen abgebildet ist. Man sollte sich bewusst machen, dass das, was als Außenwelt erfahrbar ist, nur in den Zeichen unseres Bewusstseins erfahren werden kann, dass man das Zeichen als Inhalt einer Information decodiert und dass es innerhalb eines kohärenten Systems als Abstraktion eines Gegenstandes oder Sachverhaltes signifikant wird.<sup>683</sup>

In der zeitgenössischen Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, insbesondere im Oeuvre von Twombly, stößt man allerdings auf Zeichen und Systeme, die zwar voller Bedeutung sind, aber keineswegs ein Abbild der Wirklichkeit darstellen. Diese Zeichen sind autonom, ihr Inhalt ist nur an ihre eigenen Spielregeln und Operationsvarianten gebunden, durch diese aber auch nur gegeben.

## 2. Überlegungen zum Zeichenbegriff und Erweiterung der semiotischen Diskussion

Für ein umfassendes Verständnis des Werks von Cy Twombly ist ein Blick auf die Begrifflichkeit des Zeichens hilfreich, denn die häufig selbstverständlich gewählten Begriffe werfen nicht selten Fragen oder gar Unklarheiten auf. Hierzu erscheint es sinnvoll, sich zunächst einigen dieser Begriffe anhand von bereits bestehenden linguistischen Definitionen anzunähern und einen Einblick in das weit gefächerte Feld zu gewinnen, um schließlich ganz gezielte Anwendungsmöglichkeiten in Bezug auf Twomblys ureigenen Zeichenkosmos oder Code zu finden.

<sup>682</sup> De Saussure 1967, S. 20 ff.

<sup>683</sup> Vgl. Bastian II 1993, S. 17.

Grundlegende Termini – wie *Semiotik* und *Semiologie* – sollen zunächst erklärt und definiert werden:

„*Semiotik ist die Wissenschaft von Zeichen.*“<sup>684</sup>

Die Semiotik als wissenschaftliche Disziplin ermöglicht es

„*den kommunikativen Aspekt aller Bereiche, in denen Zeichen vorkommen, zu beschreiben und partiell zu erklären.*“<sup>685</sup>

Twomblys Kunst ist einer von diesen genannten Bereichen, die grundsätzlich lesbare Zeichen enthalten und mit dem Betrachter in unterschiedlichster Weise kommunizieren.

Die führenden Wissenschaftler auf dem Gebiet der Semiotik sind De Saussure, Peirce<sup>686</sup> und Morris<sup>687</sup>. Es würde jedoch deutlich den Rahmen dieser Arbeit sprengen, in aller Genauigkeit auf die Ansätze eines jeden Einzelnen einzugehen, eine exemplarische Konzentration auf einen wissenschaftlichen Ansatz erscheint daher sinnvoll.

Der strukturalistische Ansatz von Ferdinand De Saussure und die *séméologie* wurden in der Literatur bereits vereinzelt mit Twomblys Bildwelten in Verbindung gebracht.<sup>688</sup>

Von 1906 bis 1911 hielt De Saussure in Genf Vorlesungen zur allgemeinen Sprachwissenschaft, aus deren Mitschrift von Zuhörern sein heute berühmter

---

<sup>684</sup> Bentele 1978, S. 9.

<sup>685</sup> Ibidem, S. 16.

<sup>686</sup> „*Peirce (1839 – 1914), Philosoph, Mathematiker und Logiker, wird heute weithin als wichtigster Begründer der neueren allgemeinen Semiotik betrachtet. Peirce entwickelte primär im Zusammenhang logischer und mathematischer Arbeiten eine allgemeine Zeichentheorie, die Aussagen zu ihrer eigenen Stellung im System der Wissenschaften, einen allgemeinen Zeichenbegriff und eine Zeichenklassifikation als wohl wichtigsten Teil enthält.*“

Bentele 1978, S. 20.

<sup>687</sup> Ch. W. Morris wurde bekannt für seinen behavioristischen Ansatz.

„*Den entscheidenden Anstoß für die Ausbreitung, Etablierung und Entwicklung der Semiotik gab Ch. W. Morris. 1938 erschien ein kleines epochenmachendes Buch, Foundations of a Theory of Signs, in dem Morris versuchte, Gedanken des amerikanischen Pragmatismus mit solchen des deutschen logischen Empirismus in Einklang zu bringen. 1946 wurde ein zweites Hauptwerk veröffentlicht, Signs, Language and Behavior, in dem der Ansatz der Foundations differenziert und präzisiert wurde. 1964 erschien ein weiteres wichtiges Buch: Signification and Significance.*“

Bentele 1978, S. 38.

<sup>688</sup> Siehe hierzu: Barthes 1979, Bastian I-IV 1992-1995, Varnedoe 1994, Pincus-Witten 1968, Böhm 1987, u.a.



*Cours de linguistique générale*<sup>689</sup> erstellt wurde. Dieses Werk gilt allgemein als der Beginn der strukturalistischen Sprachwissenschaft und des strukturalistischen Denkens überhaupt.<sup>690</sup>

*„Durch seinen Einfluss gelang es der Sprachwissenschaft, zu einer anerkannten eigenständigen Disziplin mit eigenständigen Methoden zu werden.“*<sup>691</sup>

Zum einen hat Saussure in seiner Einleitung zu den *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* der Stellung der Sprache innerhalb der menschlichen Verhältnisse einen Paragraphen gewidmet, in dem er die Notwendigkeit einer Wissenschaft von den Zeichen betont, zum anderen aber hat er den Begriff des sprachlichen Zeichens entwickelt, der im Strukturalismus auf weitere Zeichenbereiche ausgedehnt worden ist und sich stark ausbreiten konnte.<sup>692</sup>

Er verstand die Sprache als ein System von Zeichen,

*„die Ideen ausdrücken und insofern der Schrift, dem Taubstummenalphabet, den symbolischen Riten, Höflichkeitsformen, militärischen Signalen [...] vergleichbar [ist].“*<sup>693</sup>

Er nannte die Wissenschaft, welche das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht, *Séméologie*, hergeleitet aus dem griechischen Wort *sēmeion*, also *Zeichen*.

Seinen eigenen Terminus des sprachlichen Zeichens erklärte er folgendermaßen:

*„Das sprachliche Zeichen vereinigt in sich nicht einen Namen und eine Sache, sondern eine Vorstellung und ein Lautbild. Dieses letztere ist nicht der tatsächliche Laut, der lediglich etwas physikalisches ist, sondern der psychische Eindruck dieses Lautes, die Vergegenwärtigung desselben aufgrund unserer Empfindungen.“*<sup>694</sup>

De Saussure versteht unter dem Zeichen also die Einheit von Vorstellung und Lautbild, das im Gegensatz zu Auffassungen steht. Der Begriff Vorstellung wird später, um eine Mehrdeutigkeit des Zeichenbegriffs zu vermeiden, durch den

---

<sup>689</sup> Deutsch: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft.

<sup>690</sup> Vgl. Bentele 1978, S. 30.

<sup>691</sup> Bentele 1978, S. 30.

<sup>692</sup> Ibidem.

<sup>693</sup> De Saussure 1967, S.20 ff.

<sup>694</sup> Ibidem, S. 77.

Begriff *signifié* – (deutsch: Bezeichnetes/Signifikat) – und der Begriff Lautbild durch den Begriff „*signifiant*“ – (deutsch: Bezeichnendes/Signifikant) – ersetzt.

Das so definierte sprachliche Zeichen ist arbiträr und linear; es existiert nicht an sich und für sich, sondern nur im Zusammenhang mit anderen Zeichen, die seinen Wert im System ausmachen.<sup>695</sup>

Inwiefern können die Saussureschen Begriffe, die ja für die Sprachtheorie, also nur für einen Teilbereich der Semiotik, entwickelt worden sind, für die allgemeine Semiotik relevant werden? Im französischen Strukturalismus hat vor allem der Begriff des Zeichens als Einheit von *signifié* und *signifiant* großen Einfluss erlangt. Teilweise ist der Begriff des Zeichens auf andere Bereiche übertragen worden, andere Phänomene der gesellschaftlichen Realität wie z.B. Mythen, Bilder und Kunstgegenstände wurden nach diesem linguistischen Modell untersucht. Die Saussureschen Begriffe wurden in diesen Zusammenhängen als Beschreibungsinstrumente für unterschiedlichste Phänomene herangezogen.<sup>696</sup>

Anders formuliert wird allgemein unter einem Zeichen ein Muster aus Daten verstanden, das über die Wahrnehmung aufgenommen werden kann und etwas anderes zu Bewusstsein bringt als nur sich selbst. Der Betrachter nimmt also ein Zeichen wahr und generiert im nächsten Schritt, aus seinem eigenen Erfahrungsschatz heraus, eine bestimmte Bedeutung.

Bei den immer wiederkehrenden Zeichen, auf die man in den Arbeiten von Twombly aufmerksam wird, verhält sich der oben skizzierte Prozess folgendermaßen: Der Künstler entwirft sozusagen das Rohmaterial, das durch seine eigenen, eingebrachten Erfahrungen konnotiert ist, dann bietet er es dem Betrachter in seinen Arbeiten an und überlässt es der Vorstellungskraft des jeweiligen Rezipienten, die Zeichen und Spuren sowie seine Formen zu lesen. Führt man sich noch einmal ein Detail der Arbeit *Untitled (Eros / binder and joiner)* von 2004 (Abb. 4z3) – die blauen und grauen Schrift – und Bildzeichen auf dem kleinen Holzquader – vor Augen, so wird der Gedanke deutlich:

Im ersten Moment sehen die blauen Markierungen aus wie kryptische Zeichnungen, Liniengebilde, die sich winden, an einigen Stellen verdichten und sich an anderen beinahe gänzlich auflösen scheinen. Nimmt man dann die darüber aufgeschriebenen Worte ‚Eros / binder + Joiner‘ hinzu, so verbinden sich die blauen Linien zu Wörtern, die die Bleistiftschrift wiederholen und sich

<sup>695</sup> Vgl. <http://www.uni-leipzig.de/~kluck/a1/glossar.htm>, (23.03.2006).

<sup>696</sup> Vgl. Bentele 1978, S. 30 ff.

außerdem im Titel wiederfinden. Auf diese Weise kann eine Reihe von Assoziationen entstehen, die von Betrachter zu Betrachter variieren und gänzlich unterschiedlicher Art sein können. Des Weiteren – wie in der Beschreibung der Skulptur bereits angedeutet – können Teile der blauen Schrift – hier der erste Teil auf der linken Seite – auf verschiedene Art gelesen werden. Einmal natürlich als Buchstabe ‚E‘, dann wiederum auch als Andeutung eines Herzes oder männlichen Geschlechtsteiles.

Umberto Eco<sup>697</sup>, italienischer Kritiker, Essayist, Schriftsteller und Semiotologe, beschäftigte sich ebenfalls mit semiotischen Fragen, insbesondere in Bezug auf die Literatur- und die Filmsemiotik vor allem im Zusammenhang von Ästhetik, Erkenntnistheorie, Semiotik und strukturalistischer Methode. In folgender Erklärung brachte er seine Auffassung deutlich auf den Punkt:

*„Der Mensch, so hat man gesagt, ist ein symbolisches Wesen, und in diesem Sinne sind nicht nur die Wortsprache, sondern die Kultur insgesamt, die Riten, die Institutionen, die sozialen Beziehungen, die Bräuche, usw. nichts anderes als symbolische Formen.“*<sup>698</sup>

Eco trug wesentlich zu einer Fortführung der Saussureschen und Peirceschen Zeichenauffassung bei, indem er die Semiotik als Wissenschaft von der Kultur entfaltete. In seiner Grundthese, die in hohem Maße auch auf Kunst und insbesondere auf das Oeuvre von Cy Twombly zutrifft, wird festgehalten, dass die Kultur als Kommunikation untersucht werden kann und demzufolge geht diese, wie auch das Kunstwerk selbst als Teil von ihr, in die Semiotik ein.<sup>699</sup>

Daher bietet sich für jegliche Auseinandersetzung mit Kunstwerken ein kurzer Blick auf die Untersuchungen von Umberto Eco an. Er stellte sich zunächst die Frage, welche Inhalte überhaupt in der Semiotik gegenwärtig seien und bot schließlich zwei verschiedene Antworten und damit Lösungsmöglichkeiten an:

Zum einen kann die Semiotik als Feld aufgefasst werden, d.h. als tatsächlich existierende Gesamtheit theoretischer Ansätze und praktischer Untersuchungen,

---

<sup>697</sup> „Umberto Eco wurde 1932 in Alessandria geboren [...]. Er studierte Pädagogik und Philosophie und promovierte 1954 an der Universität Turin. Anschließend arbeitete er beim Italienischen Fernsehen und war als freier Dozent für Ästhetik und visuelle Kommunikation in Turin, Mailand und Florenz tätig. Seit 1971 unterrichtet er Semiotik in Bologna. [...]. Er verfasste zahlreiche Schriften zur Theorie und Praxis der Zeichen, der Literatur, der Kunst und nicht zuletzt der Ästhetik des Mittelalters.“

Vgl.: <http://www.literaturschock.de/biografien/000312uf> der Intern, (20.03.2006).

<sup>698</sup> Eco 1972, S. 108.

<sup>699</sup> Vgl. Bentele 1978, S. 75ff.

zum anderen als definiertes Begriffssystem mit bestimmten Methoden und einem eindeutig definierten Objekt. Eco entschied sich, dialektisch vorzugehen und begann sein Werk *Einführung in die Semiotik* von 1972 mit der Beschreibung des semiotischen Feldes, wobei er als Leitfaden ein theoretisches Modell vor Augen behielt, um am Ende zu einem einheitlichen Modell und einer einheitlichen Methode zu gelangen.<sup>700</sup> Eine Arbeitshypothese bildete seinen Leitfaden:

„[...] eine semiotische Untersuchung liegt dann vor, wenn vorausgesetzt wird, daß alle Kommunikationsformen als Sendung von Botschaften auf der Grundlage von zugrundeliegenden Codes funktionieren, d.h. daß jeder Akt von kommunikativer performance sich auf eine schon bestehende competence stützt.“<sup>701</sup>

Vorläufig wurde der Terminus *Code* folgendermaßen definiert:

„[...] jedes System von Symbolen, welches durch vorherige Übereinkunft dazu bestimmt ist, die Informationen zu repräsentieren und sie zwischen Quelle und Bestimmungspunkt zu übertragen.“<sup>702</sup>

Eco entwickelt also den Ausdruck des *semiotischen Feldes*, eine Liste von semiotischen Berührungspunkten wie beispielsweise die Zoosemiotik, die Geruchssignale, Kommunikation durch Berührung, Geschmackscodes, Paralinguistik, medizinische Semiotik, Kinesik und Proxemik, musikalische Codes, formalisierte Sprachen, visuelle Kommunikation, Systeme von Objekten (z.B. Architektursemiotik), kulturelle Codes (Etiketten, Hierarchien, Mythen, Legenden, usw.), ästhetische Codes und Botschaften, Massenkommunikation und die geschriebenen Sprachen, unbekannte Alphabete und Geheimcodes.<sup>703</sup>

Hierbei erwiesen sich für die vorliegende Arbeit besonders jene Teile des semiotischen Feldes als hilfreich, die die kulturellen Codes beschreiben – wie beispielsweise bei Twombly die Präsenz der Mythen – sowie die ästhetischen Codes und Botschaften.

Eco schloss sich in seinen Überlegungen der Peirceschen Definition der Semiotik<sup>704</sup> an und begründete diese Entscheidung damit, dass sie vollständiger

---

<sup>700</sup> Bentele 1978, S. 75.

<sup>701</sup> Eco 1972, S. 19.

<sup>702</sup> Ibidem.

<sup>703</sup> Ibidem, S. 20 ff.

<sup>704</sup> Im Gegensatz zu Saussures Zeichenbegriff, der sich ausschließlich und formal auf Sprache bezieht, so dass hieraus wesentliche Impulse in der Linguistik entstanden, ist Peirce'

sei als der Saussuresche Ansatz und weil sie unter anderem auch vorsieht, Zeichen ohne Sender in der Semiotik zu untersuchen.<sup>705</sup> Demzufolge formulierte er seine eigene Definition von Semiotik folgendermaßen:

*„In einer ersten Annäherung können wir also sagen, daß die Semiotik alle kulturellen Vorgänge (d.h. wenn handelnde Menschen ins Spiel kommen, die aufgrund gesellschaftlicher Konventionen zueinander in Kontakt treten) als Kommunikationsprozesse untersucht.“*<sup>706</sup>

Später ergänzte Eco diese Definition um einige Begriffe wie *System* oder *Code*, die Kernaussage blieb jedoch gleich. Um die obige Definition zu begreifen, müssen weitere Termini erläutert werden:

*„Kultur ist bei Eco ein relativ vager Begriff, der alles Menschliche im Unterschied zum Tier und zu materiellen Gegenständen bezeichnet. Kommunikationsprozess soll heißen, daß es eine Vielzahl von Gegenständen oder Sachverhalten gibt, die auch unter anderen Aspekten untersucht werden können.“*<sup>707</sup>

Wie können nun die Arbeiten von Twombly mit den Überlegungen Ecos in Verbindung gebracht werden? Ecos Vorstellung, dass die Semiotik alle kulturellen Vorgänge als Kommunikationsprozesse untersucht, trifft natürlich auch auf Twombly zu, indem er in seiner gesellschaftlichen Rolle als Künstler ein Werk schuf, das Kommunikationsprozesse auszulösen vermochte und immer noch vermag. Der erste Schritt ist also der künstlerische Schaffensakt – oder besser – das kreative Hervorbringen eines Werkes, das kulturelle Codes enthält oder auf solche anspielt. Die Umsetzung des griechischen Mythos um *Cycnus* spiegelt sich in der gleichnamigen Skulptur von 1978 wider, die gedanklichen oder – treffender ausgedrückt – konzeptionellen Wurzeln dieser Arbeit stammen aus der Antike, was Twombly mittels des Titels der Skulptur sowie auch durch die formalen Analogien verdeutlichte. Hier wird eine Zugehörigkeit seiner Arbeiten zu dem von Eco beschriebenen semiotischen Feld deutlich.

---

Zeichenbegriff ganzheitlich. Er enthält neben der Repräsentationsfunktion ebenso eine Erkenntnisfunktion der Zeichen. Peirce definierte *semiosis* als

"...action, or influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs." Peirce, *Pragmatism, Essential Peirce 2*: S. 411, 1907.

<sup>705</sup> Vgl. Bentele 1978, S. 76.

<sup>706</sup> Eco 1972, S. 32.

<sup>707</sup> Bentele 1978, S. 76.

In einem nächsten Schritt werden die künstlerischen ‚Endprodukte‘ in öffentlichen Institutionen wie Museen und Galerien ausgestellt. Zum Zeitpunkt der Eröffnung beginnt ein bemerkenswerter kultureller Vorgang: die Museumsbesucher, die gewissen gesellschaftlichen Konventionen unterliegen – sie gehen ins Museum, um sich zu bilden und ihren Horizont zu erweitern – setzen sich mit dem künstlerischen Produkt auseinander, diese Auseinandersetzung beginnt mit der Betrachtung, geht über in die kritische Reflexion und erreicht ihren Höhepunkt in der Diskussion über das Werk mit Dritten. Der Prozess kultureller Kommunikation setzt sich in den Auseinandersetzungen, Beschreibungen, kritischen Stellungnahmen und feuilletonistischen Artikeln fort. Museumskuratoren, Galeristen, Kunsthistoriker und Journalisten verarbeiten ihre Eindrücke, Überlegungen und Ideen bezüglich der künstlerischen Arbeiten in Form von Geschriebenem und produzieren ihrerseits eine weitere Basis für kulturelle Kommunikation. Geschriebenes über Geschriebenes, Gezeichnetes und Gemaltes schafft es, eine weitere gesellschaftliche Gruppe zur Reflexion und Kommunikation anzuregen.

Diese Vorgänge gleichen einem nicht endenden Kreislauf, denn auch zukünftig werden Twomblys Werke in Ausstellungen einer Öffentlichkeit präsentiert werden und immer wieder neue kulturelle Kommunikationsprozesse auslösen.

### **3. Der *Twomblyschen Code*: Wiederkehrende Zeichen, Formen und Chiffren**

*Twomblys Werke offenbaren einen Reichtum voller Zeichengebilde unterschiedlichster Art. Für sämtliche Elemente gilt: Sie können dem Betrachter helfen, die Arbeit in ihrem Wesen zu begreifen, stehen andererseits für sich und beleuchten den künstlerischen Vorgang.*

Twomblys Werke – Gemälde wie Skulpturen, Zeichnungen wie Fotografien – sprühen geradezu voller Zeichengebilde unterschiedlichster Art, einige sind bereits im Frühwerk zu finden, andere entwickeln sich im Laufe der Zeit, man stößt auf Wiederholungen, Neuentwicklungen, Vergrößerungen oder Verkleinerungen, findet gemalte Zeichen in Farbe oder gezeichnete in Bleistift, deutlich lesbar oder kaum zu entziffern, manchmal scheinen sie als Zeichenströme über die Bildträger zu schweben, vorbeizuziehen oder unter dem weißen Farbmantel beinahe zu verschwinden – kurz, dem Reichtum an Zeichen ist in

Twombly Werken keine Grenze gesetzt. Diese, dem Künstler ‚ur‘-eigene und kaum zu bändigende Vielfalt an Schrift- und Bildzeichen verlangt geradezu nach einem neu gewählten und eigenständigen Terminus: Der *Twomblysche Code*.

De Saussure hat das Wort *code* bereits auf den Begriff der *langue* angewendet:

„Das Sprechen ist [...] ein individueller Akt des Willens und der Intelligenz, bei welchem zu unterscheiden sind: 1. Die Kombinationen, durch welche die sprechende Person den Code der Sprache in der Absicht, ihr persönliches Denken auszudrücken, zur Anwendung bringt; 2. Der psychophysische Mechanismus, der ihr gestattet, diese Kombinationen zu äußern.“<sup>708</sup>

Jakobson verstand unter dem Terminus *Kode* das System, das jeder einzelnen realisierten Botschaft zugrunde liegt. In der Semiotik bleibt der Gebrauch des Terminus *Kode* auf Zeichen, also Einheiten von *Signifikanten* und *Signifikaten*, beschränkt, danach wird ein Kode stets als eine ‚Liste‘ von Korrelationen bestimmter Signifikanten mit bestimmten Signifikaten beschränkt.<sup>709</sup> Der Begriff wird bereits in mehreren Gebieten wie etwa der Zoosemantik oder der Biosemantik verwendet und trifft im Zusammenhang mit den künstlerischen Schrift- und Bildzeichen auf das Oeuvre von Cy Twombly ebenfalls zu.

Es existiert noch eine umfassendere Definition von *Kode*, in der dieser Begriff auch Systeme von Regeln beschreibt, nach denen Zeichen kombiniert werden. Kodes setzen sich oft auch aus Subkodes zusammen, die bei ihrer Veränderung eine Rolle spielen.<sup>710</sup>

Wie lässt sich nun aber der *Twomblysche Code* charakterisieren?

Er beschreibt unter anderem die oben geschilderte Formen- und Zeichenvielfalt (Abb. 143 – 163) und fasst alle möglichen schriftähnlichen und bildhaften Elemente zusammen. Genauer gesagt handelt es sich um alphabetische Schriftzeichen (Abb. 4l, 4z3, 6c), arabische Ziffern, Skripturen, Striche, Farbleckse, Diagramme, Piktogramme und schließlich auch *Objets trouvés* Reproduktionen aus der Kunstgeschichte, Ansichtskarten und Eisenbahnfahrkarten.<sup>711</sup>

<sup>708</sup> Saussure 1967, S. 16 f.

<sup>709</sup> Vgl. Abraham 1988, S. 357.

<sup>710</sup> Ibidem.

<sup>711</sup> Vgl. auch den Begriff des *Alphapiktobets*, der von Jutta Görcke entwickelt wurde. Vgl. Görke 1995, S. 119.

*„Abhängig vom Kontext kann ein Fleck für malerischen Selbstausdruck stehen, aber auch Platzhalter für einen konkreten Begriff oder Handlung sein. Sinnloses Gekritzelt wird zur Skriptur und damit zu einer Variablen der Schrift. Vereinzelte Worte erklären Piktogramme, die per definitionem bildhaft sind und von kleinen naturalistischen zu stilisierten Skizzen ausgeformt oder völlig abstrakt gezeichnet sein können. Sie bezeichnen konkrete Dinge oder Vorgänge. Diagramme wirken analytisch. Für alle Bildelemente gilt, dass sie sowohl das Subjekt erläutern als auch selbstreferentiell den malerischen Vorgang beleuchten.“<sup>712</sup>*

Twombly hinterlässt in seinen Bildern und Skulpturen immer wieder Notizen oder gibt Kurzkommentare zu gerade in der Entstehung begriffenen Bildaussagen oder soeben abgeschlossenen Vorgängen. Gekritzelte Ziffern können fortlaufende Bildserien benennen oder messen Raum und Zeit.<sup>713</sup> Formal erscheinen alle Elemente des *Twomblyschen Codes* als gleichwertige Materialien behandelt, die untereinander beliebig kombiniert werden. Er selbst nannte dieses Verfahren *„Collage [...] ohne die eigentliche Technik der Collage zu verwenden“*.<sup>714</sup> Bastian beobachtete, dass sich die Zeichen in zerrissener Sprache äußern und dass das einzelne Zeichen kaum lesbar ist.<sup>715</sup> In den Collagen treten die Zeichen konkreter und gegenständlicher auf. Diesbezüglich erklärte Bastian:

*„Die emblematischen Symbole werden zu Dialogen mit disparaten Materialien.“<sup>716</sup>*

Diese Symbole treten auf montierten und schichtweise geklebten Zeichenkartons in Form von Papierstreifen, Reproduktionen alter Bilder, Postkarten historischer Ereignisse und Architekturen sowie topographischen Bestimmungen auf.<sup>717</sup>

In den Skulpturen finden sich zahlreiche Zeichen oder Elemente des *Twomblyschen Codes*: Schriftzeichen (Abb. 143 - 148) Skripturen (Abb. 153, 154), Striche (Abb. 1b), Farbkleckse (Abb. 151, 157, 158, 159), Diagramme, Piktogramme (Abb. 54) und aufgeklebte sowie bemalte Papierstücke (Abb. 3e). Twombly integrierte alphabetische Zeichen, die sich im Auge des Betrachters zu Wörtern zusammensetzen und so sinnstiftende Assoziationsketten hervorrufen können. Elemente geschriebener Sprache werden oftmals durchgestrichen oder

---

<sup>712</sup> Görke 1995, S. 119.

<sup>713</sup> Ibidem, S. 120.

<sup>714</sup> Cy Twombly in: Bastian 1984, S. 20.

<sup>715</sup> Ibidem.

<sup>716</sup> Ibidem.

<sup>717</sup> Ibidem.



gänzlich ausgelöscht. Diesbezüglich veranschaulicht eine Überlegung von Roland Barthes das von Twombly verwendete ‚Stilmittel‘:

*„Das Werk von TW – andere haben es gesagt ist ein Werk der Schrift. Es hat etwas mit Kalligraphie zu tun – aber nicht im Sinn von Imitation oder Inspiration. Ein Gemälde von TW ist nur das Anspielungsfeld der Schrift (...). TW bezieht sich auf die Schrift (wie er sich auch häufig auf die Kultur bezieht, mit Wörtern: Virgil,...) und geht dann woanders hin.“<sup>718</sup>*

Schnell jedoch entfernt Twombly sich wieder von der Kalligraphie, d.h. von der gestalteten, gezeichneten, gedruckten, gegossenen Schrift, also von dem, was man im 18. Jahrhundert die ‚schöne Hand‘ nannte.<sup>719</sup>

*„Twombly sagt auf seine Weise, dass das Wesen der Schrift weder eine Form noch ein Gebrauch ist, sondern bloß eine Geste.“<sup>720</sup>*

Twomblys Schrift ist nicht, wie der noch ungeschulte Betrachter vielleicht annehmen könnte, die eines Kindes, er drückt den Stift nicht mühevoll auf, sondern er lässt ihn über die Leinwand gleiten, locker, bisweilen schleifend und nur dann, wenn er bewusst die Entscheidung trifft, mit dem Bleistift fest aufzudrücken, tut er das in äußerst überlegter Form.<sup>721</sup> Twombly bewahrt von der Schrift nur die Geste, nicht aber das Resultat. Das Gezeigte, das Resultat seiner Arbeit, das Bild, sind Gesten.

*„Die Geste ist als Zugabe eines Aktes zu verstehen. Dieser Akt ist transitiv, er will ein Objekt, ein Resultat hervorrufen.“<sup>722</sup>*

Es bietet sich deshalb an, zwischen der Botschaft, die eine Information erzeugen will, dem Zeichen, das der Botschaft ihre Form verleiht und der künstlerischen Gebärde, die die Botschaft über das Zeichen sichtbar macht, zu unterscheiden.

Bisweilen stößt man in der Literatur auf den Vergleich von Twombly und Mallarmé.<sup>723</sup> Auf den ersten Blick scheint es, als hätten sich beide mit der Sprache auseinandergesetzt und den Versuch unternommen, diese zu dekonstruieren.

---

<sup>718</sup> Barthes 1979, S. 8.

Im gesamten Text kürzte Barthes den Nachnamen Twombly mit den zwei Buchstaben TW ab.

<sup>719</sup> Vgl. Barthes 1979, S. 8.

<sup>720</sup> Ibidem, S.9.

<sup>721</sup> Ibidem.

<sup>722</sup> Ibidem, S.11.

<sup>723</sup> Vgl. Barthes 1979, S. 13.

Mallarmé wollte den Satz dekonstruieren, im Vorbeigehen dekonstruiert Twombly die Schrift. In den Texten Mallarmés ist die französische Sprache anerkannt, sie funktioniert – zwar nur in Brocken – aber dennoch ist ein System erkennbar. In den Schriftzügen von Twombly ist die Schrift gleichfalls kenntlich; sie läuft, sie gibt sich als Schrift. Indessen gehören die geformten Buchstaben zunächst ihrem graphischen Code an, im zweiten Schritt aber fängt Twombly an, diesen zu dekonstruieren.<sup>724</sup>

Das Stilmittel der Dekonstruktion des Codes findet sich beispielsweise in der Skulptur *Untitled (Eros/ binder and joiner)* von 2004. Teile der Schrift sind mit einem großen Balken, der sich wiederum aus nebeneinander gesetzten Bleistiftstrichen zusammensetzt, durchgestrichen. Eine Vielzahl von Strichen verschiedenster Dicke und Stärke durchzieht viele seiner Arbeiten. Der Einsatz von Strichen und Linien könnte auch als Zusammenspiel von konstruktiven und destruktiven Energien bezeichnet werden. Wo der Künstler in einem Zug mit einem Strich etwas aufzubauen versucht, zerstört er es im nächsten Augenblick wieder und löscht gerade erst Entstandenes wieder aus. Was bleibt, ist eine Art Skriptur, eine bloße Erinnerung an Geschriebenes.

Viele seiner Werke weisen wiederholt blutrote, rosafarbene, neonpinke, fleischfarbene und weiße Farbkleckse auf. Die Art und Weise, wie Twombly die Farbe einsetzt, wurde bereits mehrmals in der Arbeit erläutert, festzuhalten gilt nur noch, dass Farbe bei Twombly eher die Bedeutung eines Zeichens hat, als dass sie eine reine darstellerische Funktion im mimetischen Sinne besäße.

Des Weiteren finden wir immer wieder diagrammartige Zeichen, deren Form bisweilen an ein Fenster mit Fensterkreuz erinnert. In den im Kapitel IV.2. beschriebenen Bild der *Leda*-Serie hebt sich dieses Element regelrecht von den anderen, eher schlecht definierbaren Zeichen, durch relative Klarheit ab. Fast wirkt es wie ein Ruhepunkt, der einen Ausblick aus der verwirrenden Explosion gewährt. Trotzdem gibt es keine absolute Sicherheit bezüglich der Deutung dieses Zeichens. Bastian wertete das Fenster als Emblem, das in vielfacher allegorischer Verfremdung bedeutungsvoll ist und zum Spiegel und Raum zugleich mutiert.<sup>725</sup>

Twombly verwendet Zeichen in einer Konstitution, in der auch die Problematik der Wirklichkeit der Abbildung und der Wirklichkeit des Abgebildeten

---

<sup>724</sup> Barthes 1979, S. 13.

<sup>725</sup> Bastian II 1993, S. 17.

verdeutlicht werden sollen.<sup>726</sup> Genauso verhalten sich die herzförmigen Elemente und weitere sich ähnelnde Kringel und Kreise, die sich in vielen Arbeiten wiederfinden.

Diese Art der bildnerischen Umsetzung ermöglichte es Twombly, eine neuartige Welt darzustellen, die der Betrachter nur ansatzweise und erst auf den zweiten Blick lesen und nur individuell begreifen kann. Diese Formen ermöglichen eine unendliche Wiederverwendung und Weiterentwicklung für Twomblys Bildinventar. Es würde daher wenig Sinn machen, die einzelnen Bildelemente des *Twomblyschen Codes* einem ikonologischen Aufschlüsselungsprozess nach Erwin Panofsky zu unterwerfen.<sup>727</sup>

Keinesfalls darf man den *Twomblyschen Code* unter einem rein kalligraphischen und nicht zu dechiffrierenden Aspekt sehen, es handelt sich vielmehr um einzelne Elemente wie Striche, Kreise, Geschriebenes, Ausgestrichenes, die sowohl für sich stehen als gleichzeitig auch in Relation zueinander. Zumeist gehören sie einem Bewegungslauf von Linien und Schwüngen an und sind, wie Bastian richtig beobachtet, „als Aktion insgesamt vieldeutig“<sup>728</sup>, besitzen aber nur ihren eigenen Wirklichkeitsgehalt. Jede einzelne Linie, jeder einzelne Kringel und jedes, auch nur annähernd figurative Element sollte distanziert betrachtet werden. Mit den Linien verbinden sich Zeichen, die als einzelne Bilder über reine Bedeutungen hinausgehen und, so Bastian, „*Momente des Erzählens darstellen*“<sup>729</sup>. Die Bedeutung der Zeichen kann nur ein Betrachter individuell für sich selbst entschlüsseln und in eine Welt aus Imagination, Fantasie und Traum übertragen, wie sie die Arbeiten Twomblys darstellen.

---

<sup>726</sup> Ibidem.

<sup>727</sup> Hier ist das dreistufigen Modell Erwin Panofsys gemeint: Vor-ikonographische Beschreibung (Erfassung des primären oder natürlichen Sujets), die ikonographische Beschreibung (Erfassung des sekundären oder konventionalen Sujets und die ikonologische Beschreibung (Erschließung des eigentlichen Bedeutung oder des eigentlichen Gehalts).

<sup>728</sup> Vgl. Bastian II 1993, S. 17.

<sup>729</sup> Bastian II 1993, S. 17.

## **VII. Resümee: Erinnernte und neue Welten**

Die geheimnisumwobenen Skulpturen von Cy Twombly gleichen poetischen ‚Gebilden‘, die der Künstler aus einer Vielfalt von gefundenen oder gesammelten Materialien zusammengefügt und bisweilen durch Zeichen markiert hat, die aufgemalt, aufgeschrieben, aufgezeichnet, aufgeklebt dann aber bisweilen wiederum fast bis zur Unkenntlichkeit ausradiert sind.

Immer wieder führt die Betrachtung der Skulpturen, das Versenken in Details oder die Entdeckung einer neuen Ansicht, auf eine weitere Spur und verstrickt den Betrachter in eine facettenreiche und lebendige Kommunikation. In ihrem künstlerischen Reichtum rufen die einzelnen Motive, die unterschiedlichen mythologischen, literarischen oder historischen Quellen entspringen, sprachliche und visuelle Assoziationsketten hervor und enthüllen eine Vielfalt von thematischen Verknüpfungsmöglichkeiten. Gleichzeitig aber beziehen sich die Zeichen auf sich selbst und fungieren als abstrakte, eigenständige Elemente, die zudem von ungeheurer ästhetischer Qualität sind. Das Schöne sollte hier jedoch nicht im Sinne Platons verstanden werden, der als höchste Kunst diejenige benannte, die die uns erscheinende Wirklichkeit am besten nachahmt<sup>730</sup>, sondern vielmehr im Sinne Kants, demnach ästhetische Urteile auf rein subjektiven Empfindungen des Gefallens oder der Abneigung, der Lust oder Unlust basieren.

„[...] die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge. [...] Schönheit ist der ‚Ausdruck‘ ästhetischer Ideen, wobei in der schönen Kunst diese Idee durch einen Begriff vom Objekt veranlaßt werden muß, der in der schönen Natur nicht nötig ist.“<sup>731</sup>

Es fällt nicht leicht, mögliche Bedeutungen der Zeichen – das *signifié* - zu benennen, der Versuch einer Entschlüsselung ist nicht unbedingt zielführend und bald schon wird in der Auseinandersetzung mit den Werken deutlich, dass in den Skulpturen wie den Zeichen eine ihnen enorme Ambiguität verborgen ist. Deshalb stehen sie auch dem *objet ambigu*, der Denkfigur des französischen Dichter-Philosophen Paul Valéry, nahe, die beispielhaft für das rätselhafte Unbestimmte steht, das sich dennoch unsere Aufmerksamkeit nicht entziehen lässt (Kap. IV.4.7.). Wie sich in der Untersuchung gezeigt hat, lassen sich weder Twomblys

<sup>730</sup> Vgl. Hilber, Thorsten: *Platons Begriff von Schönheit und Kunst*, <http://www.rossleben2001.werner-knoben.de/doku/kurs74web/node2.html>, (25.09.2010).

<sup>731</sup> Kant, Immanuel, zit. bei: Eisler Rudolf, *Kant-Lexikon. Nachschlagewerk zu Immanuel Kant*, 1930, zit.: <http://www.textlog.de/32592.html>, (25.09.2010).

Arbeiten in ihrer Fülle noch die darin verborgenen inhaltlichen und formalen ‚Räume‘ ein- bzw. begrenzen. Das Geheimnis von Twomblys Skulpturen zeigt sich in eben dieser Offenheit und Vieldeutigkeit, was sich nicht zuletzt auch darin manifestiert, dass die meisten von ihnen nicht betitelt wurden.

In den Arbeiten ist nicht so sehr der Objektcharakter der Materialien, den Twombly thematisiert, sondern vielmehr das Verhältnis der materiellen Markierungen zur Bild- oder Oberfläche der Skulptur – zu den ‚weißen Experimentierfeldern‘ (Kap. IV.4.3.). Der Betrachter kann sich dabei kaum dem Eindruck entziehen, dass er es bei Twombly mit ‚Bildern‘ zu tun hat, die früher kaum als solche bezeichnet worden wären. Aus diesem Grund fühlt er sich bisweilen dazu angehalten, *„nach dem historischen Ort dessen zu fragen, was ihm als Bild erscheint.“*<sup>732</sup> Nicht nur setzt dies eine Referenz zur Geschichte voraus, sondern beinhaltet ebenfalls, *„dass Bild und Wirklichkeit in die Einheit eines historischen Ortes zusammengerückt sind. Das Bild kann dann nicht an einer Wirklichkeit gemessen werden, sondern schafft und ermöglicht Bezüge.“*<sup>733</sup>

Die Arbeiten von Twombly verkörpern ein Paradebeispiel für ein Konzept, das für die Beschreibung der Beziehung zwischen Künstler, Werk und Betrachter in der Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg klassisch geworden ist: Umberto Ecos Modell des offenen Kunstwerks<sup>734</sup> dient als Möglichkeit unendlicher Interpretationen:

*“[...] in effetti l’opera rimane inesauribile ed aperta in quanto ‘ambigua’, poiché ad un mondo ordinato secondo leggi universalmente riconosciute si è sostituito un mondo fondato sulla ambiguità, sia nel senso negativo di una mancanza di centri di ordinamento, sia nel senso positivo di una continua rivedibilità dei valori e delle certezze.”*<sup>735</sup>

Eco ging es um eine Poetik zeitgenössischer Kunstwerke, die demonstrieren sollte, inwiefern Bedeutung anders als in der traditionellen Kunst erzeugt werde und betonte, dass nicht jedes offene Kunstwerk dasselbe bedeute und Offenheit nicht allein die Bedeutung sei, um die es gehe. Die Tendenz zu Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit wurde von Eco weder negativ als Spiegelung einer

---

<sup>732</sup> Stemmrich 2009, S. 80.

<sup>733</sup> Ibidem.

<sup>734</sup> Eco, Umberto, *Opera aperta*, Mailand 1962.

<sup>735</sup> Eco 1962, S. 34.

*“[...] doch das Werk bleibt unerschöpflich und offen, da es ‘ambigue’ ist, denn an die Stelle einer Welt, die nach allgemein anerkannten Gesetzen geordnet ist, ist eine Welt getreten, die auf einer Ambiguität beruht, sowohl im negativen Sinne einer ständigen Revidierbarkeit von Werten und Gewißheiten.“*

Gegenwartskrise noch positiv als Ausdruck eines neuen Menschentyps gedeutet, der zur ständigen Horizonterweiterung und Erneuerung seiner Erkenntnischemata bereit sei. Die Hauptaussage bestand vielmehr darin, dass sich Bedeutung nicht im Werk selbst finden lasse, sondern in dessen kommunikativen Strukturen, die man klären müsse, bevor die Bedeutung und der geschichtliche Ort eines Kunstwerks bestimmt werden könnten.<sup>736</sup>

Die vorliegende Arbeit hatte es sich eingangs zum Ziel gesetzt, dem Leser Einblicke in den Werkkosmos von Cy Twombly anzubieten und eine Genese seiner Bildsprache in seinem skulpturalen Oeuvre (Kap. III.) anhand von vier ausgewählten Skulpturen aus zentralen Schaffensabschnitten aufzuzeigen (Kap. IV).

In einer ersten Annäherung an die Arbeiten aus unterschiedlichen Zeiten (Kap. I.2.) – beginnend mit einer der ersten Skulpturen Twomblys von 1946 und endend mit einer der späteren Arbeiten aus dem Jahr 2004 – wurde deutlich, dass Twombly bereits in seinen skulpturalen Anfängen Motive entwickelte, die sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes skulpturales Werk ziehen. So wird beispielsweise dem Motiv der zusammengeschnürten und festgebundenen Gegenstände, das sich gewissermaßen als Leitmotiv durch beinahe sein gesamtes skulpturales Oeuvre zieht, eine Art Signalcharakter zu Teil.

Der Überblick über die mittlerweile beachtlich angewachsene Literatur zu Twombly und einige Anmerkungen zum Forschungsstand demonstrierten (Kap. II), dass Twomblys Werke immer wieder zu kontroversen Deutungen Anlass gegeben haben und auch weiterhin geben werden. In der Fachwelt scheint man grundsätzlich Twomblys Kunst allgemein zu bewundern, wenngleich die Vorstellungen darüber, was sie bewundernswert erscheinen lässt, kaum gegensätzlicher sein könnten. Dabei wird bisweilen vergessen, dass es in Twomblys künstlerischer Karriere eine Zeit gab, in der sowohl Kritiker als auch andere Künstler seinen Arbeiten ablehnend gegenüberstanden. Es sei an diesem Punkt an Twomblys Ausstellung 1964 in der New Yorker *Leo Castelli Gallery* erinnert, die sein Künstlerkollege Donald Judd als „*fiasco*“ bezeichnete<sup>737</sup>.

Der Hauptteil der Arbeit lässt sich in einen analytischen, einen sinnstiftenden und einen kontextualisierenden Teil gliedern (Kap. IV). In den Analysen der Skulpturen *Untitled* (1954, New York), *Cycnus* (1978, Rom), *Untitled* (2001,

<sup>736</sup> Vgl. Fröhlich 2009, ohne Seitenangabe.

<sup>737</sup> Judd 1964, S. 38 und Stemmrich 2009, S. 60.

Lexington) und *Untitled (Eros/ binder and joiner)* (2004, Lexington) wurde nach Motiven und den zugrunde liegenden möglichen Quellen gesucht, eine jede einzelne Arbeit führte in verschiedene inhaltliche Richtungen und bot dem Leser mögliche Deutungsversuche an. In ausführlichen Untersuchungen wurden die Veränderungen hinsichtlich Farbe, Form, Material und Kompositionsformen aufgezeigt, außerdem ließen sich Gemeinsamkeiten sowohl formaler als auch inhaltlicher Art verfolgen, die sich bereits in einem frühen Stadium in Twomblys Schaffen entwickelten. Ein großes Anliegen dieser Arbeit war es außerdem, einen Blick auf andere, angrenzende Fachgebiete zu werfen. Die Philosophie des 19. Jahrhunderts hatte durch eine veränderte Auffassung vom Mythos als Bewusstseinsprozess Voraussetzungen für einen freieren Umgang mit seiner Überlieferung geschaffen.<sup>738</sup> So ist beispielsweise in der beschriebenen Skulptur *Cycnus* von 1978 der Titelheld nicht durch eine personifizierte Darstellung wiedergegeben, sondern allein durch seinen Namen und seine Attribute gegenwärtig, die es erlauben, einen neuen und allgemein verständlichen Sinnakzent zu vermitteln (Kap. VI.2). Der Künstler legte durch seine Handschrift zugleich die Subjektivität seiner Aussage offen und relativierte sie als seine aktuelle Auslegung im Wandel der Interpretationen (Kap. VI.4). Ohne Zweifel war es auch eines von Twomblys Anliegen, den Geist der antiken Mythen umfassend in die heutige Gegenwart zu übersetzen (Kap. IV.3.4), um so menschlichen Empfindungen Ausdruck zu verleihen, die besonders Anfang der Fünfzigerjahre in Kreisen der New Yorker Kunstszene noch immer geprägt waren durch die grausamen Erfahrungen und Auswirkungen des zweiten Weltkrieges, dem stets präsenten Alptraum der Atombombe und den Vorahnungen neuer bevorstehender Konflikte und Kriege (Kap. V.1). Twomblys Arbeiten transportieren keineswegs den kühlen, beherrschten Mythos wie es vielleicht Leonardo, Michelangelo oder Correggio getan haben, sondern übersetzen, wie Bastian treffend erläutert, „einen komplexen künstlerischen Vitalismus in die Obsession von Kunst und Leben“<sup>739</sup>. Twombly verfolgte mit seinen Bemühungen, die klassische Welt aus den Beschränkungen des Akademismus zu retten und in die Gegenwart zu übersetzen, ein Anliegen weiter, das die moderne westliche Kultur seit der Zeit der Französischen Revolution gehegt hat.<sup>740</sup>

<sup>738</sup> Vgl. Schmidt 1984, S. 80.

<sup>739</sup> Bastian, II, S.17.

<sup>740</sup> Vgl. Varnedoe 1994, S. 34.



Kapitel VI zeigt auf, inwieweit linguistisch-semiotische Ansätze nach de Saussure und Eco die Analyse des Phänomens der Entwicklung einer Bildsprache begründen. Besonders bedeutsam erschien die Frage nach einer möglichen Einordnung der Schrift- und Bildzeichen, die Twombly über seine Arbeiten 'streut'. Es wurde die Bezeichnung *Twomblyscher Code* entwickelt, um seinem ur-eigenen Zeichen-Kosmos einen Namen zu geben, der aber bisweilen vom Künstler selbst an manchen Stellen dekonstruiert wurde. Zunächst hält der Betrachter sich an die Signatur, an ihm bekannte Orte, Daten oder an bedeutungsreiche Titel, die auf seine Arbeiten geschrieben wurden und versucht, einen Vergleich zwischen Bildern der Sprache und Sprache der Bilder zu ziehen. Letztendlich wird spürbar, dass der *Twomblyscher Code* keinesfalls auf unser zusammenhängendes Schriftsystem übertragen werden kann und eine eindeutige Lesbarkeit ausbleibt.

In unserer modernen Welt ist Handschriftliches zur Rarität geworden, die schriftlich fixierte Entwicklung von Gedanken, das Entstehen von Texten, finden eher im Computer Verborgenen statt,<sup>741</sup> Twombly jedoch scheint sich eben dieser Prozesshaftigkeit handschriftlich gesetzter Zeichen zu bedienen und generierte so ein faszinierendes Spektrum persönlicher und intimer Spuren.

Die Arbeit schließt mit einem letzten Gedanken: Cy Twombly schuf mit seinen Skulpturen, mit seinem gesamten Werk Welten – erinnerte wie neue – die uns berühren, wenn wir bereit sind, uns zu öffnen, Welten, die Einblicke in metaphysische Sphären gestatten und uns letztendlich doch wieder auf uns selbst zurückführen.

---

<sup>741</sup> Vgl. Dean 2008, S. 35.

## Anhang

## 1. Bibliographie

### 1.1. Kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Literatur

Bach 1987

Bach, Friedrich Teja: *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form*, Friedrich Teja Bach (Hrsg.), Köln 1987.

Bauch 1994

Bauch, Kurt: *Imago*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München, 1994.

Barilli 2007

Barilli, Renato: *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze 1789 – 2006*, Torino, 2007.

Belting 2007

Belting, Hans: *Bilderfragen - Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007.

Boehm 1994 a

Boehm, Gottfried: *Die Bilderfrage*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München 1994.

Boehm 1994 b

Boehm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München 1994.

Boehm 2008

Boehm, Gottfried, u.a.: *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spies (Hrsg.), München 2008.

Brilli 2001

Brilli, Attilio: *Als Reisen eine Kunst war – Vom Beginn des modernen Tourismus: Die „Grand Tour“*, Berlin 2001.

Burda 2004

Burda, Hubert und Christa Maar: *Iconic turn – Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004.

Chaddock Reynolds 1998

Chaddock Reynolds, Katherine: *Visions and Vanities. John Andrew Rice of Black Mountain College*, Baton Rouge 1998.

Crone 1998

Crone, Rainer, u.a.: *Paul Klee und Edward Ruscha, Projekt der Moderne - Sprache und Bild*, Petrus Graf von Schaesberg (Hrsg.), Regensburg 1998.

Danto 1994

Danto, Arthur C.: *Abbildung und Beschreibung*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München 1994.

Eco 1962

Eco, Umberto: *Opera aperta*, Mailand 1962.

Faust 1977

Faust: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München 1977.

Fischer 1995

Fischer, Walther, L.: *Die mathematischen Grundlagen der abendländischen Zahlen-Symbolik, der Zahlen-Mystik und der Zahlen-Magie bei den Pythagoreern*, in: Liedtke, Max, Aberglaube, Magie, Religion, Hrsg. Max Liedtke, Graz 1995, S. 14 f.

Fröhlich 2009

Fröhlich, Grit: *Umberto Eco. Philosophie – Ästhetik – Bedeutung*, München 2009.

Gadamer 1994

Gadamer, Hans-Georg: *Bildkunst und Wortkunst*, in: Was ist ein Bild, Hrsg. Gottfried Boehm, München 1994.

Genge 2009

Genge, Gabriele: *Artefakt, Fetisch, Skulptur. Aristide Maillol und die Beschreibung des Fremden in der Moderne*, Gabriele Genge (Hrsg.), Berlin, München 2009.

Harris 1987

Harris, Mary Emma: *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge / Massachusetts, London 1987.

Imdahl

Imdahl, Max: *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München, 1994.

Ingold 1994

Ingold, Felix Philipp: *Welt und Bild- zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kasemir Malevic*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München, 1994.

Jonas 1994

Jonas, Hans: *Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München, 1994.

Lacan 1994

Lacan, Jacques: *Linie und Licht*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München, 1994.

Lerario 2005

Lerario, Maria Gabriella: *Il Museo Luigi Pigorini. Dalle Raccolte etnografiche al Mito di Nazione*, Massimo Piccione (Hrsg.), Florenz 2005.

Lüdeking 1994

Lüdeking, Karlheinz: *Zwischen den Linien. Vermutungen zum aktuellen Frontverlauf im Bilderstreit*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München, 1994.

Lüdemann 2008

Lüdemann, Peter: *Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento*, Klaus Bergdolt (Hrsg.), 2008.

Lypp 1994

Lypp, Bernhard: *Spiegelbilder* in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München, 1994.

Meyer 1994

Meyer, Schapiro: *Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München, 1994.

Merleau-Ponty 1994

Merleau-Ponty, Maurice: *Der Zweifel Cézannes*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München, 1994.

Muybridge 1979

Muybridge, Eadweard: *Complete Human and Animal Locomotion*, New York 1979.

Polanyi 1994

Polanyi, Michael: *Was ist ein Bild?*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München, 1994.

Reißer 2003

Reißer, Ulrich, Wolf, Norbert: *Kunst Epochen, Band 12, 20. Jahrhundert II*, Stuttgart 2003.

Rubin 1984

Rubin, William: *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, William Rubin (Hrsg.), München 1984.

Rubin 1989

Rubin, William: *Picasso and Braque. An Introduction*, in: Rubin, William (Hrsg.): *Pioneering Cubism*. New York 1989, S.15–62.

Ruhrberg 2000

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef: *Kunst des 20. Jahrhunderts, Teil I Malerei*, Köln 2000.

Salmann 1994

Salmann, Elmar: *Im Bilde sein- Absolutheit des Bildes oder Bildwerdung des Absoluten?*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München 1994.

Santomaso 1975

Ponente, Nello, Herbert Read, Pierre Francastel, Werner Haftmann, Luisa Alfieri: *Catalogue Raisonné 1931 – 1974*, Venedig 1975.

Schmalenbach 1984

Schmalenbach, Werner: *Kurt Schwitters*, München 1984.

Schmied, Wieland – Clair, Jean (Hrsg.): *Giorgio de Chirico. Der Metaphysiker*, München 1982, S. 47–79.

Schulz-Hoffmann 1981

Schulz-Hoffmann, Carla: *Zur italienischen Kunst nach 1945*, in: Kat. Ausst. Frankfurt 1981, S. 8-12.

Thierolf 2001

Thierolf, Corinna: *Amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts*, Pinakothek der Moderne / Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), Ostfildern-Ruit, 2001.

Varnedoe 1984

Varnedoe, Kirk: *Abstrakter Expressionismus*, in: Rubin, William, *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, William Rubin (Hrsg.), München, 1984.

Waldenfels 1994

Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen des Sichtbaren, Polanyi*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München, 1994.

Wackernagel 1994

Wolfgang Wackernagel: *Subimaginale Versenkung – Meister Eckarts Ethik der bild-ergründenden Entbildung*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München, 1994.

Wohlfahrt 1994

Wohlfahrt, Günter: *Das Schweigen des Bildes, Polanyi*, in: Was ist ein Bild, Gottfried Boehm (Hrsg.), München, 1994.

## 1.2. Ausstellungs- und Museumskataloge allgemein

Kat. Ausst. Berlin 1980

*Rauschenberg. White Paintings 1951*, Katalog der Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Berlin, Berlin, vom 25. März bis 4. Mai 1980, Berlin 1980.

Kat. Ausst. Berlin – Stuttgart 1987/1988

Beye, Peter und Dieter Honisch (Hrsg.): *Alberto Giacometti: Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik*, Katalog der Ausstellung der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin West, vom 9. Oktober 1987 – 3. Januar 1988 und der Staatsgalerie Stuttgart, vom 29. Januar – 20. März 1988, München 1987.

Kat. Ausst. Bremen – Nürnberg – Köln – Wien – Göteborg – München 1997/1998

Goetz, Ingvild / Christiane Meyer Scholl (Hrsg.); u.a. Lóránd Hegyi (Red.): *Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz. 1958 bis heute*, Katalog der Ausstellung des Neuen Museums Weserburg Bremen, Bremen, von Juni – September 1997, der Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg, von Oktober – Dezember 1997, des Kölnischen Kunstvereins, Köln, von Februar – April 1998, des Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, von Juni – August 1998, der Konsthallen Göteborg, Göteborg, von September – Oktober 1998, der Sammlung Goetz, München, Frühjahr – Sommer 2000, München 1997.

Kat. Ausst. Brüssel – Rotterdam – Mailand 1971 / 1972

*Metamorphose des Dinges Kunst und Anti-Kunst; 1910 - 1970*, Katalog der Ausstellung des Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, vom 22. April. - 6. Juni 1971, des Museum Boymans- van Beuningen, Rotterdam, vom 25. Juni.-15. August 1971, des Palazzo Reale, Milano, vom 15. Dezember 1971 - 10. Februar 1972, Brüssel 1971.

Kat. Ausst. Düsseldorf 1998

Spies, Werner (Hrsg.), *Max Ernst. Skulpturen Häuser Landschaften*, Katalog der Ausstellung der Kunstsammlung Nordrheinwestfalen, Düsseldorf, vom 5. September – 29. November 1998, Düsseldorf 1998.

Kat. Ausst. Düsseldorf – München 2001/2002

*Die andere Moderne - De Chirico / Saviano*, Katalog der Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Düsseldorf, vom 15. September – 2. Dezember 2001 und der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, vom 20. Dezember 2001 – 10. März 2002, Ostfildern-Ruit 2001.

Kat. Ausst. Frankfurt 1981

Sanna, Salvatore A. (Hrsg. ): *Zur italienischen Kunst nach 1945. Deutsche Künstler und Italien*, Katalog der Ausstellung der Frankfurter Westend-Galerie, Deutsch-Italienische Vereinigung e.V., im Jahr 1981, Basel 1981.

Kat. Ausst. Frankfurt – Wien 1996/1997

*Lucio Fontana. Retrospektive*, Katalog der Ausstellung der Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt, vom 6. Juni - 1. September 1996, und des Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, vom 25. September 1996 - 6. Januar 1997, Ostfildern-Ruit 1996.

Kat. Ausst. Houston 1991/1992

Walter Hopps (Hrsg.): *Robert Rauschenberg. The Early 1950s*, Katalog der Ausstellung der The Menil Collection, Houston, vom 27. September 1991 - 5. Januar 1992, u.a., Houston 1991.

Kat. Ausst. Köln 1999

*Louise Bourgeois*, Katalog der Ausstellung der Galerie Karsten Greve Köln, Paris, Milano, St. Moritz, Köln 1999.

Kat. Ausst. Madrid 2002

Katz, Vincent (Hrsg.): *Black Mountain College. Experiment in Art*, Katalog der Ausstellung des Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, vom 28. Oktober 2002 – 13. Januar 2003, Madrid 2002.

Kat. Ausst. Mailand 1989

*Verso l'arte povera. Momenti e aspetti degli anni sessanta in Italia*, Katalog der Ausstellung des Padiglione d'arte contemporanea, Milano, vom 20. Januar – 27. März 1989, Mailand 1989.

Kat. Ausst. Mailand 2005

*Anni Cinquanta – La Nascita della creatività italiana*, Katalog der Ausstellung im Palazzo Reale, Mailand, vom 4. März – 3. Juli 2005, Mailand, Firenze 2005.

Kat. Ausst. München 1996

Helmut Friedel (Hrsg.): *Michelangelo Pistoletto. Memoria Intelligenza Praevidentia*, Katalog der Ausstellung des Lenbachhaus, München, vom 27. März – 23. Juni 1996, Ostfildern-Ruit 1995.

Kat. Ausst. New York 1984 1

Rubin, William (Hrsg.): *Primitivism in 20th Century Affinity of the Tribal and the Modern*, Katalog der Ausstellung des The Museum of Modern Art, New York, 1984, New York 1984.

Kat. Ausst. New York 1984 2

Rubin, William (Hrsg.): *Primitivism in 20th Century Affinity of the Tribal and the Modern*, Katalog der Ausstellung des The Museum of Modern Art, New York, 1984, New York 1984.

Kat. Ausst. New York 2009

*Piero Manzoni. A Retrospective*, Katalog der Ausstellung der Gagosian Gallery, New York, vom 24. Januar – 21. März 2009, Milano 2009.

Kat. Ausst. Nizza 2007

*Michelangelo Pistoletto*, Katalog der Ausstellung des Mamac Nice, Nizza, vom 30. Juni – 4. November 2007, Nice 2007.

Kat. Ausst. Paris 1987

*Lucio Fontana*, Katalog der Ausstellung des Centre Pompidou, Paris, vom 13. Oktober 1987 – 11. Januar 1988, Paris 1987.



Kat. Ausst. Paris - Philadelphia 1995

*Constantin Brancusi – 1876-1957*, Katalog der Ausstellung des Centre Pompidou, Paris, vom 14. April – 21. August 1995 und des Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, vom 8. Oktober – 31. Dezember 1995, Paris 1995.

Kat. Ausst. Paris 2002

*Robert Rauschenberg*, Katalog der Ausstellung der Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, vom 6. Juni – 14. Oktober 2002, Paris 2002.

Kat. Ausst. Rom – München – Brüssel 1997

*Alberto Burri*, Katalog der Ausstellung des Palazzo degli Esposizioni, Rom, vom 9. November 1996 – 15. Januar 1997, der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, vom 5. Februar – 6. April 1997 und des Palais des Beaux-Arts, Brüssel, vom 5. Juni – 17. August 1997, Mailand 1997.

Kat. Ausst. Rom 2005

Bonasegale, Giovanna und Emma Zanella (Hrsg.): *Da Balla a Morandi. Capolavori dalla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma*, Katalog der Ausstellung der Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate, vom 6. März – 5. Juni 2005, Roma 2005.

Kat. Ausst. Rom – Berlin 2007 / 2008

*Emilio Vedova 1919-2006*, Katalog der Ausstellung der Galleria nazionale d'arte moderna, Rom, vom 7. Oktober 2007 – 6. Januar 2008 und der Berlinischen Galerie, Berlin, vom 25. Januar – 20. April 2008, Mailand 2007.

Kat. Ausst. Washington 1993/1994

*Astonishment and Power. The Eyes of Understanding: Kongo Minkisi. The Art of Renée Stout*, Katalog der Ausstellung des National Museum of African Art, Washington, vom 28. April 1993 – 2. Januar 1994, Washington und London, 1993.

Kat. Ausst. Wien 2002

Prof. Dr. Wilfried Seipel (Hrsg.): *Das Flämische Stillleben 1550 – 1680*, Katalog der Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien, vom 18. März – 21. Juli 2002, Wien 2002.

Kat. Ausst. Zürich 1970/71

Kunsthhaus Zürich (Hrsg.): *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, Katalog der Ausstellung des Kunsthhaus Zürich, Zürich, vom 31. Oktober 1970 – 17. Januar 1971, Recklinghausen 1970.

### 1.3. Sprachwissenschaft

Abraham 1988

Abraham, Werner: *Terminologie zur neueren Linguistik*, Band 1, Tübingen 1988.

Bachtin 1979

Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a. Main 1979.

Barthes 1990

Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays*, Bd. 3, Frankfurt a. Main 1990.

Bentele 1978

Bentele, Günter und Ivan Bystrina: *Semiotik – Grundlagen und Probleme*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1978.

Bezzel 2000

Bezzel, Chris: *Zeichen, Bild, Metapher, Gleichnis*, in: Wittgenstein zur Einführung, Hamburg 2000, S. 108–117.

Chomsky 1969

Chomsky, Noam: *Aspekte der Syntax-Theorie*, in: Lang, Ewald (Hrsg.): *Aspekte der Syntax-Theorie*, Frankfurt a. Main 1969.

Culler 1976

Culler, Jonathan D.: *Ferdinand de Saussure*, New York 1976.

Culler 1981

Culler, Jonathan D.: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca 1981.

Derrida 1974

Derrida, Jacques: *Grammatologie*, in: Rheinberger, Hans-Jörg (Hrsg. und Übers.): *Grammatologie*, Frankfurt a. Main 1974.

Dölling 1998

Dölling, Evelyn: *Kategorialstruktur ikonischer Sprachen und Syntax der visuellen Sprache*, in: Sachs-Hombach, Klaus – Rehkämer, Klaus (Hrsg.): *Bildgrammatik*, Magdeburg 1999, 123–134.

Eco 1972

Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, 9. Auflage von 2002, München 1972.

Eco 1977

Eco, Umberto: *Zeichen*, Frankfurt a. Main 1977.

Jakobson 1974

Jakobson, Roman: *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, München 1974.

Jakobson 1988

Jakobson, Roman: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, Holenstein, Elmar (Hrsg.), Frankfurt am Main 1988.

Koerner 1973

Koerner, Ernst Frideryk Konrad: *Ferdinand de Saussure. Origin and Development of his Linguistic Thought in Wesern Studies of Language. A contribution to the History and Study of Linguistics*, Braunschweig 1973.

Morris 1979

Morris, Charles William: *Grundlagen der Zeichentheorie – Ästhetik und Zeichentheorie*, Berlin 1979.

Nöth 1985

Nöth, Winfried: *Zeichen und Zeichentypologien*, in: Nöth, Winfried (Hrsg.): *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart 1985, S. 142–144.

Nöth 2000

Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart 2000, 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage.

Ricoeur 1978

Ricoeur, Paul: *Structure, Words, Event*, in: Reagan, Charles E.- Stewart, David (Hrsg.): *The Philosophy of Paul Ricoeur*, Boston 1978, S. 110–118.

Saussure 1967

Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*, Engler, Rudolf (Hrsg.), Bde. 1–4, Nachdr. Paris 1967–1974.

Saussure 1967b

Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967 (Übersetzung der frz. Originalausgabe v. 1916).

Van der Elst 1985

Van der Elst, Gaston, Elisabeth Leiss, Bernd Naumann: *Syntaktische Analyse*, Erlanger Studien Band 60, Hrsg. Detlef Bernd Leistner Opfermann, Dietmar Peschel-Rentsch, Erlangen, 1985.

Walter 1979

Walter, Elisabeth: *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung*, Stuttgart 1979.

#### 1.4. Lexika und Wörterbücher

Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie 1886  
Furtwängler, Adolf: *Eros*. In: Wilhelm Heinrich Roscher (Hrsg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band 1,1, Leipzig 1886, Sp. 1339–1372. Digitalisat

Brunel 2002

Brunel, Pierre avec la collaboration de Frédéric Mancier: *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Paris 2002.

Davidson Reid 1993

Davidson Reid, Jane: *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts*, 1300-1990s, Volume 2, Oxford 1993.

Grant – Hazel 1976

Grant, Michael, Hazel, John: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 1976.

Grote 1969

Grote, Christian: *Leda – Wenn ein Weib sich irgend zu einem Vieh tut*, München 1969-

Herder 1952-1956

*Der Große Herder*: Bd. 1-8, 5. Auflage, Freiburg 1952-1956.

Langenscheidt 1979

*Langenscheidts Großwörterbuch Französisch*, Teil I, Berlin, München, Wien, Zürich 1979.

Langenscheidt 2010

Langenscheidt-Redaktion (Hrsg.): *Langenscheidt Muret-Sanders Großwörterbuch Englisch*, Teil 1 Englisch – Deutsch, Berlin und München, 2010

Le Robert 1971

Robert, Paul: *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française*.

Le Robert, Bd. 4, Paris 1971.

Lexikon der Kunst 1977

Lexikon der Kunst, Band IV, Veb. E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1977

LIMC 1981-1999

N. Blanc, F. Gury: *Eros*, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC). Band 3,2, Zürich/München 1981–1999, S. 609–727.

Meyers

*Meyers Konversationslexikon*, 4. Aufl. 1888-90, Bd. 7

Sansoni 1965

Sansoni, Giulio Cesare (Hrsg.): *Universale Sansoni*, Firenze 1965.

Sautner 1982

Sautner, Reinhold: *Lexikon der Mythologie*, Salzburg 1982.

Vollmer 1978

Vollmer, Wilhelm: *Wörterbuch der Mythologie aller Völker*, Wiesbaden 1978.

### 1.5. Sonstige Literatur

Adams 1927

Adams, Henry: *The Education of Henry Adams. An Autobiography*, Boston und New York, 1927.

Adams 1953

Adams, Henry: *Die Erziehung des Henry Adams. Von ihm selbst erzählt*, aus dem Amerikanischen übersetzt von J. Lesser, Manesse Verlag Conzett & Huber, Zürich, 1953.

Badcock 1975

Badcock, C. R.: *Lévi-Strauss. Structuralism and Sociological Theory*, London, 1975.

Bergson 1912

Bergson, Henri: *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1912.

Bergson 1964

Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*, Frankfurt a. Main 1964.

Blumenberg 1968

Blumenberg, Hans: *Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes*, in: Aler, Jan (Hrsg.): *Proceedings of the fifth International congress of aesthetics*, Den Haag 1968. S. 64–70.

Blumenberg 1981

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

Blumenberg 2001

Blumenberg, Hans: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main 2001.

Clemens 2001

Clemens, Detlev und Tilo Schabert: *Kulturen des Eros*, München 2001.

Ferroni 1991

Ferroni, Giulio: *Storia della letteratura italiana*, Vol. 1-4, Torino 1991.

Foos 1999

Foos, Peter: *L'objet ambigu in Philosophie und Kunst, Valéry, Kant, Deleuze und Duchamp im platonischen Differential*, Düsseldorf 1999.

Greifenhagen 1957

Adolf Greifenhagen: *Griechische Eroten*, Berlin 1957.

Hawthorne 1961

Hawthorne, Nathaniel: *Der Marmorfaun*, aus dem Amerikanischen übertragen von Gisela Günther, Frankfurt am Main 1961.

Hölscher 1999

Hölscher, Thomas: *Bild und Grammatik bei Wittgenstein*, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildgrammatik Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellung*, Magdeburg 1999, S. 69–78.

Kaupert – Funcke 2008

Kaupert, Michael und Dorett Funcke: *Wirkungen des Wilden Denkens. Zur strukturalen Anthropologie von Claude Lévi-Strauss*, Michael Kaupert und Dorett Funcke (Hrsg.), Berlin 2008.

Lévi-Strauss 1968

Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main 1968.

Lévi-Strauss 1975

Claude Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie II*, Frankfurt 1975.

Lévi-Strauss 1978

Lévi-Strauss, Claude: *Traurige Tropen*, Frankfurt am Main 1978.

Lévi-Strauss 1980

Lévi-Strauss, Claude: *Mythos und Bedeutung*, Frankfurt, 1980.

Liedtke 1995

Liedtke, Max: *Aberglaube, Magie, Religion*, Max Liedtke (Hrsg.), Graz 1995.

Majetschak 1998

Majetschak, Stefan: *Ludwig Wittgenstein*, in: Nida-Rümelin, Julian – Betzler, Monika (Hrsg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. In Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1998, S. 824–830.

Minninger 1994

Minninger, Bernhard: *Henry Adams. The Education of Henry Adams*, Trierer Studien zur Literatur, Jörg Hasler, Karl Hölz, Lothar Pikulik, Peter Lang (Hrsg.), Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1994.

Müller 2003

Müller, Marion: *Grundlagen der visuellen Kommunikation*, Konstanz 2003.

Nietzsche 1873

Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden*, Band 3, München 1954 ff..

Ovid

Ovid: *Metamorphosen* \ *Metamorphoseon Libri*, Buch 12, dt. Ausgabe, Mannheim 2010.

Paz 1970

Paz, Octavio: *Das Labyrinth der Einsamkeit*, Frankfurt a. M. 1970.

Pupino 2002

Pupino, Angelo R.: *D'Annunzio - Letteratura e Vita*, Roma 2002.

Ranke-Graves 2007

Ranke-Graves, von Robert: *Griechische Mythologie*, Reinbek bei Hamburg, 2007.

Siepe 2007

Siepe, Franz: *Die Farben des Eros*, Berlin 2007.

Valéry 1948

Valéry, Paul: *Eupalinos. L'âme et la danse. Dialogue de l'Arbre*, Paris 1948.

Valéry 1927

Valéry, Paul: *Eupalinos oder über die Architektur*, Leipzig 1927.

Wittgenstein 1989a

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, in: Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916*. Philosophische Untersuchungen, Frankfurt a. Main 1989, S. 225–578.

Wittgenstein 1989b

Wittgenstein, Ludwig: *Tagebücher 1914–1916*, in: Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916*. Philosophische Untersuchungen, Frankfurt a. Main 1989, S. 87–187.

Wittgenstein 1989c

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, in: Rhees, Rush (Hrsg.): Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 4: *Philosophische Grammatik*, Frankfurt a. Main 1989.

Wittgenstein 1989d

Wittgenstein, Ludwig: *Letzte Schriften über die Philosophie*, in: Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 7: *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, Letzte Schriften über die Philosophie*, Frankfurt a. Main 1989, S. 347–478.

Wittgenstein 1989e

Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewissheit* in: Werkausgabe in 8 Bänden, Bd. 8: *Bemerkungen über die Farben. Über Gewissheit. Zettel. Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt a. Main 1989, S. 113–258.

Wittgenstein 2001

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. Kritisch-genetische Edition, Schulte, Joachim (Hrsg.), Frankfurt a. Main 2001.

## 1.6. Quellen im Internet (Auswahl)

Assel 2005

Assel, Jutta und Georg Jäger: *Das antike Rom*, 2005, Das Goethezeitportal, [http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=antikes\\_rom](http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=antikes_rom), (20.09.2010).

Bwoon-Gallery o. D.

Ohne Autor, ohne Datum, [www.bwoon-gallery.com/Glossar%20Afrikanische%20Kunst.html](http://www.bwoon-gallery.com/Glossar%20Afrikanische%20Kunst.html), (04.08.2010)

Czöppan 2008

Czöppan, Gabi: *Cy Twombly Meister der Krakel und Klekse*, 2008, in: Focus online, [http://www.focus.de/kultur/kunst/cy-twombly-meister-der-krakel-und-klekse\\_aid\\_297571.html](http://www.focus.de/kultur/kunst/cy-twombly-meister-der-krakel-und-klekse_aid_297571.html), (26.03.2009).

Gustav Lübcke Museum 2010

Ohne Autor, 2010, Gustav Lübcke Museum, <http://www.hamm.de/gustav-luebcke-museum/10097.htm>, (04.02.2010).

Hafenbasar und Museum o. D.

Ohne Autor, ohne Datum, [http://www.hafenbasar.de/basar/exit-list/item\\_cat.cat\\_id-204/von-1/bis-20/Bakongo.html](http://www.hafenbasar.de/basar/exit-list/item_cat.cat_id-204/von-1/bis-20/Bakongo.html), (12.08.2010).

Hermanns 2006

Hermanns, Beatrice: *Denkmal*, 2006, Aus: Medien und Kommunikation in der Frühen Neuzeit, in: [historicum.net](http://www.historicum.net), [http://www.historicum.net/no\\_cache/persistent/artikel/2552/http://www.historicum.net/themen/medien-und-kommunikation/themen/art/Denkmal-1/html/artikel/2552/ca/fadaa49bac/](http://www.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/2552/http://www.historicum.net/themen/medien-und-kommunikation/themen/art/Denkmal-1/html/artikel/2552/ca/fadaa49bac/), (30.08.2010).

Indianerwelt o. D.

Ohne Autor, ohne Datum, Vgl. <http://www.indianerwelt.de/nord/nordwest/totempfahl.htm>, (12.08.2010)

Jacobus 2008

Jacobus, Mary: *Time-Lines: Rilke and Twombly on the Nile*, 2008, Tate Modern, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08autumn/mary-jacobus.shtm>, (08.04.2009).

Kunsthhaus Bregenz 2007

Ohne Autor: *Mythos*, 2007, Kunsthhaus Bregenz, [www.kunsthhaus-bregenz.at/mythos/ELHeft\\_mythos.pdf](http://www.kunsthhaus-bregenz.at/mythos/ELHeft_mythos.pdf), (01.10.2010).

Kunstmagazin 2009

Ohne Autor, Alberto Giacometti, 2009, Kunstmagazin, <http://www.kunstmagazin.de/event/3080-giacometti>, (01.10.2010).

Dalai Lama 2009

Dalai Lama, Rede in New Jersey/ USA, ohne Datum, <http://www.ommanipadmehum.de/dalaiman.htm>, (12.03.2009).



Maak 2005

Maak, Niklas: *Zu Besuch bei Cy Twombly Verschwunden in Italien*, 2005, in: faz.net, <http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~EF33747A993FD46DBB948F7CB629036CB~ATpl~Ecommon~Sprintpage.html>, (28.02.2008).

Moser 2010

Moser, Simone: *Piero Manzoni*, 2010, MUMOK / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, <http://www.mumok.at/besuch/bibliothek/piero-manzoni/>, (21.09.2010).

Museum Brandhorst 2009

o.A. (Museum Brandhorst): *Cy Twombly*, 2009, Museum Brandhorst, <http://www.museum-brandhorst.de/de/sammlung-brandhorst/cy-twombly.html>, (29.29.2009).

National Gallery of Art

National Gallery of Art, [http://www.nga.gov/feature/artnation/calder/constellations\\_1.shtm](http://www.nga.gov/feature/artnation/calder/constellations_1.shtm), (23.10.2010).

Nesin 2008

Nesin, Kate: *Some Notes on Words and Things in Cy Twombly's Sculptural Practice*, 2008, Tate Modern, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08autumn/kate-nesin.shtm>, (08.04.2009).

Nigro 2008

Nigro, Carol A.: *Cy Twombly's Humanist Upbringing*, 2008, Tate Modern, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08autumn/carol-a-nigro.shtm>, (08.04.2009).

Schirmmacher

Schirmmacher, Christine: *Farben und Farbsymbolik*, auf der Homepage des Instituts für Islamwissenschaften der Deutschen evangelischen Allianz e.V., <http://www.islaminstitut.de/Artikelanzeige.41+M548f095a850.0.html>, (07.08.2009).

Schleier 2002

Schleier, Reinhart Dirk Pörschmann, Stephan Brakensiek: *Vanitas*, 2002, in: villahuegel.de, Villa Hugel, Essen, <http://villahuegel.de/stillleben/data/html/c/1/5.htm>, (05.09.2010).

Staatsgalerie Stuttgart

Staatsgalerie Stuttgart, [http://www.staatsgalerie.de/malereiundplastik/bis1980\\_rundg.php?id=11](http://www.staatsgalerie.de/malereiundplastik/bis1980_rundg.php?id=11), (23.10.2010).

Standeven 2008

Standeven, Harriet A. L.: *The History and Manufacture of Lithol Red, a Pigment Used by Mark Rothko in his Seagram and Harvard Murals of the 1950s and*

1960s, 2008, Tate Modern,  
<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08autumn/harriet-a-l-standeven.shtm>, (05.09.2010).

The Museum of Modern Art  
 The Museum of Modern Art,  
[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=80928](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80928), (23.10.2010).

Twombly 2010  
 o.A.: *Cy Twombly*, 2010, <http://www.cytwombly.info/index.html>, (30.09.2010).

Universität Duisburg-Essen 2010  
 Universität Duisburg-Essen: *Gryphius*, 2010, in: uni-due.de, Universität  
 Duisburg/Essen, <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/lyrik/gryphius.htm>, (05.09.2010).

Universität Kiel  
 Universität Kiel (ohne Autor): *Apuleios: Metamorphosen oder der goldene Esel*,  
 ohne Datum, Universität Kiel, [www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/.../Apuleius\\_Metamorphosen.pdf](http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/.../Apuleius_Metamorphosen.pdf), (02.10.2010).

Warhol 2010  
 Ohne Autor, Jackson Pollock Zitat, 2010, The Andy Warhol Museum,  
[http://www.warhol.org/ru/app\\_pollock.html](http://www.warhol.org/ru/app_pollock.html), (04.02.2010).

Wünschel 2005  
 Wünschel, Jörg, 2005: *Historienbilder erzählen: Cy Twomblys "Lepanto"*,  
[http://www.ceryx.de/kunst/hb\\_twombly\\_lepanto.htm](http://www.ceryx.de/kunst/hb_twombly_lepanto.htm), (25.04.2010).

## 1.7. Cy Twombly

### 1.7.1. Primärliteratur

Twombly 1957

Twombly, Cy: *Signs*, in: L'Esperienza Moderna, Nr.2, August/September 1957; der selbe Text in deutscher Übersetzung: Twombly Cy: *Malerei bestimmt das Gebilde*, in: Blätter und Bilder. Eine Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei, Nr.12, Januar/Februar 1961. S. 62 f.

### 1.7.2. Sekundärliteratur

#### 1.7.2.1. Monographie

Leemann 2005

Leeman, Richard: *Cy Twombly. Malen. Zeichnen. Schreiben.*, München 2005.

#### 1.7.2.2. Ausstellungskataloge Einzelausstellungen (chronologisch)

Kat. Ausst. Bern 1973

*Cy Twombly. Bilder 1953-1972*, Katalog der Ausstellung der Kunsthalle Bern, Bern, vom 28. April - 3. Juni 1973, Bern 1973.

Kat. Ausst. Basel 1973

*Cy Twombly. Zeichnungen 1953-1973*, Katalog der Ausstellung des Kunstmuseum Basel, Basel, vom 5. Mai - 24. Juni 1973, Basel 1973.

Kat. Ausst. New York 1979

*Cy Twombly. Paintings and Drawings 1954-1977*, Katalog der Ausstellung des Whitney Museum of American Art, New York, vom 10. April - 10. Juni 1979, New York 1979.

Kat. Ausst. Bordeaux 1984

*Cy Twombly. Œuvres de 1973-1983*, Katalog der Ausstellung des capc / Musée d'Art contemporain Bordeaux, Bordeaux, vom 19. Mai - 9. September 1984, Bordeaux 1984.

Kat. Ausst. Baden-Baden 1984

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hrsg.); Katharina Schmidt (Red.): *Cy Twombly. Malerei, Arbeiten auf Papier, 1955-1983*, Katalog der Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, vom 23. September - 11. November 1984, Baden-Baden 1984.

Kat. Ausst. Zürich 1987

Kunsthaus Zürich (Hrsg.); Szeemann, O'Hara, Restany, Barthes, Smith und Davvetas (Red.): *Cy Twombly. Bilder. Arbeiten auf Papier. Skulpturen*, Katalog der Ausstellung des Kunsthaus Zürich, Zürich, vom 28. Februar bis 29. März 1987, Zürich 1987.

Kat. Ausst. Bonn 1987

*Cy Twombly. Serien auf Papier. 1957-1987*, Katalog der Ausstellung des Städtischen Kunstmuseums Bonn, Bonn, 2. Juni - 9. August 1987, *Erinnern*, Bonn 1987.

Kat. Ausst. Houston 1990

Schmidt, Katharina (Red.): *Cy Twombly.*, Katalog der Ausstellung der The Menil Collection, Houston, vom 8. September 1989 - 4. März 1990, Houston 1990.

Kat. Ausst. New York – Berlin 1994/1995

*Cy Twombly. A Retrospective*, Katalog der Ausstellung des Museum of Modern Art, New York, vom 25. September 1994 bis 10. Januar 1995 und der Nationalgalerie Berlin u.a. München 1994.

Kat. Ausst. Basel – Houston 2000/2001

*Cy Twombly. Die Skulptur*, Katalog der Ausstellung des Kunstmuseums Basel, Basel, vom 15. April - 30. Juli 2000 und der The Menil Collection, Houston, vom 20. September 2000 - 7. Januar 2001, Ostfildern 2000.

Kat. Ausst. St. Petersburg – München – Paris – London 2003/2004

Sylvester, Julie (Hrsg.); Schama, Simon, u.a. (Red.): *Cy Twombly in der Eremitage. Fünfzig Jahre Arbeiten auf Papier*, Katalog der Ausstellung des The State Hermitage Museum, St. Petersburg, vom 8. Juli - 21. September 2003, der Pinakothek der Moderne, München, vom 8. Oktober - 30. November 2003, des Musée d'Art Moderne, Centre Pompidou Paris, Paris, vom 21. Januar - 28. März 2004 und der Serpentine Gallery, London, vom 13. April - 23. Mai 2004, St. Petersburg 2003/2004.

Kat. Ausst. München 2006

Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.) Schulz-Hoffmann, Carla, u.a. (Red.): *Cy Twombly in der Alten Pinakothek. Skulpturen 1992 -2005*, Katalog der Ausstellung der Alten Pinakothek, München, vom 5. April – 30. Juli 2006, München 2006.

Kat. Ausst. London – Bilbao – Rom 2008/2009

*Cy Twombly. Cycles and Seasons*, Katalog der Ausstellung der Tate Modern, London, vom 19. Juni – 14. September 2008, des Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao, vom 28. Oktober 2008 – 8. Februar 2009 und der Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, vom 4. März – 24. Mai 2009, London 2008.

Kat. Ausst. Wien 2009

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Hochdörfer Achim (Hrsg.): *Cy Twombly: States of mind ; Malerei, Skulptur, Fotografie, Zeichnung*, Katalog der Ausstellung des Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, vom 4. Juni. - 11. Oktober 2009, München 2009.

Kat. Ausst. Chicago 2009

Rondeau, James (Red.): *Cy Twombly The Natural World, Ausgewählte Werke 2000 – 2007*, Katalog der Ausstellung des Art Institute of Chicago, Chicago, vom 16. Mai - 13. September 2009, Deutsche Ausgabe, München 2009.

Kat. Mus. München 2009a

Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.): *Museum Brandhorst. Die Architektur*, Ostfildern 2009.

Kat. Mus. München 2009

Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.): *Museum Brandhorst. Ausgewählte Werke. Malerei Skulptur Grafik Fotografie Neue Medien*, München, Berlin, London, New York 2009.

### **1.7.2.3. Ausstellungskataloge Gruppenausstellungen in Auswahl (chronologisch)**

Kat. Ausst. Barcelona 1985

*Italia Aperta – Nicola de Maria, Sol LeWitt, Hidetoshi Nagasawa, Giulio Paolini, Cy Twombly, Emilio Vedova*, Katalog der Ausstellung der Fundacion Caja de Pensiones, Barcelona vom 29. März – 31. Juli 1985, Barcelona 1985.

Kat. Ausst. Frankfurt 2009

Kittelmann, Udo (Hrsg.): *Black White Gray Cyan Magenta Yellow*, Katalog der Ausstellung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Frankfurt 2009.

### **1.7.2.4. Handschriften und Werkverzeichnisse**

Lambert 1979

Lambert, Yvon: *Cy Twombly: catalogue raisonné des oeuvres sur papier de Cy Twombly 1973-1976*, Werkkatalog, par Yvon Lambert, Milano 1979.

Lambert 1991

Lambert, Yvon: *Cy Twombly: catalogue raisonné des oeuvres sur papier de Cy Twombly 1977-1982*, Werkkatalog, par Yvon Lambert, Milano 1991.

Bastian 1984

Bastian, Heiner: *Cy Twombly: das graphische Werk 1953-1984 ; a catalogue raisonné of the printed graphic work*, Werkkatalog, München 1984.

Bastian 1992

Bastian, Heiner: *Cy Twombly – Catalogue Raisonné of the Paintings, Volume I 1948-1960*, Werkkatalog, München 1992.

Bastian 1993

Bastian, Heiner: *Cy Twombly – Catalogue Raisonné of the Paintings, Volume II 1961-1965*, Werkkatalog, München 1993.

Bastian 1994

Bastian, Heiner: *Cy Twombly – Catalogue Raisonné of the Paintings, Volume III 1966-1971*, Werkkatalog, München 1994.

Bastian 1995

Bastian, Heiner: *Cy Twombly – Catalogue Raisonné of the Paintings, Volume IV 1972-1995*, Werkkatalog, München 1995.

Bastian 2009

Bastian, Heiner: *Cy Twombly – Catalogue Raisonné of the Paintings, Volume V 1996 - 2007* München 2009.

Del Roscio 1997

Del Roscio, Nicola: *Catalogue Raisonné of Sculpture / Cy Twombly, Volume 1 1946-1997*, Werkkatalog, München 1997.

Del Roscio 2002

Del Roscio, Nicola: *Writings on Cy Twombly*, Textsammlung, München 2002.

#### **1.7.2.5. Interview**

Serota 2007

Serota, Nicholas: *History behind the Thought*, 2007, Interview mit Cy Twombly, in: Kat. Ausst. London 2008, S. 43-53.

#### **1.7.2.6. Aufsätze in Auswahl (alphabetisch)**

Adams 1995

Adams, Brooks: *Expatriate Dreams*, 1995, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 251-259.

Agamben 1998

Agamben, Giorgio: *Beauty that falls*, 1998, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 283.

Albee 2006

Albee, Edward: *Cy Twombly*, 2006, in: Kat. Ausst. München 2006, S. 9-11.

Anfam 2008

Anfam, David: *Cy Twombly: London, Bilbao and Rome*, 2008 in: *The Burlington Magazine*, Oktober 2008 150.2008,1267, S. 701-702.

Ashton 1953

Ashton, Dore: *Cy Twombly*, 1953, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 24.

Bastian 1991

Bastian, Heiner: *Semina Motuum*, 1991, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 194-195.

Barthes 1979

Barthes, Roland: *Non multa sed multum*, 1979 in: *Cy Twombly*, (dt. Übersetzung von Walter Seitter) Berlin 1983, S. 7-35.

Barthes 1979 b

Barthes, Roland: *Weisheit der Kunst*, 1979 in: *Cy Twombly*, (dt. Übersetzung von Walter Seitter) Berlin 1983, S. 65-94.

Boehm 1987

Boehm, Gottfried: *Remembering; Forgetting: Cy Twombly's Works on Paper*, 1987, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 180-190.

Bucarelli 1958

Bucarelli, Palma: *Galleria del Cavallino, Venice*, 1958, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 44.

Burg 1951

Burg, Copeland C.: *Burg Scores Showing of „Hideous“ Paintings*, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 15.

Busse 1995

Busse, Klaus-Peter: *Cy Twombly: Summer Madness: Pictures of Happiness in an Iconographic Atlas*, 1995, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 263-266.

Campbell 1953

Campbell, Lawrence: *Rauschenberg and Twombly*, 1953, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 25.

Coen 1998

Coen, Ester: *Sculptures that Free Space*, 1998, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 284-287.

Cowell 1994

Cowell, Alan: *The Granddaddy of Disorder*, 1994, in: *The New York Times*, New York 18.9.1994, S. 1 und S. 34.

Cullinan 2008

Cullinan, Nicholas: *Seasons and Cycles: Quattro Stagioni*, 2008, in: *Kat. Ausst. London 2008*, S. 192-217.

Danto 1997

Danto, Arthur C.: *Monuments and Metamorphoses: The Sculptures of Cy Twombly*, 1997, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 267-274.

Dean 2008

Dean, Tacita: *A Panegyric*, 2008, in: *Kat. Ausst. London 2008*, S. 32-41.

Dienst 1963

Dienst, Rolf Gunter: *Ausstellungen in Düsseldorf und Köln*, in: *Das Kunstwerk*, Bd. XVI, Nr. 11/12, 1963, S. 64.

Dorfles 1962

Dorfles, Gillo: *Le Immagini Scritte di Cy Twombly*, 1962, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 64.

Davvetas 1989

Davvetas, Demosthenes: *The Erography of Cy Twombly*, 1989, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 191-193.

Delehanty 1975

Delehanty, Suzanne: *The Alchemy of Mind and Hand*, 1975, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, Schirmer Mosel Publishers, München 2002, S. 61-73.

Fitzsimmons 1953

Fitzsimmons, James: *Art*, 1953, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 26-31.

Fitzsimmons 1951

Fitzsimmons, James: *New Talent*, 1951, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 17.

Hochdörfer 2000

Hochdörfer, Armin: *Some Remarks on the Ship Motif in Cy Twombly's Œuvre*, 2000, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 288-296.

Hochdörfer 2009

Hochdörfer, Armin: *"Blue goes out, B goes in" Cy Twombly's Narration der Unbestimmtheit*, 2009, Kat. Ausst. Wien 2009, München 2009.

Hoppe-Sailer 1985

Hoppe-Sailer, Richard: *Aphrodite Anadyomene. Zur Konstitution von Mythos bei Cy Twombly*, in: *Modernität und Tradition*, Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag, hrsg. von Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle, Gundolf Winter, München 1985, S. 125-142.

Howard 2001

Howard, Richard: *On Lepanto*, 2001, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 297-304.

Judd 1964

Judd, Donald: *Cy Twombly*, in *Arts Magazine*, 8-9, 1964.

Klemm 2000

Klemm, Christian: *Material – Modell – Skulptur. Vom Aufheben der Dinge in die Vorstellung*, 2000, in: Kat. Ausst. Basel – Houston 2000 / 2001, S. 152-181.

Kozloff 1967

Kozloff, Max: *Cy Twombly*, 1967, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 54-55.



Larsen 1981

Larsen, Susan C.: *Cy Twombly: Works on Paper; 1954-1976*, 1981, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 114-124.

De la Motte 1963

De la Motte, Manfred: *Cy Twombly*, 1963, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 48-53.

Motherwell 1951

Motherwell, Robert: *Stuart Brent presents Cy Twombly*, 1951, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 14.

N.N. 1953

N.N.: *Paintings, Monotypes and Other Things*, 1953, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 33.

O'Hara 1955

O'Hara, Frank: *Cy Twombly*, 1955, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 34.

Olson 1951

Olson, Charles: *Cy Twombly*, 1951, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 9-12.

Olson 1951 b

Olson, Charles: *Cy Twombly*, 1951, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 13.

Olson 1952

Olson, Charles: *Letters to Robert Creely*, 1952, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, Schirmer Mosel Publishers, München 2002, S. 19-23.

Olson 1977

Olson, Charles: *Cy Twombly*, 1977, in: *The Journal of the Charles Olson Archives*, 8 (Autumn 1977), S. 14.

Paz 1995

Paz, Octavio: *The Cy Twombly Gallery at The Menil Collection: A Conversation between Octavio Paz and John Harvey*, 1995, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 260-262.

Pincus Witten 1968

Pincus Witten, Robert: *Learning to Write (Cy Twombly)*, 1968, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, Schirmer Mosel Publishers, München 2002, S. 56-60.

Pleynet 1976

Pleynet, Marcelin: *Designs in Letters, Numbers, and Words or Painting by Ear*, 1976, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 74-87.

Preston 1951

Preston, Stuart: *Subjective Worlds*, 1951, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 16.

Read 1951

Read, Prudence B.: *Duet*, 1951, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, Schirmer Mosel Publishers, München 2002, S. 18.

Restany 1961

Restany, Pierre: *The Revolution of the Sign*, 1961, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 47.

Schmidt 1984

Schmidt, Katharina: *Way to Arcadia: Thoughts on Myth and Image in Cy Twombly's Painting*, 1984, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 143-173.

Schmidt 2000

Schmidt, Katharina: Cy Twombly's Skulptur sehen, 2000, in: Kat. Ausst. Basel – Houston 2000 / 2001, S. 14-149.

Schulz-Hoffmann 2006

Schulz-Hoffmann, Carla: *To feel all things in all ways. Neue Skulpturen von Cy Twombly*, 2006, in: Kat. Ausst. München 2006, S. 99-109.

Shiff 2008

Shiff, Richard: *Charm*, 2008, in: Kat. Ausst. London 2008, S. 11-31.

Speck 1983

Speck, Reiner: *a line is a line is a line...*, in: To the Happy Few. Bücher, Bolder, Objekte aus der Sammlung Speck, in: *Krefeld 1983*, S. 108.

Stemmrich 2009

Stemmrich, Gregor: „Über das Wesen von etwas sprechen“ *Geschichte, Diskurs, Mythos im Werk von Cy Twombly*, in: Kat. Ausst. Wien 2009.

Sylvester 1997

Sylvester, David: *The World is Light*, 1997, in: Del Roscio 2002, S. 275-282.

Szeemann 1987

Szeemann, Harald: *Cy Twombly: An Appreciation*, 1987, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 174-179.

Varnedoe 1994

Varnedoe, Kirk: *Inscriptions in Arcadia*, 1994, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 196-234.

Varnedoe 1995

Varnedoe, Kirk with Clemente Francesco, Marden Brice and Serra Richard: *Cy Twombly: An Artist's Artist*, 1995, in: Writings on Cy Twombly, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 235-250.

Vice

Vice: *Twombly and Rauschenberg*, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 32.

Villa 1957-60

Villa, Emilio: *Cy Twombly, 1957-60*, in: *Writings on Cy Twombly*, Nicola Del Roscio, München 2002, S. 35-43.

#### **1.7.2.7.            Wissenschaftliche Arbeiten**

Busse 1998

Busse, Klaus-Peter: *Erzählung, Landschaft und Text im Werk von Cy Twombly*, Institut für Kunst in Dortmund, Diss., Dortmund 1998.

Dobbe 1997

Dobbe, Martina: *Querelle des Anciens, des Modernes et des Postmodernes: exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluß an Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly*, Universität Bochum, Diss., Bochum 1997, München 1999.

Görike 1995

Göricke, Jutta: *Cy Twombly. Spurensuche*, Technische Hochschule Aachen, Diss., Aachen 1994, erschienen: München 1995.

Heyden 1986

Heyden, Thomas: *Zu Sehen und zu Lesen. Anmerkungen zum Verständnis des Geschriebenen bei Cy Twombly.*, Universität Bonn, Magisterarbeit, Nürnberg 1986.

Hochdörfer 2001

Hochdörfer, Achim: *Cy Twombly. Das skulpturale Werk*, Diss., Universität Wien, erschienen: Klagenfurt und Wien 2001.

Langenberg 1997

Langenberg, Ruth: *Cy Twombly: eine Chronologie gestalteter Zeit*, Ludwig-Maximilians-Universität München, Diss., München 1997, erschienen: Hildesheim 1998.

Rosenberger 2006

Rosenberger, Barbara: *Cy Twombly: Leda and the Swan 1960 und 1962*, Ludwig-Maximilians Universität, München, Magisterarbeit, München 2006.

## 2. Biographie des Künstlers

### 2.1. Zur Person

Name	Edward Parker Twombly, Jr. /genannt: Cy Twombly
Geboren	25. April 1928 in Lexington, Virginia / USA
Gestorben	05. Juli 2011, in Rom
Lebt und arbeitet in USA	Rom und Gaeta, Italien und in Lexington, Virginia / USA

### 2.2. Ausbildung

1947 Massachusetts	<i>School of the Museum of Fine Arts</i> in Boston,
1949 Virginia	<i>Washington and Lee University</i> in Lexington,
1950	<i>Art Students League</i> in New York, New York
1951-1952 Carolina	<i>Black Mountain College</i> bei Ashevilles, North

## **2.3. Ausstellungen**

### **2.3.1. Einzelausstellungen (in Auswahl)**

#### **2012**

Cy Twombly The last paintings, Gagosian Gallery, New York

#### **2011**

Cy Twombly Fotografien 1951 – 2010, Museum Brandhorst, München

#### **2010**

Cy Twombly - Portland Art Museum, Portland, Oregon

#### **2009**

Cy Twombly: Treatise on the Veil - The Menil Collection, Houston, Texas

Cy Twombly - Leaving Paphos Ringed with Waves - Gagosian Gallery - Athen

Cy Twombly - Eight Sculptures - Gagosian Gallery - Madison Avenue, New York City, NY

Cy Twombly - Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig - MUMOK , Wien

Cy Twombly - Lindenau-Museum Altenburg, Altenburg

Cy Twombly: The Natural World, Selected Works 2000-2007 - The Art Institute of Chicago, Chicago, IL

Cy Twombly - Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom

Cy Twombly - The Rose - Gagosian Gallery - Britannia Street, London

#### **2008**

Cy Twombly - Museo Guggenheim de Arte Moderno y Contemporáneo, Bilbao

Cy Twombly - Photographs 1951-2007 - Huis Marseille stichting voor fotografie, Amsterdam

Lepanto. Cy Twombly - Museo Nacional del Prado, Madrid

Cy Twombly: Cycles and Seasons - Tate Modern, London

#### **2007**

Cy Twombly - Three notes from Salalah - Gagosian Gallery - Rom

Cy Twombly - Gagosian Gallery - West 21th Street, New York City, NY

Cy Twombly - Schirmer/Mosel Showroom, München

Cy Twombly - Thomas Ammann Fine Art AG, Zürich

Cy Twombly - Blooming - Collection Lambert, Avignon

#### **2006**

Cy Twombly in der Alten Pinakothek. Skulpturen 1992 -2005, Alte Pinakothek, München

#### **2005**

Cy Twombly - Gagosian Gallery - Madison Avenue, New York City, NY

Cy Twombly - Lepanto - MFAH - Museum of Fine Arts Houston, Houston, TX

Cy Twombly - Fifty Years of Works on Paper - Whitney Museum of American Art, New York City, NY

**2004**

Cy Twombly - Thomas Ammann Fine Art AG, Zürich  
 Cy Twombly - Ten Paintings and a Sculpture - Gagosian Gallery - Britannia Street, London  
 Cy Twombly: Fifty Years of Works on Paper - Serpentine Gallery, London  
 Cy Twombly - Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne, Paris

**2003**

Cy Twombly at the Hermitage - The State Hermitage Museum, St. Petersburg  
 Cy Twombly - A Gathering of Time - Gagosian Gallery - Madison Avenue, New York City, NY

**2002**

Cy Twombly: letter of resignation - Zwirner & Wirth, New York City, NY  
 Cy Twombly - Schirmer/Mosel Showroom, München  
 Cy Twombly - Lepanto - Alte Pinakothek, München  
 Cy Twombly - Inverleith House, Edinburgh (Scotland)  
 Audible Silence - Cy Twombly at Daros - Daros Exhibitions, Zürich  
 Cy Twombly - Lepanto - Gagosian Gallery - West 24th Street, New York City, NY

**2001**

Cy Twombly - Thomas Ammann Fine Art AG, Zürich  
 Cy Twombly - the sculpture - The National Gallery of Art, Washington, DC

**2000**

Cy Twombly - Coronation of Sesostri - Gagosian Gallery - Madison Avenue, New York City, NY  
 Cy Twombly - Die Skulptur - 66 Werke - Kunstmuseum Basel, Basel

**1998**

Cy Twombly, Eight Drawings Plus One Large Painting - Baldwin Gallery, Aspen, CO  
 Cy Twombly - Galerie Karsten Greve - Köln, Köln

**1997**

Cy Twombly Ten Sculptures - Gagosian Gallery - Madison Avenue, New York City, NY  
 Cy Twombly - Cheim & Read, New York City, NY  
 Cy Twombly - Xavier Hufkens, Brüssel

**1996**

Cy Twombly Photographs - Gagosian Gallery - Beverly Hills, Beverly Hills, CA  
 Cy Twombly - 1960s - Kukje Gallery, Seoul

**1995**

Cy Twombly Retrospektive - Neue Nationalgalerie, Berlin  
 Cy Twombly - Galerie Max Hetzler, Berlin

**1994**

Cy Twombly - L&M Arts, New York City, NY

Cy Twombly: A Retrospective - MoMA - Museum of Modern Art, New York City, NY

Cy Twombly Untitled Painting - - Gagosian Gallery - Soho (geschlossen), London

Cy Twombly - Thomas Ammann Fine Art AG, Zürich

### **1993**

Cy Twombly: Photographs - Matthew Marks Gallery - 1018 Madison Avenue (geschlossen), New York City, NY

### **1990**

Cy Twombly - Thomas Ammann Fine Art AG, Zürich

### **1989**

Cy Twombly Bolsena Paintings - Gagosian Gallery - Madison Avenue, New York City, NY

### **1987**

Cy Twombly - Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf

Cy Twombly - Whitechapel Art Gallery, London

### **1981**

Cy Twombly: Works on Paper 1954-1976 - Orange County Museum of Art, Newport Beach

Cy Twombly: Skulpturen 23 Arbeiten aus den Jahren 1955 bis 1981. 27 Sept. -15 Nov. - Museum Haus Lage, Krefeld.

Cy Twombly: Natural History I and II. Castelli Graphics, New York.

### **1976**

Cy Twombly - Watercolors - Leo Castelli Gallery, New York City, NY

### **1973**

Cy Twombly - Zeichnungen 1953 - 1973 - Kunstmuseum Basel, Basel

### **1972**

Cy Twombly - Leo Castelli Gallery, New York City, NY

### **1968**

Cy Twombly - Leo Castelli Gallery, New York City, NY

### **1967**

Cy Twombly - Leo Castelli Gallery, New York City, NY

### **1966**

Cy Twombly - Leo Castelli Gallery, New York City, NY

### **1965**

Cy Twombly Museum Haus Lange, Krefeld

Cy Twombly Stedelijk, Amsterdam

### **1964**

Cy Twombly - Leo Castelli Gallery, New York City, NY

**1963**

Cy Twombly - Galleria La Tararuga, Rom

**1962**

Cy Twombly - Galleria del Leone, Venedig

**1961**

Cy Twombly - Galleria del Naviglio, Mailand

**1960**

Cy Twombly - Leo Castelli Gallery, New York City, NY

**1958**

Cy Twombly - The Stable Gallery, New York City, NY

**1957**

Cy Twombly - Galleria La Tararuga, Rom

**1956**

Cy Twombly - The Stable Gallery, New York City, NY

**1955**

Cy Twombly - The Stable Gallery, New York City, NY

**1953**

Cy Twombly: Paintings, Drawings, Sculpture- the little gallery, Princeton

**1951**

Cy Twombly - The Seven Stairs Gallery, Chicago

**2.3.2. Gruppenausstellungen (in Auswahl)****2010**

Calder to Warhol: Introducing the Fisher Collection - San Francisco Museum of Modern Art - SFMOMA, San Francisco, CA

Modern Times - De La Warr Pavilion, Bexhill on Sea

Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts - Irish Museum of Modern Art - IMMA, Dublin

Neue Freiheit – Abstraktion nach 1945 - Emil Schumacher Museum, Hagen

Le Rêve - Der Traum - Motiv und Metapher - Kunstmuseum Bochum, Bochum

Modern Times: responding to chaos - Kettle's Yard, Cambridge, Cambridgeshire

**2009**

Just what is it... - ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe

MOCA's First Thirty Years - MOCA Grand Avenue, Los Angeles, CA

RÜCKSCHAU IN DIE MODERNE - Grafik und Malerei im 20. Jahrhundert aus der Sammlung Richard H. Mayer - Museum Junge Kunst, Frankfurt / Oder

Karsten Greve, 20 years in Paris - Galerie Karsten Greve - Paris, Paris

a Hartung a Warhol. Presenze internazionali nella collezione Cozzani. Opere dalle raccolte del CAMEC - CAMEC - Centro de Arte Moderna e Contemporanea della Spezia, La Spezia



Wordscapes: Text as Image in Contemporary Art - The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, MN  
 La planete des signes (Erudition concrete 1) - FRAC - Ile-de-France Le Plateau, Paris  
 Die Kunst ist super! - Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, Berlin  
 Summertime - Galerie Wild - Zürich, Zürich  
 Zum Strand - To the beach - Galerie Stefan Röpke, Köln  
 FLOWER POWER - Craa Centro di ricerca arte attuale Villa Giulia, Verbania  
 In The Making... - Werke aus den Sammlungen - Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, Berlin  
 Da Hartung a Warhol - CAMEC - Centro de Arte Moderna e Contemporanea della Spezia, La Spezia  
 After Image - Paula Cooper Gallery, New York City, NY  
 1968. Die Große Unschuld - Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld  
 Collected Visions - Bronx Museum of the Arts (BxMA), New York City, NY  
 Notation. Form und Kalkül in den Künsten - ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe  
 Drawings and Watercolors - Senior & Shopmaker Gallery, New York City, NY  
 Nueva York - El Papel de las Ultimas Vanguardias - Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia

## 2008

Modernidad americana. Obras de la Corcoran Gallery of Art - Fundación Joan Miró, Barcelona  
 Just Paper - LTMH - Leila Taghinia-Milani Heller Gallery, New York City, NY  
 Notation. Kalkül und Form in den Künsten - , Berlin  
 View (Fourteen): Hooking Up - Mary Boone Gallery - 541 West 24 Street, New York City, NY  
 A History of two Mountains II - Auto Italia South East, London  
 Paintings & Drawings - L&M Arts, New York City, NY  
 Selections from the Collection of Helga & Walther Lauffs - Hauser & Wirth, Zurich  
 Everstill - Casa-Museo Federico García Lorca, Granada  
 Peripheral vision and collective body - MUSEION - Museum für moderne und zeitgenössische Kunst , Bozen  
 Le Grand Tour - Académie de France à Rome - Villa Médicis, Rom  
 Selections from the collection of Helga and Walther Lauffs - Zwirner & Wirth, New York City, NY  
 Face to Face - The Daros Collections. Part2. - Daros Exhibitions, Zürich  
 Chefs-d'oeuvre dessins du XXe siecle - Musee de Grenoble, Grenoble  
 "ROME-BEIJING a/r" - CO2 contemporary art, Rom  
 True Romance - Museum Villa Stuck, München  
 "How Artists Draw: Toward the Menil Drawing Institute and Study Center" - The Menil Collection, Houston, TX  
 Abstract Vision - Thomas Ammann Fine Art AG, Zürich  
 Pictures in Series: Multiple Visions and Sequential Imagery - Fisher Landau Center For Art, New York City, NY  
 Modern Prints - Klassische Moderne bis Pop Art - Galerie Proarta, Zürich  
 Action Painting - Foundation Beyeler, Riehen  
 Group Exhibition - Galerie Karsten Greve - Paris, Paris

**2007**

Reset Werke aus der Sammlung Marx - Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, Berlin  
 La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal Futurismo ad oggi attraverso le Collezioni del Mart - MART- Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto  
 J'Embrasse Pas - Collection Lambert, Avignon  
 Homenaje a Picasso - MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes Santiago Chile, Santiago  
 True Romance - Allegorien der Liebe von der Renaissance bis heute - Kunsthalle Wien (Museumsquartier), Vienna  
 Contemporary and Cutting Edge - Bruce Museum, Greenwich, CT  
 Japan und der Westen. Die erfüllte Leere - Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg  
 Water - The Pulitzer Foundation for the Arts, Saint Louis, MO  
 Die Sammlung Erich Marx in Baden-Baden - Museum Frieder Burda, Baden-Baden  
 Paper: Featuring traditional and innovative uses of the medium - Fisher Landau Center For Art, New York City, NY  
 Künstlerplakate von Picasso bis heute - Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon  
 Die Kunst zu Sammeln - Museum Kunst Palast, Düsseldorf  
 Living, Looking, Making - Gagosian Gallery - Britannia Street, London  
 MAG I C L I N E - MUSEION - Museum für moderne und zeitgenössische Kunst, Bozen

**2006**

Ausgewählte Arbeiten aus der eigenen Sammlung - Museum der Stadt Ratingen, Ratingen  
 Afro & incotri e Confronti italia America - Gallerie d'Arte Moderna di Udine GAMUD, Udine  
 busy going crazy. the Sylvio Perlstein collection - La Maison Rouge, Paris  
 Twice Drawn - The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, Saratoga Springs, NY  
 Group Dynamic - Portfolios, Series, and Sets - Des Moines Art Center, Des Moines, IA  
 Jane Buyers, Suzy Lake, Donald Baechler, Jim Dine, Jay Isaac, Paul Morrison and Cy Twombly Natural Selection - Paul Petro Contemporary Art, Toronto, ON  
 Das Achte Feld - Geschlechter, Leben u. Begehren in der bildenden Kunst s. 1960 - Museum Ludwig, Köln  
 Review - 25 Jahre Österreichische Ludwig Stiftung - Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig - MUMOK, Wien  
 Marks of Intention. Abstract Art on Paper 1945-2005 - The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, MN  
 Selections From The Werner H. Kramarsky Collection - Birmingham Museum of Art, Birmingham, MI  
 Where are we going - Selections from the Francois Pinault Collection - Palazzo Grassi - Francois Pinault Foundation, Venedig  
 Webs, Loops and Skeins in modern Contemporary Art - The RISD Museum - University of Rhode Island, Providence, RI

Meistergraphik des 20. Jahrhunderts - Galerie Nord | Kunstverein Tiergarten, Berlin

Apollo e Dionisio - Una riconciliazione possibile - Galleria Blu, Mailand

Figures in the Field - Figurative Sculpture and Abstract Painting from Chicago C - Museum of Contemporary Art (MCA), Chicago, IL

Starting at Zero - Black Mountain College 1933-57 - Kettle's Yard, Cambridge, Cambridgeshire

Line and Surface - Works on Paper - Peter Blum Gallery - Soho, New York City, NY

## 2005

Informale – Jean Dubuffet e l'arte europea 1945-1970 - Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Modena

Gehard Demetz / Cy Twombly - Galerie tazl., Weiz

Zoo Story: An exhibition of animals in art - for the young and the young at heart - Fisher Landau Center For Art, New York City, NY

Looking at Words - Andrea Rosen Gallery, New York City, NY

Divina Mimesis - Fondazione Antonio Ratti, Como

Artists of the Gallery - Thomas Ammann Fine Art AG, Zürich

Masterprints aus Privatsammlungen - Galerie Erhard Witzel, Wiesbaden

Schrift, Zeichen, Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock - Kunstsammlungen Chemnitz - Museum am Theaterplatz, Chemnitz

20 Jahre K20 am Grabbeplatz - Erweiterte Präsentation der Sammlung - K20

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen - am Grabbeplatz, Düsseldorf

La Colección MACBA - Museu d'Art Contemporani de Barcelona - MACBA, Barcelona

BIG BANG - Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne, Paris

Cy Twombly: Fifty Years of Works On Paper - The Menil Collection, Houston, Texas

Do it yourself - Positionen von den sechziger Jahren bis Heute - Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, Berlin

Wilder a tribute to the Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles 1965-1979 -

Franklin Parrasch Gallery, New York City, NY

Evergreen - Inverleith House, Edinburgh (Scotland)

Contemporary Voices: Works from the UBS Art Collection - MoMA - Museum of Modern Art, New York City, NY

Imageless Icons: Abstract Thoughts - Gagosian Gallery - Britannia Street, London

Counting the Ways: Word As Image - Fisher Landau Center For Art, New York City, NY

## 2004

Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. - Villa Croce Museo d'Arte Contemporanea, Genua

Suites - From the Permanent Collection - University of Massachusetts - Amherst Fine Arts Center, Amherst, MA

What's modern? - Gagosian Gallery - Madison Avenue, New York City, NY

From a Collection - For a Collection - Galerie Bugdahn und Kaimer, Düsseldorf

Visions of America - Essl Museum, Klosterneuburg

Prints - Nohra Haime Gallery, New York City, NY

Group Exhibition - Summer Show - Sam Francis and his contemporaries - Broadbent Gallery, London

Support - Die Neue Galerie als Sammlung - 1950 - Heute - Neue Galerie,  
 Universalmuseum Joanneum, Graz  
 Twombly / Basquiat: Works on Paper - Nicholas Robinson Gallery (former  
 Briggs Robinson Gallery), New York City, NY  
 Die Leere und die Fülle - Museen Haus Lange / Haus Esters, Krefeld

## 2003

The Spirit of White - Galerie Beyeler, Basel  
 Drawing Modern - Works from the Agnes Gund Collection - The Cleveland  
 Museum of Art, Cleveland, OH  
 Happiness - A Survival Guide for Art and Life - Mori Art Museum, Tokyo  
 Pencil: Drawings from the Collection - MoMA - Museum of Modern Art, New  
 York City, NY  
 Réalités. Collections sans frontières II - Zacheta - National Gallery of Art,  
 Warschau  
 Simple Marks - Cheim & Read, New York City, NY  
 Embracing the Present - The UBS Art Collection - Austin Museum of Art -  
 AMOA, Austin, Texas  
 50th International Art Exhibition Venice Biennale / Biennale di Venezia - La  
 Biennale di Venezia, Venedig  
 "Phantom der Lust. Visionen des Masochismus in der Kunst" - Neue Galerie,  
 Universalmuseum Joanneum, Graz  
 Raid the Icebox - Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA  
 Not Exactly Photographs - Fraenkel Gallery, San Francisco, CA  
 Magic Markers - Des Moines Art Center, Des Moines, IA  
 TALKING PIECES - Text und Bild in der Zeitgenössischen Kunst - Museum  
 Morsbroich, Leverkusen  
 Rendez-vous #4 - Collection Lambert, Avignon

## 2002

Accrochage des artistes de la galerie (modernes et contemporains) - Galerie Di  
 Meo, Paris  
 Black Mountain College: Una aventura americana - Museo Nacional Centro de  
 Arte Reina Sofía MNCARS, Madrid  
 An American Legacy, A Gift to New York - Whitney Museum of American Art,  
 New York City, NY  
 Von ZERO bis 2002 - ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie  
 Karlsruhe, Karlsruhe  
 Jasper Johns to Jeff Koons - Four Decades of Art from the Broad Collections -  
 MFA - Museum of Fine Arts, Boston, Boston, MA  
 From Pop to Now: Selections from the Sonnabend Collection - The Frances  
 Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, Saratoga  
 Springs, NY  
 The Physical World - An Exhibition Of Painting And Sculpture - Gagosian  
 Gallery - Madison Avenue, New York City, NY  
 Tápies - Twombly - Heyboer - MMK Museum Moderner Kunst - Stiftung  
 Wörlen, Passau  
 Group Exhibition - Galerie Schönewald und Beuse, Düsseldorf  
 Claude Monet - ...bis zum digitalen Impressionismus - Foundation Beyeler,  
 Riehen

Jasper Johns to Jeff Koons - Four Decades of Art from the Broad Collections -  
 The Corcoran Gallery of Art, Washington, DC  
 Dasein Existence - Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz  
 V.I.P. 1 - Very Important Pieces - Museum Morsbroich, Leverkusen  
 A Silent Poetry - Timothy Taylor Gallery, London

## 2001

Rendez-vous #3 - Collection Lambert, Avignon  
 All American - Greenberg Van Doren Gallery, New York City, NY  
 Black + White Post War Art - Simon C Dickinson Ltd, London  
 Jasper Johns to Jeff Koons - Four Decades of Art from the Broad Collections -  
 Los Angeles County Museum of Art - LACMA, Los Angeles, CA  
 De Artaud ... à Twombly - Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne,  
 Paris  
 49th International Art Exhibition Venice Biennale / Biennale di Venezia - La  
 Biennale di Venezia, Venedig  
 Drawing is Another Kind of Language - The Contemporary Museum Honolulu,  
 Honolulu, HI  
 Points of Departure: Connecting with Contemporary Art - San Francisco Museum  
 of Modern Art - SFMOMA, San Francisco, CA  
 Eye of Modernism - Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, NM  
 The 1970s: Suites and Portfolios From The Hallmark Collections - H&R Block  
 Artspace at Kansas City Art Institute, Kansas City, MO

## 2000

Luci in galleria. Da Warhol al 2000. Gian Enzo Sperone. 35 anni di mostre -  
 Palazzo Cavour, Turin  
 The Cities Collect - Walker Art Center, Minneapolis, MN  
 Vom Sinn für das Wesentliche; Erwerbungen der Ära Baumann - Kunsthaus  
 Zürich, Zürich  
 Aller Anfang ist MERZ - Von Kurt Schwitters bis heute - Sprengel Museum  
 Hannover, Hannover  
 "Kunst des 20. Jahrhunderts" - Galerie Michael Haas, Berlin  
 Colección MMKSLW: Viena, de Warhol a Cabrita Reis - CGAC - Centro Galego  
 de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela  
 Sinn und Sinnlichkeit - Körper und Geist des Bildes - Neues Museum Weserburg  
 Bremen, Bremen  
 Off White - Tony Shafrazi Gallery, New York City, NY  
 Art at Work: Forty Years of the Chase Manhattan Collection - Queens Museum of  
 Art, New York City, NY  
 Highlights of Late 20th-Century Art from the Sydney and Frances Lewis  
 Collection - Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, VA  
 In th power of painting - Moderna Museet, Stockholm

## 1999

Text-image - MUSEION - Museum für moderne und zeitgenössische Kunst ,  
 Bozen  
 Primed & Unprimed - Greenberg Van Doren Gallery, New York City, NY  
 Examining Pictures - Exhibition of 56 artists links generations of painters -  
 Museum of Contemporary Art (MCA), Chicago, IL

Von Beuys bis Cindy Sherman - Sammlung Lothar Schirmer - Kunsthalle  
Bremen, Bremen

### **1998**

Imagined World - David Nolan Gallery, New York City, NY  
Robert Motherwell und Cy Twombly, Mappenwerke und Graphiken - - Galerie  
Georg Nothelfer - Charlottenburg, Berlin (geschlossen)

### **1997**

Etchings of the Twentieth Century - Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA  
Notfalls leben wir auch ohne Herz - Kunsthalle wien project space karlsplatz,  
Wien

### **1996**

Tangles - Ben Maltz Gallery at Otis College of Art and Design, Los Angeles, CA  
23° Bienal de São Paulo - Bienal de Sao Paulo, São Paulo  
Black Grey & White - Part II - Galerie Bugdahn und Kaimer, Düsseldorf  
Leo Castelli: An Exhibition In Honor Of His Gallery And Artists - Gagosian  
Gallery - Beverly Hills, Beverly Hills, CA

### **1994**

Exposition Inaugurale - Maitres Modernes Et Contemporains - Galerie Jérôme de  
Noirmont, Paris  
Drawing Room - Sammlung Speck Köln - Neue Galerie, Universalmuseum  
Joanneum, Graz

### **1991**

Summertime - Tony Shafrazi Gallery, New York City, NY

### **1990**

Light Seed - Watari-Um - Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo  
American Masters of the 60's - Tony Shafrazi Gallery, New York City, NY

### **1988**

Positionen heutiger Kunst - Neue Nationalgalerie, Berlin  
Zeichnung - - Galerie M + R Fricke - Düsseldorf, Düsseldorf (geschlossen, 2006)  
Cy Twombly - Letter of Resignation, Zeichnungen - Joseph Beuys - Zeichnungen  
- Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach  
Contemporary American Art - Sara Hildén Art Museum, Tampere

### **1987**

XXXth Anniversary The First Fifteen Years Part 1 - Leo Castelli Gallery, New  
York City, NY

### **1986**

SkulpturSein - Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf  
Les Annees 60 - Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris

### **1985**

American Abstract Painting: 1960-1980 - Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA

#### **1984**

Accents américains - Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal, QC  
 Im Toten Winkel - Kunstverein in Hamburg, Hamburg  
 The Meditative Surface - The Renaissance Society at The University of Chicago, Chicago, IL

#### **1982**

Zeitgeist - Martin-Gropius-Bau, Berlin  
 25th Anniversary Exhibition of Leo Castelli - Leo Castelli Gallery, New York City, NY  
 The Americans: The Collage - Contemporary Arts Museum Houston, Houston, TX  
 Works in Wood - Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA  
 documenta 7 - Documenta, Kassel  
 Beuys, Rauschenberg, Twombly, Warhol - Sammlung Marx - Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach  
 Beuys, Rauschenberg, Twombly, Warhol - Sammlung Marx - Neue Nationalgalerie, Berlin

#### **1979**

Group Exhibition - Leo Castelli Gallery, New York City, NY

#### **1978**

Aspekte der 60er Jahre- Aus der Sammlung Reinhard Onnasch - Neue Nationalgalerie, Berlin

#### **1977**

documenta 6 - Documenta, Kassel  
 Fine Paintings and Drawings - Margo Leavin Gallery, Los Angeles, CA

#### **1976**

Druckgrafik von Künstlern der USA nach 1945 - Kunsthalle zu Kiel, Kiel

#### **1974**

Collettiva: Beuys, Kounellis, Twombly, Warhol - Studio Trisorio - Napoli, Neapel  
 Robert Rauschenberg and Cy Twombly - Leo Castelli Gallery, New York City, NY  
 Group Drawing Exhibition - Leo Castelli Gallery, New York City, NY  
 Eight Artists - The Art Museum of South Texas, Corpus Christi

#### **1973**

Prospect 73 - Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf  
 Hommage à Picasso - Neue Nationalgalerie, Berlin  
 Whitney Biennial 1973 - Whitney Biennial, New York City, NY

#### **1972**

Yvon Lambert Actualité d'un Bilan - Yvon Lambert - Paris, Paris  
 Universal Limited Art Editions - Collectors Items - Ronald Feldman Fine Arts Inc, New York City, NY

Group Drawing Exhibition - Leo Castelli Gallery, New York City, NY  
 Furniture Designed by Artists - Leo Castelli Gallery, New York City, NY

### **1970**

Group Exhibition - Leo Castelli Gallery, New York City, NY  
 Benefit Exhibition for Referendum. '70 - Leo Castelli Gallery, New York City, NY  
 Group Exhibition - Leo Castelli Gallery, New York City, NY

### **1969**

Sammlung 1968 Karl Ströher - Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf  
 Sammlung 1968 Karl Ströher - Neue Nationalgalerie, Berlin

### **1968**

Sammlung 1968 Karl Ströher - Kunstverein in Hamburg, Hamburg

### **1967**

1967 Annual Exhibition of Contemporary American Painting - Whitney Museum of American Art, New York City, NY  
 Graphik International - Galerie nächst St. Stephan - Rosemarie Schwarzwälder, Wien  
 Tenth Anniversary Exhibition - Leo Castelli Gallery, New York City, NY

### **1964**

Group Exhibition - Leo Castelli Gallery, New York City, NY

### **1963**

Weihnachtsausstellung - Galerie nächst St. Stephan - Rosemarie Schwarzwälder, Wien  
 Group Exhibition - Leo Castelli Gallery, New York City, NY

### **1961**

An Exhibition in Progress - Leo Castelli Gallery, New York City, NY

### **1960**

Summary 1959 – 1960 - Leo Castelli Gallery, New York City, NY  
 Rauschenberg, Twombly - Zwei amerikanische Maler - - Galerie 22, Düsseldorf (geschlossen, 1960)

### **1959**

Opening Exhibition of the New Gallery - Leo Castelli Gallery, New York City, NY



### 3. Cy Twombly, *Signs*, 1957

The reality of whiteness may exist in the duality of sensation (as the multiple anxiety of desire and fear).

Whiteness can be the classic state of the intellect, or a neo-romantic area of remembrance - or as the symbolic whiteness of Mallarmé.

The exact implication may never be analyzed, but in that it persists as the landscape of my actions, it must imply more than selection.

One is a reflection of meaning. So that the action must continually bear out the realization of existence. Therefore the act is the primary sensation.

In painting it is the forming of the image; the compulsive action of becoming; the direct and indirect pressures brought to a climax in the acute act of forming. (By forming I don't mean formalizing - or in the general sense the organizing of a «good painting».)

These problems are easily reached and solved and in many cases have produced beautiful and even important works of art.)

Since most painting then defines the image, it is therefore to a great extent illustrating the idea or feeling content.

It is in this area that I break with the more general process of painting.

To paint involves a certain crisis, or at least a crucial moment of sensation or release;

and by crisis it should by no means be limited to a morbid state, but could just as well be one ecstatic impulse, or in the process of a painting, run a gamut of states.

One must desire the ultimate essence even if it is «contaminated».

Each line now is the actual experience with its own innate history. It does not illustrate - it is the sensation of its own realisation. The imagery is one of the private or separate indulgencies rather than an abstract totality of visual perception.

This is very difficult to describe, but it is an involvement in essence (no matter how private) into a synthesis of feeling, intellect etc. occurring without separation in the impulse of action.

The idea of falling into obscurities or subjective nihilism is absurd- such ideas can only be held by a lack of reference or experience.

in: *L'Esperienza Moderna*, Nr.2, August/September 1957; derselbe Text in deutscher Übersetzung: *Malerei bestimmt das Gebilde*, in: *Blätter und Bilder. Eine Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei*, Nr.12, Januar/Februar 1961. S.62 f.

#### 4. Lebenslauf



##### Persönliche Angaben

Name: Barbara Ruth Dabanoğlu, geb. Rosenberger  
 Anschrift: Daiserstr. 22, 81371 München  
 Tel.: 089 – 97343571  
 Tel. Mobil: 0177-2489174  
 e-mail: barbara.dabanoglu@gmail.com  
 Geburtsdatum/-ort: 26. Januar 1980 in München  
 Familienstand: verheiratet (seit 04. Dezember 2009)

Bildungsgang	
<b>WS 2006 – November 2010</b>	<b>Promotion in Kunstgeschichte</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Titel: <i>Cy Twombly. Anmerkungen zu vier ausgewählten Skulpturen. Untitled (1954, New York), Cycnus (1978, Rom), Untitled (2001, Lexington), Untitled (Eros/ binder and joiner) (2004, Lexington) Im Spannungsfeld von amerikanischer Eigenständigkeit, abendländischen Traditionen und außereuropäischen Wurzeln</i></li> </ul> Doktorvater Prof. Dr. R. Crone, Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) München
<b>WS 00 – SS 06</b>	<b>Magister Studium der Kunstgeschichte</b> , Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) München <ul style="list-style-type: none"> <li>Schwerpunkte: Moderne und Postmoderne;</li> <li>Nebenfächer: Italienische Philologie, Germanistische Linguistik</li> <li>Magisterarbeit: <i>Cy Twombly. Leda and the Swan</i> (1960 und 1962)</li> </ul>
<b>09/2002-09/2003</b>	<b>Erasmus Stipendium</b> , Università Orientale di Napoli, Neapel/ Italien
<b>09/1999-09/2000</b>	<b>CILS</b> , Dilit International School, Rom/Italien
<b>1999</b>	<b>Abitur</b> , Gymnasium Weilheim (Bayern)

01/-03/1995	<b>Student Exchange Program</b> , Bayerischer Jugendring, St. Austell Comprehensive School, St. Austell/Cornwall, England
-------------	---

Berufliche Erfahrungen	
02/2010 - 08/2012	<b>Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Pinakothek der Moderne)</b> , München, wissenschaftliche Mitarbeit für die Ausstellung <i>Frauen. Pablo Picasso, Max Beckmann, Willem de Kooning</i>
07/2008 – 12/2008	<b>Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Pinakothek der Moderne)</b> , München, wissenschaftliche Mitarbeit für die Ausstellung <i>Passioniert Provokativ. Die Sammlung Stoffel</i>
03/2008 – 04/2008	<b>Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Pinakothek der Moderne)</b> , München, Direktionsassistentin und wissenschaftliche Recherchearbeit
10/2007 – 04/2008	<b>Sammlung Südhausbau</b> , München, Projektassistentin
05/2007-09/2007	<b>Museum Brandhorst</b> , München, Projektassistentin
08/2006-11/2006	<b>Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Pinakothek der Moderne)</b> , München, Praktikum
06/2005-09/2005	<b>GalerieJörgHeitsch</b> , München, Praktikum
02/2004-10/2007	<b>Neue Medien Gesellschaft mbH/ Penton Media GmbH</b> , München, Werkstudentin im Bereich Verlagsmarketing und Eventmanagement
SS 2004	<b>Institut für Italienische Philologie, LMU München</b> , München, ehrenamtliche Tätigkeit
09/2002-09/2003	<b>Università Orientale di Napoli</b> , Neapel/ Italien in Zusammenarbeit mit dem <b>Istituto Centrale del Restauro di Roma</b> und der <b>Fondazione Carlo Levi di Roma</b> , wissenschaftliche Mitarbeit <b>Università Federico II</b> , Neapel/ Italien, wissenschaftliche Mitarbeit <b>Associazione Napoli Sotteranea</b> , Neapel/ Italien, Mitarbeit
2002	<b>IEC Online- International Education Centre</b> , Berlin, Regional Representative für Bayern
02/-03 2002	<b>LMU München</b> in Zusammenarbeit mit dem <b>Cuxhavener Kunstverein</b> und dem <b>Wallraf-Richartz-Museum Köln</b> , Cuxhaven, wissenschaftliche Mitarbeit
07/2001	<b>BBC</b> , London/ England, wissenschaftliche Mitarbeit
2001	<b>INTERGANG – Büro für Media Design/ Comicfest München e.V./ Kulturreferat der Landeshauptstadt München</b> , München, Praktikum







Barbara Ruth Dabanoğlu

# Cy Twombly

Anmerkungen zu vier ausgewählten Skulpturen

BILDBAND

Untitled (1954, New York)

Cycnus (1978, Rom)

Untitled (2001, Lexington)

Untitled (Eros/binder and joiner) (2004, Lexington)

Im Spannungsfeld von amerikanischer  
Eigenständigkeit, abendländischen Traditionen  
und außereuropäischen Wurzeln



Barbara Ruth Dabanoğlu

# Cy Twombly

**Anmerkungen zu vier ausgewählten Skulpturen**

**BILDBAND**

**Untitled (1954, New York)**

**Cycnus (1978, Rom)**

**Untitled (2001, Lexington)**

**Untitled (Eros/binder and joiner) (2004, Lexington)**

**Im Spannungsfeld von amerikanischer  
Eigenständigkeit, abendländischen Traditionen  
und außereuropäischen Wurzeln**

—

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians Universität München

Vorgelegt von:  
Barbara Ruth Dabanoğlu

Referent: Prof. Dr. Rainer Crone  
Co-Referentin: PD Dr. habil. Christiane Wanzeck  
Tag der mündlichen Prüfung: 07. Februar 2011









Cy Twombly  
Rom 1962



Cy Twombly  
Gaeta 2008

# **Inhalt**

I. Katalog der Abbildungen

II. Abbildungsverzeichnis und Fotonachweis

# I. Katalog der Abbildungen



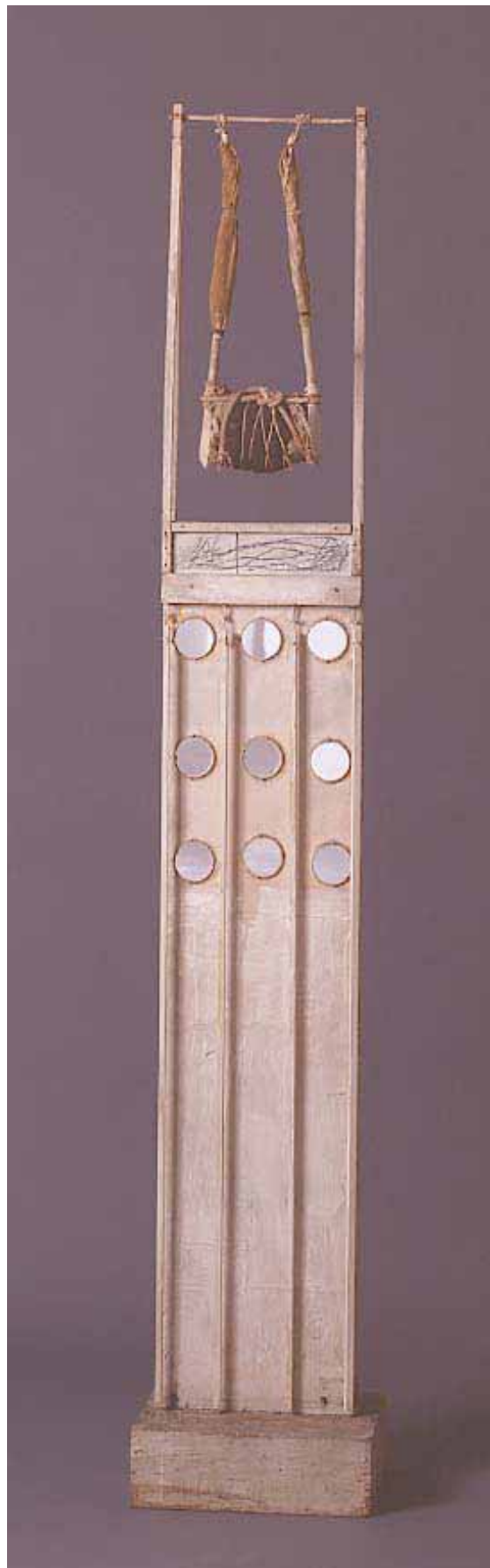
**0**  
 Ansicht der Ausstellung  
**Cy Twombly in der Alten Pinakothek**  
 Skulpturen 1992 – 2005



**01**  
 Ansicht der Ausstellung  
**Cy Twombly in der Alten Pinakothek**  
 Skulpturen 1992 – 2005



02  
Atelieransicht Lexington, Virginia



**1**  
 Cy Twombly, **Untitled**, 1954  
 Holz, Glas, Spiegel, Stoff, Garn, Draht,  
 Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs  
 203,2 x 35 x 28 cm



**1a**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1954  
Vorderansicht, Detail



**1b**  
Cy Twombly, **Untitled**, New York, 1954  
Vorderansicht, Detail





**1c**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1954  
Vorderansicht, Detail



**1d**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1954  
Seitenansicht, Detail



**1e**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1954  
Seitenansicht, Detail





**1f**  
Cy Twombly, *Untitled*, 1954  
Rückseite



**1g**  
Cy Twombly, *Untitled*, 1954  
Rückseite, Detail



**1h**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1954  
Seitenansicht, Detail



**1i**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1954  
Rückansicht, Detail



**1k (oben)**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1954  
Rückansicht, Detail

**1j (links)**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1954  
Rückansicht, Detail



**1l**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1954  
Seitenansicht, Detail



**1m**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1954  
Seitenansicht, Detail



**1n**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1954  
Seitenansicht, Detail



2  
Cy Twombly, **Cycnus**, 1978  
Holz, Palmblatt, weiße und rosa Farbe, Nägel  
40,6 x 24,7 x 5,7 cm



**2a**  
Cy Twombly, *Cycnus*, 1978  
Seitenansicht



3

Cy Twombly, **Untitled**, 2001

Holz, Kunststoff, Zellstoff und bedrucktes Papier,  
Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen,  
Grün, Gelb-, Purpur- und Rottöne, Acrylfarbe in Neon  
Pink und Neon Gelb  
39 x 40 x 29,8 cm





**3a**  
Cy Twombly, **Untitled**, 2001  
Rückseite



**3b**  
Cy Twombly, **Untitled**, 2001  
Rückseite, Detail



**3c**  
Cy Twombly, **Untitled**, 2001  
Rückseite, Detail



**3d**  
Cy Twombly  
**Untitled**, 2001  
Seitenansicht



**3e**  
Cy Twombly, **Untitled**, 2001  
Seitenansicht, Detail



**3f**  
Cy Twombly, **Untitled**, 2001  
Seitenansicht, Detail





4

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, 2004  
 Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen,  
 unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink,  
 blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker  
 40 x 45 x 25,5 cm



**4a**  
Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, 2004  
Vorderseite



**4b**  
 Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
 2004  
 Vorderseite, Detail



**4c**  
 Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
 2004  
 Vorderseite, Detail



**4d**  
 Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
 2004  
 Vorderseite, Detail



**4e**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Vorderseite, Detail



**4f**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Vorderseite, Detail



**4g**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Vorderseite, Detail



**4h**  
Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, 2004  
Vorderseite, Detail



4i  
Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, 2004  
Rückseite



**4j**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Rückseite, Detail



**4k**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Rückseite, Detail



**4l**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
Lexington, 2004  
Rückseite, Detail





**4m**  
Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, 2004  
Seitenansicht 1





**4n**  
Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, 2004  
Seitenansicht 1



**4o**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Seitenansicht 1, Detail



**4p**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Seitenansicht 1, Detail



**4q**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Seitenansicht 1, Detail



**4r**  
Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, 2004  
Seitenansicht 2



**4s**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Seitenansicht 2, Detail



**4t**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Seitenansicht 2, Detail



**4u**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Seitenansicht 2, Detail



4v  
Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, 2004  
Aufsicht

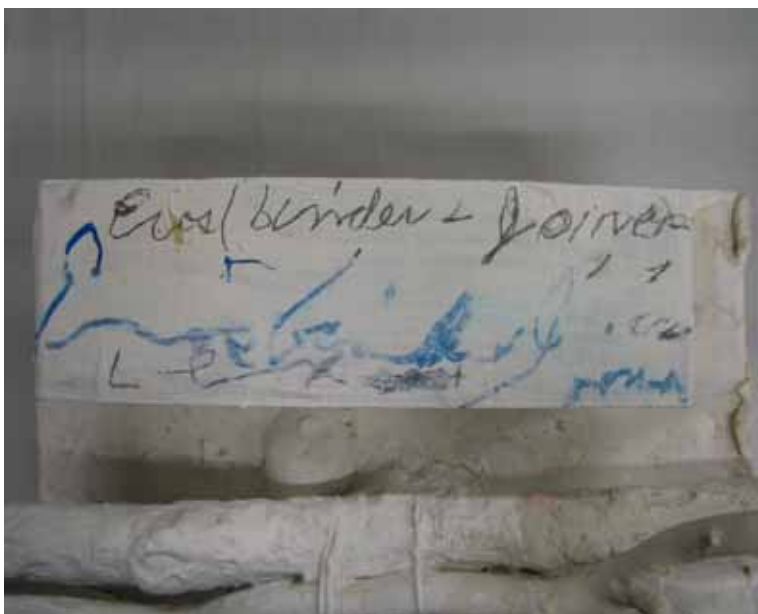


4w

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, 2004  
Aufsicht, Detail



**4x**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Aufsicht, Detail



**4y**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Aufsicht, Detail

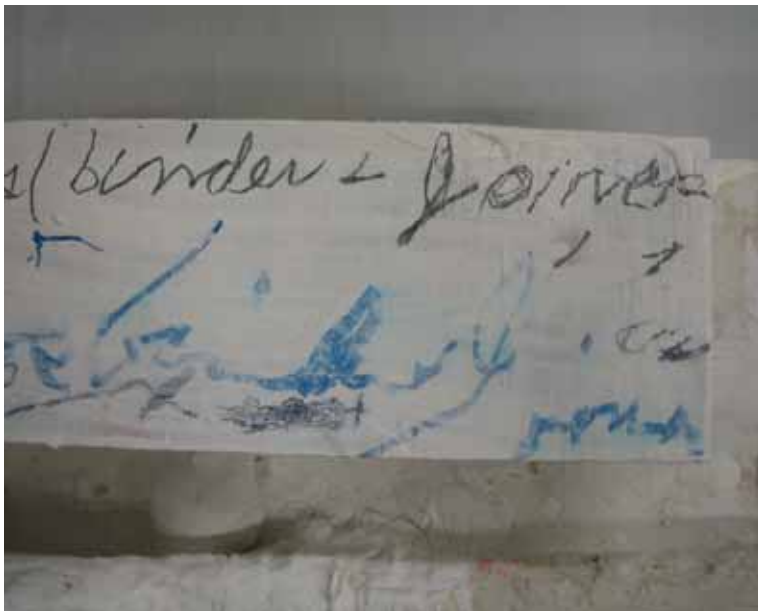


**4z**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Aufsicht, Detail





**4z1**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Aufsicht, Detail



**4z2**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Aufsicht, Detail



**4z3**  
Cy Twombly  
**Untitled (Eros/binder and joiner)**  
2004  
Aufsicht, Detail





5  
Cy Twombly  
**Untitled**, 1946  
Holz, Metall  
ohne Maßangaben



6  
Cy Twombly  
**Untitled (Om Ma Ni Pad Me Hum)**, 2000  
Holz, Draht, Nägel, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß  
und hellen Ockertönen, Temperafarbe in Blau,  
Spuren von Gelb, Rot und Grün, Bleistift  
230 x 65,5 x 45,5 cm



**6b** (oben)  
Cy Twombly, **Untitled (Om Ma Ni Pad Me Hum)**, 2000  
Vorderseite Detail

**6a** (links)  
Cy Twombly, **Untitled (Om Ma Ni Pad Me Hum)**, 2000  
Rückseite

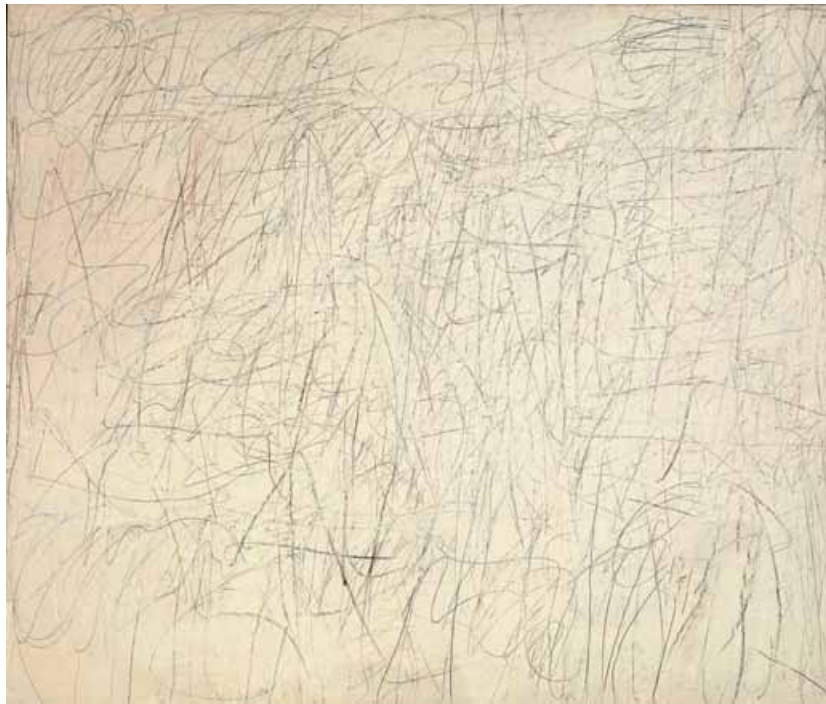


7

Cy Twombly, **Panorama**, 1955

Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Kreide auf Leinwand

254 x 340 cm

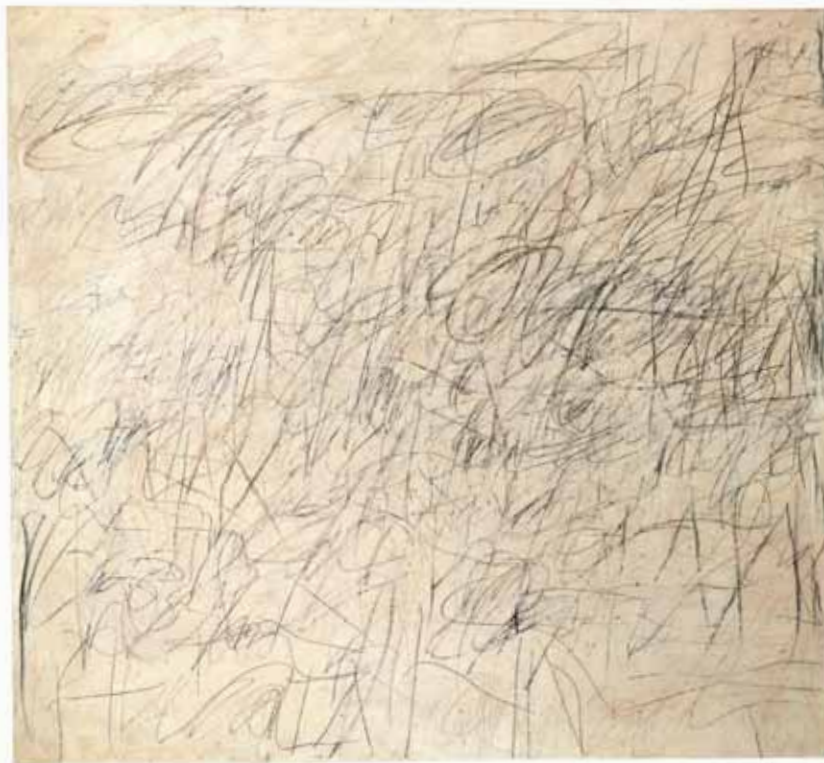


8

Cy Twombly, **The Geeks**, 1955

Wandfarbe auf Ölbasis, Farbstift, Bleistift, Pastellkreide auf Leinwand

108 x 127 cm



9

Cy Twombly, **Free Wheeler**, 1955

Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift, Pastellkreide auf Leinwand

174 x 190 cm



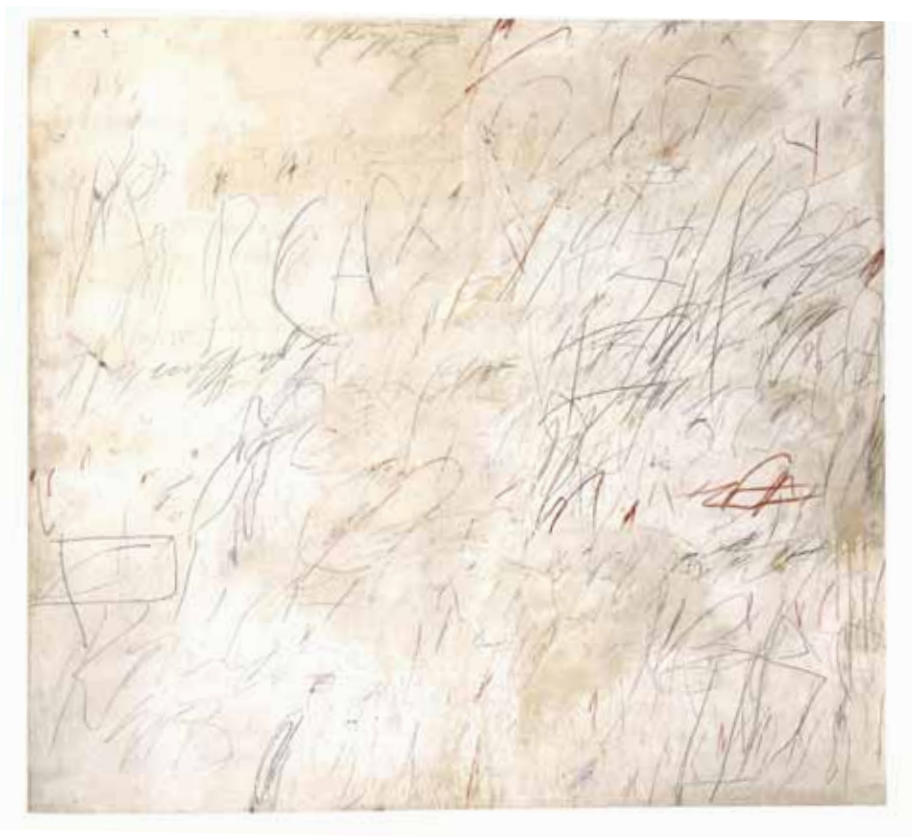


**10**

Cy Twombly, **Academy**, 1955

Wandfarbe auf Ölbasis, Farbstift, Bleistift, Pastellkreide auf Leinwand

191 x 241 cm



**11**

Cy Twombly, **Arcadia**, 1958

Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift auf Leinwand

182,9 x 200 cm



**12**  
 Cy Twombly, **Sunset**, 1957  
 Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift auf Leinwand  
 142,5 x 194 cm



**13**  
 Cy Twombly, **Blue Room**, 1957  
 Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift auf Leinwand  
 142,9 x 181,6 cm



14

Cy Twombly, **The Italians**, 1961

Wachskreide, Bleistift und Ölfarbe auf Leinwand

199,5 x 259,6 cm



15

Cy Twombly, **Triumph of Galatea**, 1961

Wachskreide, Bleistift, Wandfarbe auf Ölbasis und Ölfarbe auf Leinwand

294,3 x 483,5 cm



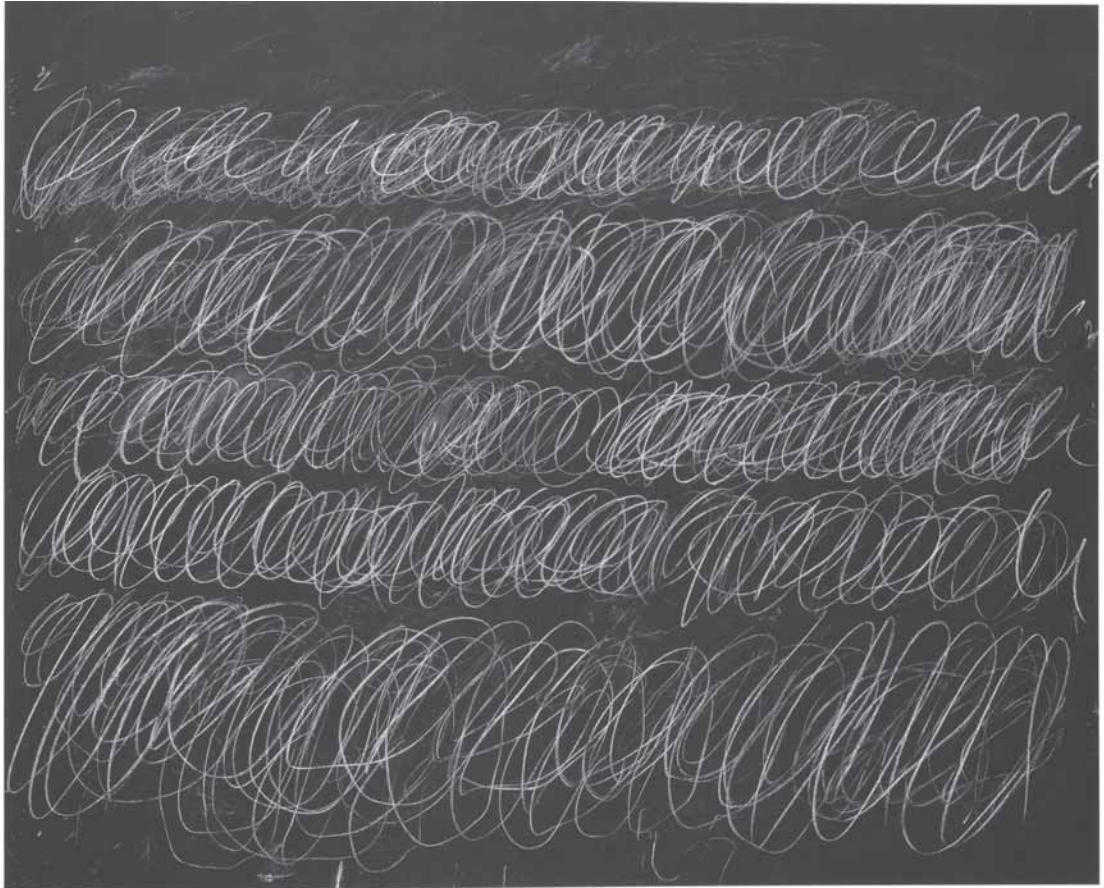
16

Cy Twombly, **Empire of Flora**, 1961

Wachskreide, Bleistift, Farbstift und Ölfarbe auf Leinwand

200 x 242 cm





**17**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1966  
Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide auf Leinwand  
200 x 249 cm





**18a**  
 Cy Twombly, **Coronation of Sesostriis**, 2000  
 1. Tafel  
 Acrylfarbe, Kreide, Bleistift auf Leinwand  
 206,1 x 156,5 cm



**18b**  
 Cy Twombly, **Coronation of Sesostriis**, 2000  
 3. Tafel  
 Acrylfarbe, Kreide, Bleistift auf Leinwand  
 Maße ?



**18c**  
 Cy Twombly, **Coronation of Sesostri**, 2000  
 4.Tafel  
 Acrylfarbe, Kreide, Bleistift auf Leinwand  
 Maße



**18d**  
 Cy Twombly, **Coronation of Sesostri**, 2000  
 5.Tafel  
 Acrylfarbe, Kreide, Bleistift auf Leinwand  
 Maße



**19**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1988  
5. Tafel  
Acrylfarbe auf Holztafel



**20a**  
Cy Twombly, **Lepanto**, 2001, Gemälde in 12 Teilen  
Aufnahme der Saalansicht Museum Brandhorst



**20a**  
Cy Twombly, **Lepanto**, 2001, Gemälde in 12 Teilen  
Aufnahme der Saalansicht Museum Brandhorst





**20c**  
**Lepanto I**, 2001  
 Acryl, Kreide und Bleistift  
 210,8 x 287,7 cm



**20d**  
**Lepanto II**, 2001  
 Acryl, Kreide und Bleistift  
 217,2 x 312,4 cm



**20e**  
**Lepanto III**, 2001  
 Acryl, Kreide und Bleistift  
 215,9 x 334 cm



**20f**  
**Lepanto VI**, 2001  
 Acryl, Kreide und Bleistift  
 214 x 293,4 cm



**20g**  
**Lepanto V**, 2001  
 Acryl, Kreide und Bleistift  
 215,9 x 303,5 cm



**20h**  
**Lepanto VI**, 2001  
 Acryl, Kreide und Bleistift  
 221,5 x 304,2 cm



**20i**  
**Lepanto VII**, 2001  
 Acryl, Kreide und Bleistift  
 216,5 x 340,4 cm



**20j**  
**Lepanto VIII**, 2001  
 Acryl, Kreide und Bleistift  
 215,9 x 334 cm



**20k**  
**Lepanto IX**, 2001  
 Acryl, Kreide und Bleistift  
 215,3 x 335,3 cm





**20l**  
**Lepanto X**, 2001  
 Acryl, Kreide und Bleistift  
 215,9 x 334 cm



**20m**  
**Lepanto XI**, 2001  
 Acryl, Kreide und Bleistift  
 216,2 x 335,9 cm



**20n**  
**Lepanto XII**, 2001  
 Acryl, Kreide und Bleistift  
 214,6 x 293,4 cm

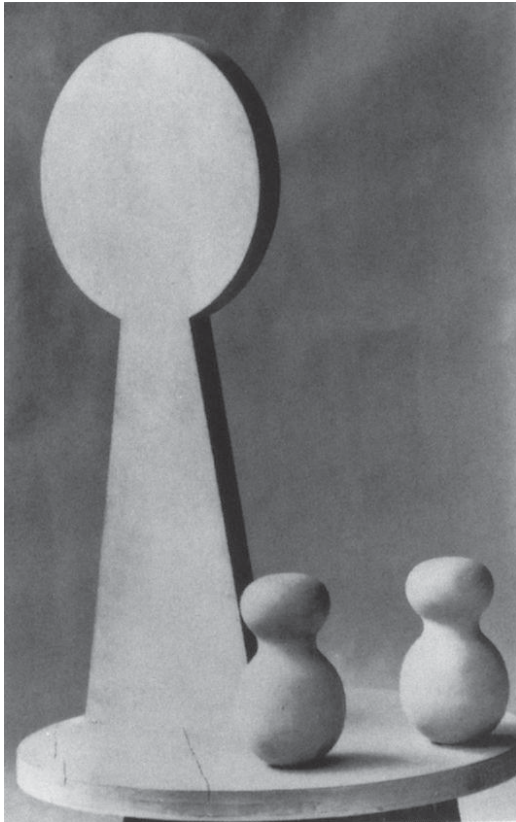




**21**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1946  
Ton, Holz, Metall, Kleber  
23,5 x 12,3 x 12,3 cm



**22**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1948  
Holz, Metallknaufe, Porzellan,  
Stoff, Wandfarbe  
35,7 x 26,7 x 30,5 cm



**23**  
Hans Arp, **Un grand et deux petits**, 1931  
Ohne Technikangaben  
ohne Maßangaben



**24**  
Alberto Giacometti  
**The Palace at 4 a.m.**, 1932  
Holz, Glas, Draht, Bindfaden  
63.5 x 71.8 x 40 cm



**25**  
Cy Twombly  
**Untitled**, 1951  
Holz, Metall, Stoff, Wandfarbe  
80 x 33 x 38 cm



**26**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1953  
Holz, Draht, Schnur, Nägel, Wachs auf Stoff und  
Wandfarbe, 38,3 x 25 x 10 cm



27

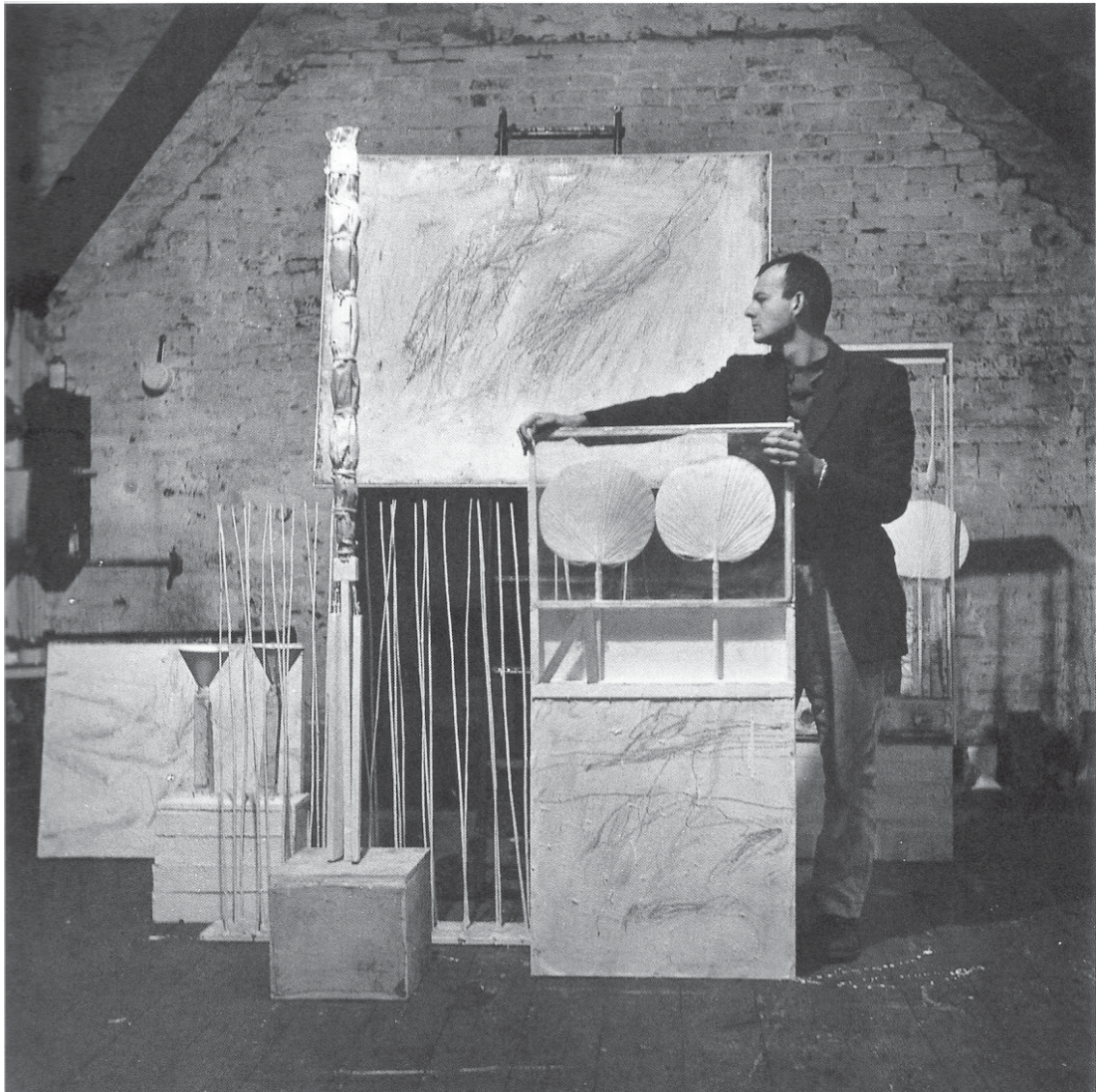
Robert Rauschenberg,

**Feticci Personali (Neun hängende Assemblagen)**, 1952

Assemblagen, unterschiedliche Maße

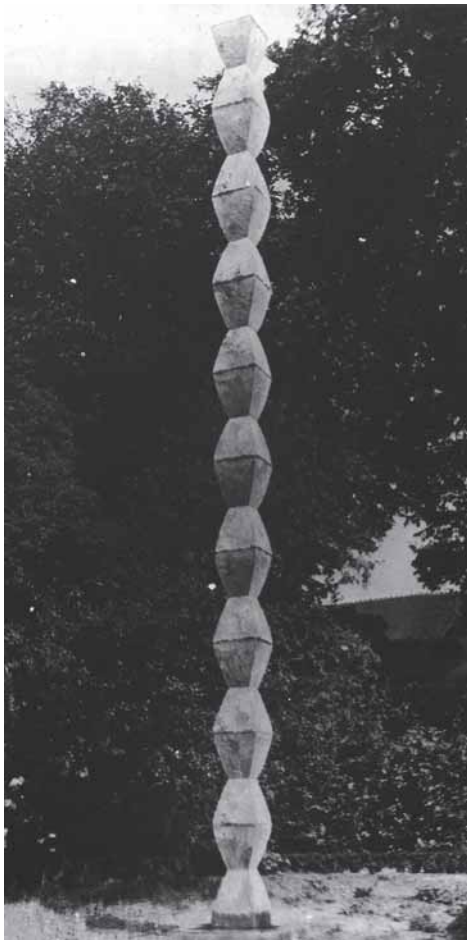
Fotografie von Rauschenberg zeigt die Feticci Personali im Pincio Park in Rom





28

Cy Twombly mit Skulpturen und einem nicht erhaltenen Gemälde in Robert Rauschenbergs Atelier in der Fulton Street in New York, Robert Rauschenberg, 1954



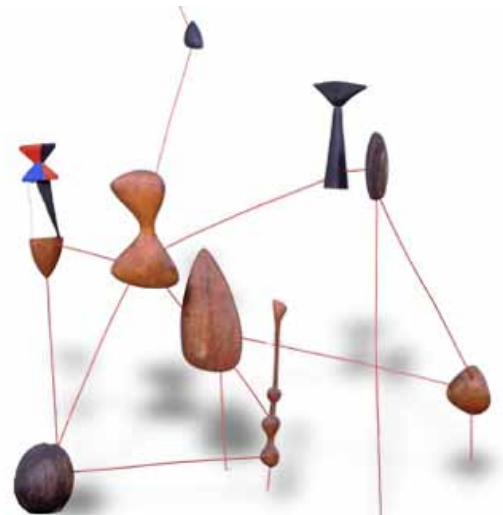
29  
Constantin Brancusi, **Die Unendliche Säule**, 1920 ?  
Eichenholz aus zwei Elementen  
558 x 36,8 x 34 cm



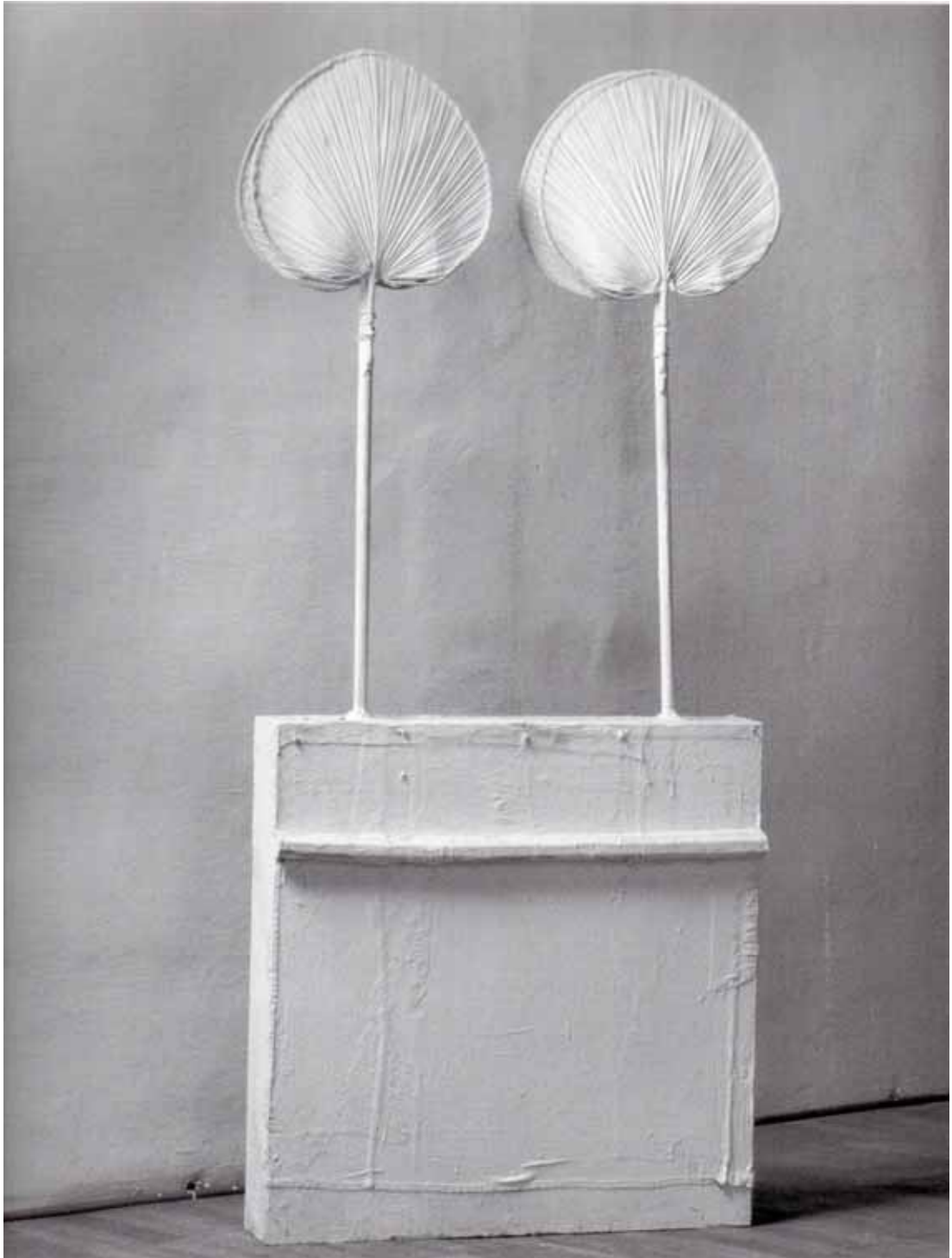
30  
Robert Rauschenberg, **Untitled (Elemental Sculpture)**, 1953  
Assemblage  
40 x 5 ½ x 4 in.



31  
Alberto Giacometti, **Die Nase**, 1947  
Bronze, 82 x 73 x 37 cm



32  
Alexander Calder, **Vertical Constellation with a Bomb**, 1943  
Bemalter Stahldraht, bemaltes Holz, Holz  
ohne Maßangaben



33

Cy Twombly, **Untitled (Funerary Box for a Lime Green Python)**, 1954

Holz, Palmblätter, Draht, Wandfarbe, Stoff

140 x 66 x 12,5 cm



**34**  
 Cy Twombly, **Untitled**, 1955  
 Holz, Wandfarbe, Stoff, Kleber, Nägel  
 105 x 15,5 x 15,5 cm



**35**  
 Alberto Giacometti, **Große Stehende**, 1948  
 Bronze, 125 x 20 x 34 cm





**36**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1955  
Holz, Stoff, Nägel, Wandfarbe  
29,5 x 30,5 x 18,5 cm



**37**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1955  
Holz, Stoff, Draht, Wandfarbe  
56,5 x 14,3 x 13 cm



**38**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1959  
Holz, Stoff, Karton, Nägel, Wandfarbe  
67 x 34 x 26,5 cm



**39**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1959  
Holz, Plastikblatt, Gips, rotes Pigment, Wandfarbe  
71 x 34 x 39,5 cm



**40**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1976  
Karton, Wandfarbe  
168 x 21,5 x 16 cm



**41**  
Cy Twombly  
**Orpheus (Du Unendliche Spur)**, 1979  
Holz, Nägel, weiße Farbe  
265,5 x 244,3 x 22 cm



**42a**  
 Cy Twombly  
**Fifty Days at Iliam, 1978**  
 1. Tafel  
 Ölfarbe (Stift), Wachskreide,  
 Wandfarbe auf Ölbasis, Bleistift  
 auf Leinwand  
 192 x 170 cm



**42b**  
 Cy Twombly  
**Fifty Days at Iliam, 1978**  
 3. Tafel  
 Ölfarbe (Stift), Wachskreide,  
 Wandfarbe auf Ölbasis, Bleistift  
 auf Leinwand  
 300 x 239 cm



**43**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1980  
Holz, Nägel, weiße Farbe  
273,5 x 63 x 40,5 cm



**44**  
Cy Twombly, **The Keeper of Sheep**, 1980  
Holz, Palmlätter, Gips, Draht, Nägel, Ton,  
Metallstreifen, Kleber, weiße Farbe  
193 x 90,5 x 89,5 cm



45  
Cy Twombly, **Untitled**, 1981  
Holz, Draht, Nägel, Schnur, weiße Farbe  
152 x 88,5 x 33,5 cm



46

Cy Twombly, **Aurora**, 1981

Holz, Plastikrose, Draht, Faden, Gips,  
Nägel, weiße Farbe

135 x 109,5 x 21,4 cm



47

Cy Twombly, **Anadyomene**, 1981

Holz, Nägel, blauer Farbstift, weiße Farbe  
47 x 57,5 x 73,5 cm



48

Cy Twombly

**Winters Passage: Luxor**, 1985

Holz, Nägel, weiße Farbe, Papier,  
Kleber, Spuren von Kupfersulphat,

54 x 105,7 x 51,6 cm



**49**

Cy Twombly, *Untitled*, 1987

Holz, Nägel, Draht, Papier, weiße Farbe  
123 x 41,4 x 41,4 cm



**50**

Cy Twombly, *Untitled*, 1984

Gips, Holz, Draht, Karton  
121,5 x 36,56 cm





51

Cy Twombly, **Analysis of the Rose as Sentimental Despair**, 1985

5. Tafel

Wachskreide, Wandfarbe auf Ölbasis, Ölfarbe auf Leinwand,  
montiert auf einer Holztafel

300 x 239 cm



52

Cy Twombly, **Thermopylae**, 1991

Gips auf Korb, Holz, grob gewobener Stoff, Graphit, hölzerne Stäbe,  
mit Gips bedeckte Stoffblumen an Plastikstengeln, Spuren pinker Farbe  
137 x 89 x 66 cm



53

Cy Twombly, **To (E.P.) The Keeper of Sheep** 1992  
Holz, Stoff, Gips, Nägel, weiße Farbe  
194,5 x 29,2 x 63 cm



54

Cy Twombly, **Madame D'O**, 1992  
Holz, Metall, Draht, Gips, weiße und blaue Farbe  
177,8 x 40,6 x 27 cm



55  
Cy Twombly, **Vulci Chronicle**, 1995  
Holz, weiße Farbe, 27 x 61 x 32 cm



56  
Alberto Giacometti, **Entwurf für einen Platz**, 1931/32  
Holz  
19,4 x 31,4 x 22,5 cm



57

Cy Twombly, **In Time the Wind Will Come and Destroy My Lemons**, 1987

Holz, Gips, Nägel, weiße Farbe

26,5 x 96,5 x 50,5 cm



57a

Cy Twombly, **In Time the Wind Will Come and Destroy My Lemons**, 1987

Aufsicht



**58**  
Robert Rauschenberg combine material, Fulton Street Studio, New York City, 1954  
Color dry-print  
43,1 x 27,9 cm



**59**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1979  
Gips, Sand  
49 x 45 x 22,7 cm



**60**  
Cy Twombly, **Untitled**  
Nicht erhalten



**61**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1984 - 1985  
Gips, Holz, Nägel, weiße und blaue Farbe  
51 x 52,5 x 24 cm





**62**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1981  
Holz, Leinwand, Plastik- und Metallräder,  
Draht, Nägel, weiße Farbe

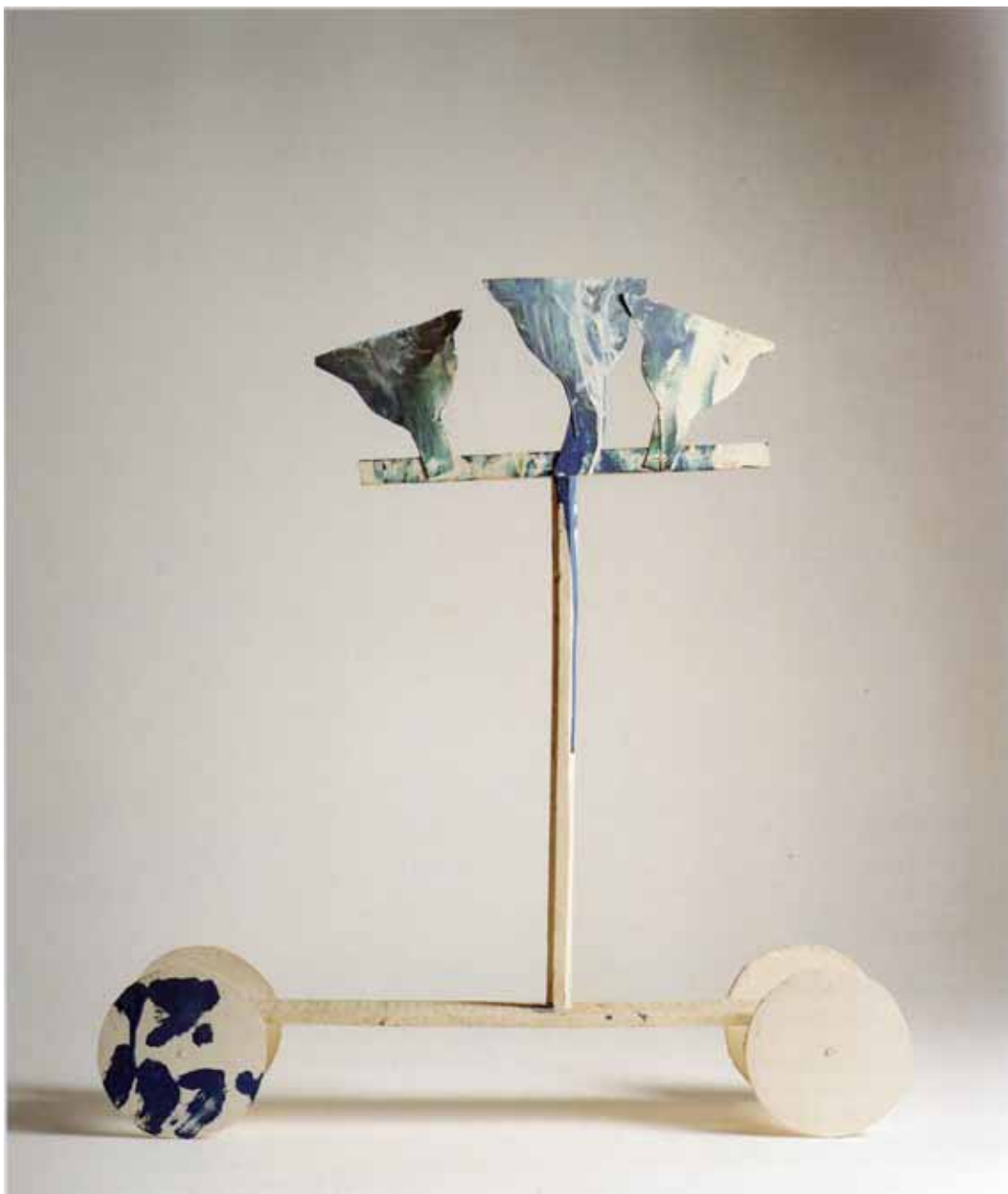


**64**  
Cy Twombly, **Rotalla**, 1986  
Holz, Metall, Nägel, Stoff, weiße Farbe  
71 x 68 x 50 cm

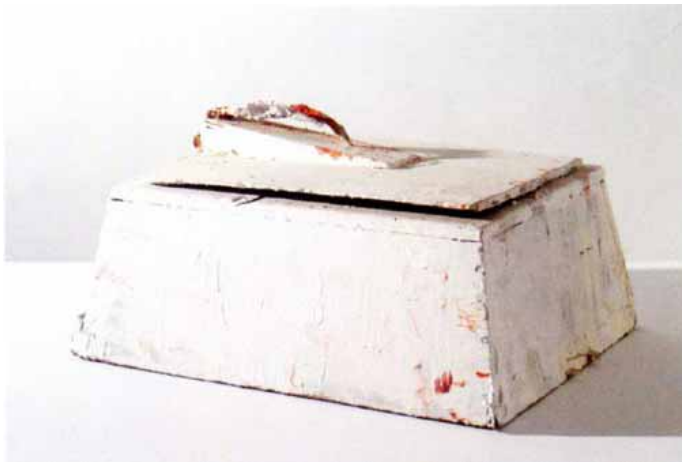


**63**  
Cy Twombly, **Ctesiphon**, 1987  
Holz, Gips, Metallstreifen, Nägel, weiße Farbe  
65 x 91 x 53 cm





65  
Cy Twombly, **Untitled**, 1977 (Edition von sechs Arbeiten)  
Mischtechnik, verschiedene Maße



**66**

Cy Twombly, **Untitled**, 1985  
Holz, Nägel, Gips, weiße Farbe,  
rotes Pigment  
33 x 46 x 60,5 cm



**66a**

Cy Twombly, **Untitled**, 1985  
Detail



**66b**

Cy Twombly, **Untitled**, 1985  
Detail



67  
Cy Twombly  
**Turkish Delight**, 2000  
Holz, Gips, Farbe  
115,6 × 45,7 × 43,2 cm



68  
Cy Twombly, **Untitled**, 1977  
Holz, Papier, blaue Farbe, Kreide,  
Drahtklammern, Nägel,  
weiße Farbe  
87 x 80 x 16,5 cm



69

Cy Twombly, **Tiznit**, 1953

Weißer Bleistift, Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide und Bleistift auf Leinwand

135,9 x 189,2 cm

Privatsammlung



70

Cy Twombly, **Volubilis**, 1953

Weißer Bleistift, Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide auf Leinwand

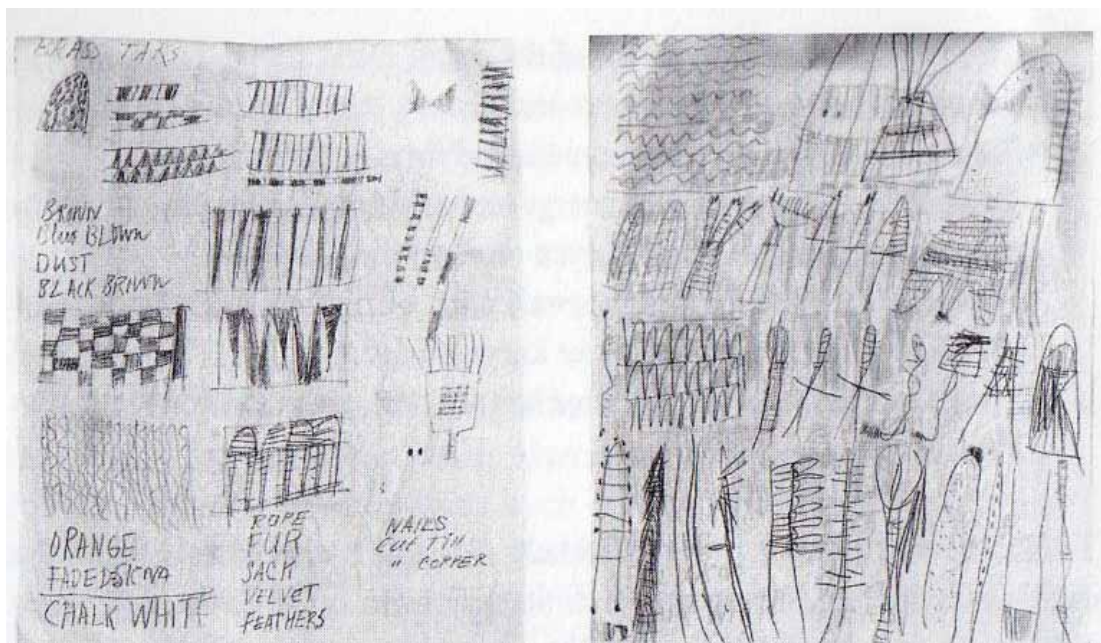
139,7 x 193 cm





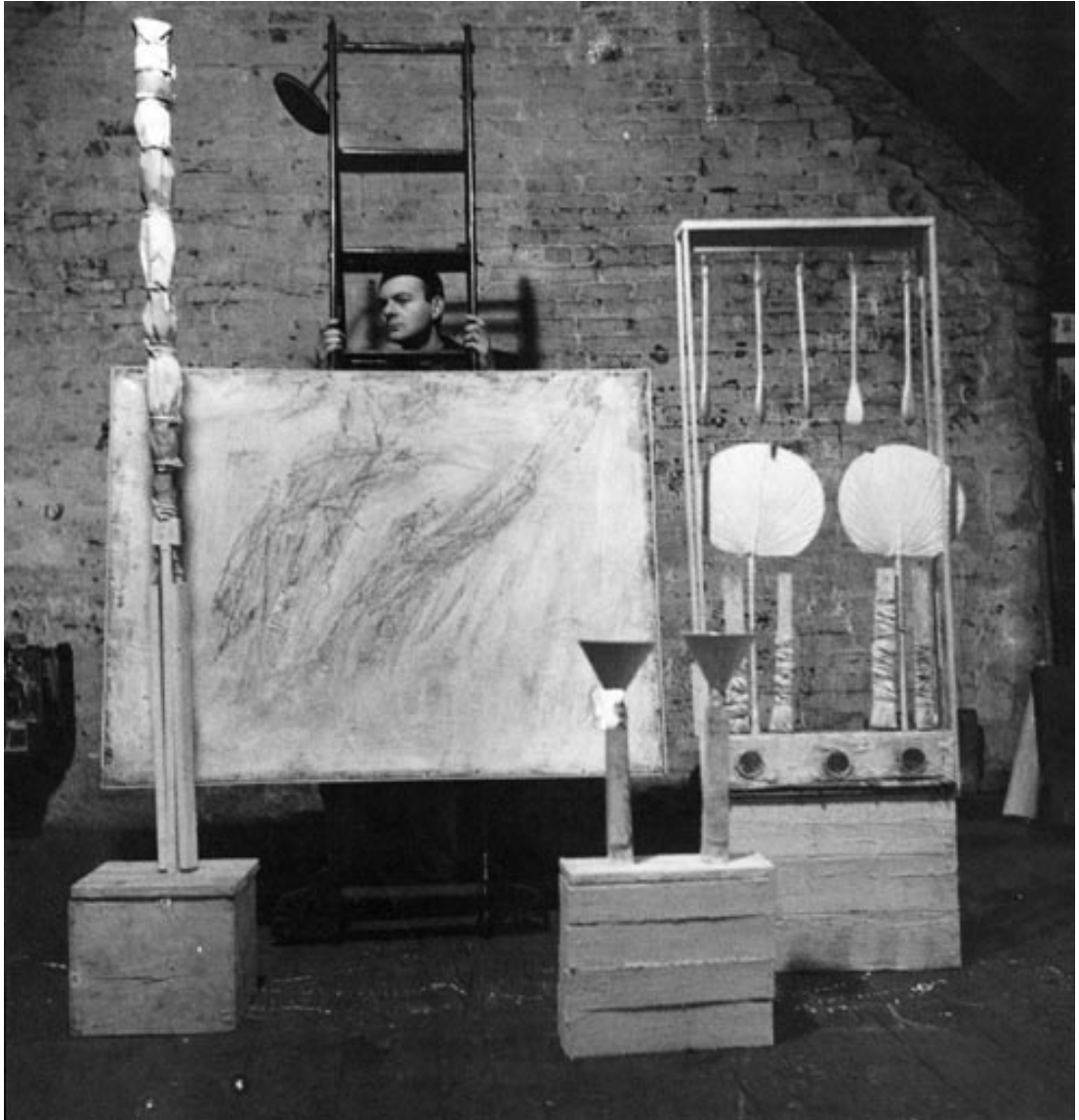
71

Cy Twombly, Zeichnung aus der Folge **North African Sketchbook**, 1953  
Kreide auf Papier  
ohne Maßangaben



71a

Cy Twombly, Zeichnungen aus dem **North African Sketchbook**, 1953  
Kreide auf Papier  
je 22 x 28 cm



72

Cy Twombly mit Skulpturen und einem nicht erhaltenen Gemälde in Robert Rauschenbergs Atelier in der Fulton Street in New York, Robert Rauschenberg, 1954



**73**  
Fetisch, Yombe, Zaire, ohne Datum  
Holz und Mischtechnik  
Höhe 59,5 cm



**74**  
Fetisch Figur. Kugni, Volksrepublik Kongo, ohne Datum  
Holz, Eisen  
Höhe 49 cm



**75**  
Nkisi Nkondi, BaKongo, Kongo / Zaire, ohne Datierung  
Holz, Glas, Eisen, verschiedene Materialien  
Höhe 42,3 cm



76

Nkisi Mandombe, BaKongo  
Kongo / Zaire, vor 1932  
Holz, Spiegel, Schneckenhäuser, Metall,  
Pigment, verschiedene Materialien  
Höhe 40,5 cm



77

Mbulu-ngulu, Wächterfigur mit  
bombierter Stirn, Bakota, ohne Datierung  
Holz mit Auflage von Kupfer- und  
Messingfolie  
Höhe 68 cm





**78**  
Totem Pfahl (Denkmal für  
Mungo Martin), Kwakiutl,  
Cemetery, Alert Bay, British  
Columbia, ohne Datum  
Bemaltes Holz  
ohne Maßangaben



**79**  
Totem Pfahl, Tlingit, Alaska, ohne Datum  
Bemaltes Holz

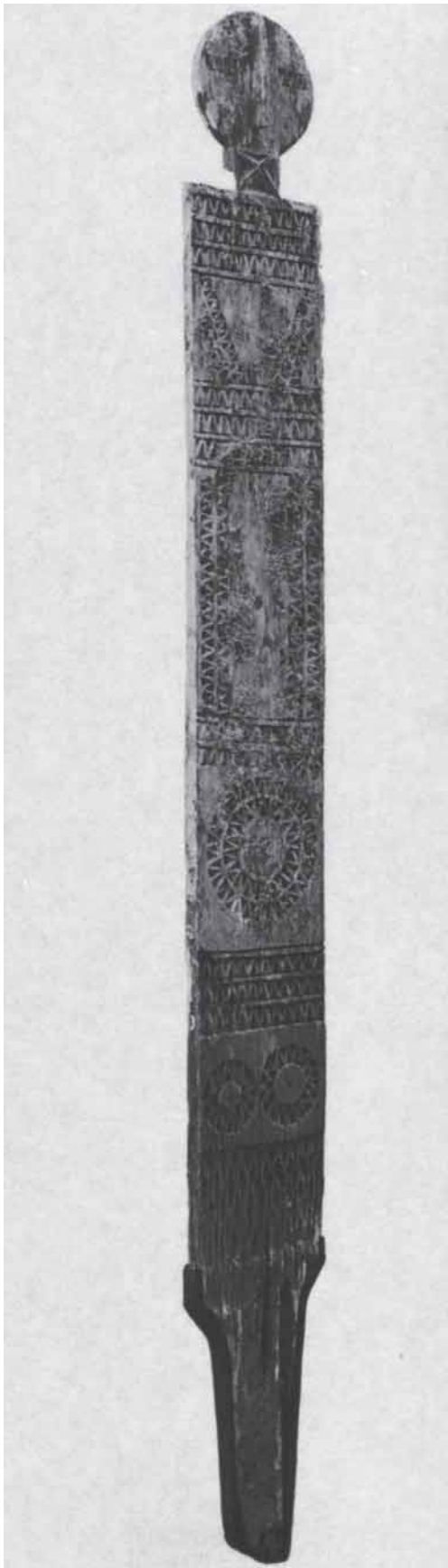


**80**  
Totem Pfahl, Haida, British Columbia,  
ohne Datum  
Bemaltes Holz  
Höhe: 110,8 cm

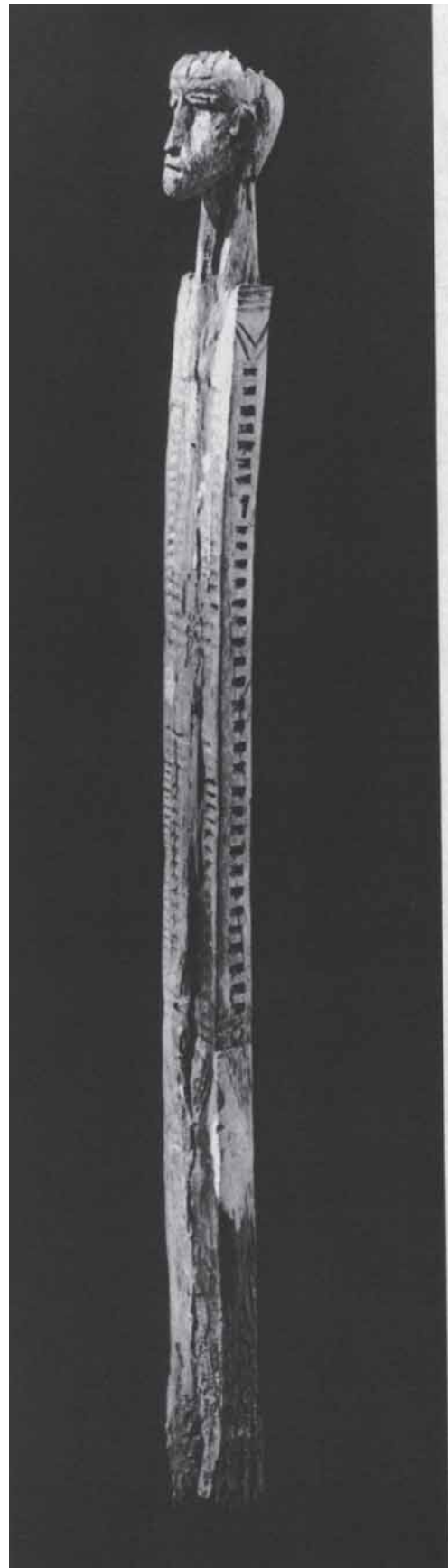


**82**  
Lederbehang aus Nouvelle-Bretagne, Ozeanien  
Höhe: 65 cm

**81**  
Durchbrucharbeit aus Holz. Sawos,  
East Sepik Province, Papua Neu Guinea, ohne Datum  
Bemaltes Holz  
Höhe 208,3 cm



**83**  
Grabfigur, Kambe, Kenia, ohne Datierung  
Holz, Höhe 220 cm



**84**  
Grabfigur, Giriama, Kenia, ohne Datierung  
Holz, Höhe 152 cm



**85**  
Nkisi Mandombe, BaKongo, Kongo / Zaire, vor 1932  
Holz, Spiegel, Schneckenhäuser, Metall, Pigment,  
verschiedene Materialien, Höhe 40,5 cm



**86**  
Nkisi, BaKongo, Kongo / Zaire, vor 1855  
Schneckenhäuser, Schnüre, verschiedene Materialien  
Höhe 41 cm



**87**  
Nkisi Kula, BaKongo, Ludima, Kongo, vor 1936  
Stoff, verschiedene Materialien  
Höhe 45 cm





**88**  
 Nkisi Nkubulu, BaKongo, Kingoyi, Zaire, vor 1919  
 Faden, Stoff, Perlen, verschiedene Materialien, Länge 25 cm



**89**  
 Medizinbeutel für Nkisi Mabyaala, BaKongo, Cabinda,  
 vor 1933  
 Stoff, verschiedene Materialien  
 Durchmesser 21 cm



**90**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1947  
Holz, Metalllöffel, Porzellan  
ohne Maßangaben



**91**  
Cy Twombly, **Untitled**, 1947  
Holz, Metall, Glass, Muschel,  
zerknülltes Papier, Porzellan  
ohne Maßangaben



92  
Marcel Duchamp, **Flaschentrockner**, 1914-64  
Ready-made, Auflagenobjekt  
Höhe 64,2 cm



93  
Marcel Duchamp, **Fahrrad-Rad**, 1913-64  
Ready-made, Auflagenobjekt  
Höhe 126,5 cm





94

Max Ernst, Frucht einer langen Erfahrung, 1919  
Relief mit Holz, Karton und Papier, bemalt  
45,7 x 38 cm





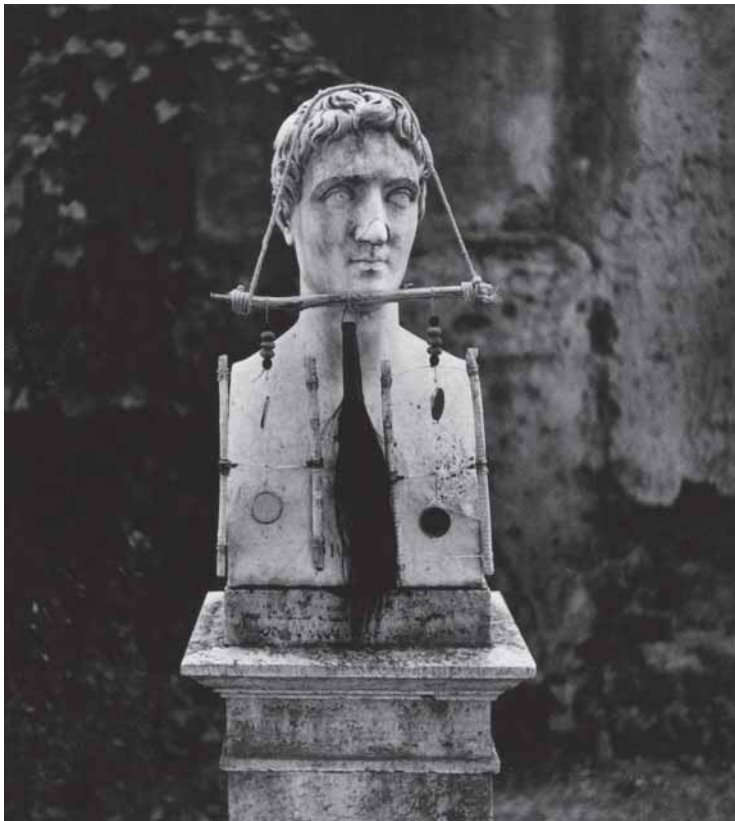
95  
Alberto Giacometti, **Boule suspendue**, 1930/31 (Version von 1965)  
Gips und Metall



96  
Robert Rauschenberg, **Feticci Personali** (hängende Assemblagen), 1952  
Assemblage, Maße unbekannt / Fotografie von Rauschenberg  
zeigt die *Feticci Personali* im Pincio Park in Rom



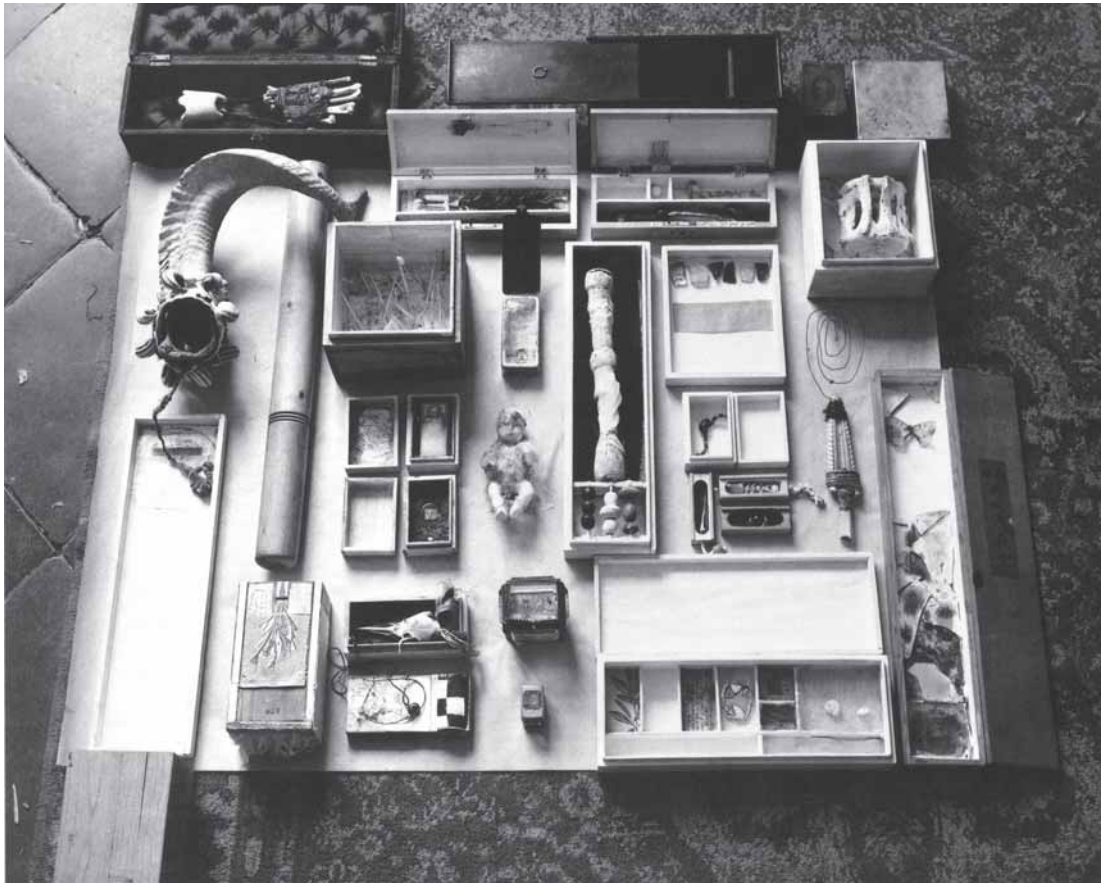
97  
Cy Twombly, Robert Rauschenberg working with **Feticci Personali**, 1953  
Foto



98  
Robert Rauschenberg, **Feticci Personali** (hängende Assemblage), 1952  
Assemblage, Maße unbekannt / Fotografie von Rauschenberg zeigt die  
*Feticci Personali* im Pincio Park in Rom



99  
Robert Rauschenberg, **Feticci Personali** (Acht hängende Assemblagen), 1952  
Assemblage, Maße unbekannt / Fotografie von Rauschenberg zeigt die *Feticci Personali* im Pincio Park in Rom



100

Robert Rauschenberg, **Scatole Personali** (30 Assemblagen), 1952

Assemblage, Maße unbekannt / Fotografie von Rauschenberg zeigt die *Feticci Personali* in der Pension Allegi in Rom



**101**

Robert Rauschenberg, **Untitled (Elemental Sculpture)**, 1952  
Assemblage, 11  $\frac{3}{4}$  x 3  $\frac{1}{3}$  x 2  $\frac{7}{8}$  in.



**102**

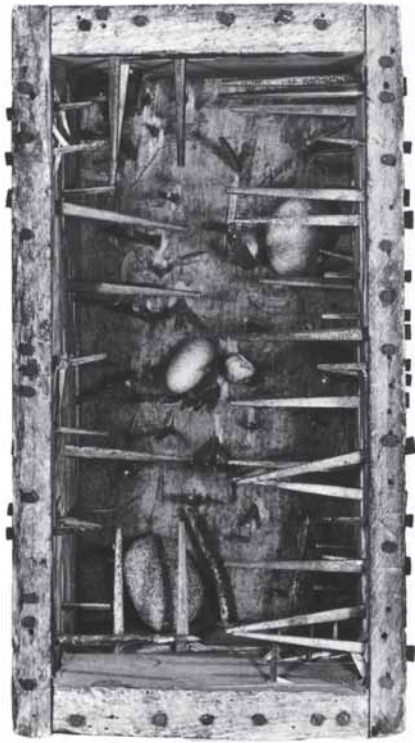
Robert Rauschenberg, **Untitled (Elemental Sculpture)**, 1953  
Assemblage, 14 x 8 x 7  $\frac{3}{4}$  in.



**103**

Robert Rauschenberg, **Untitled (Elemental Sculpture)**, 1953  
Assemblage, ohne Maße





104

Robert Rauschenberg, **Music Box (Elemental Sculpture)**, 1953  
Assemblage, 11 x 7 ½ x 9 ¼ in.



105

Cy Twombly, **Leda and the Swan**, 1962  
Wachskreide, Bleistift und Ölfarbe auf Leinwand  
190,5 x 200 cm



**106**

Cy Twombly, **Untitled**, 1954

Holz, Palmblätter, Schnur, Wandfarbe, Stoff, Nägel, Draht

139 x 60 x 12,4 cm





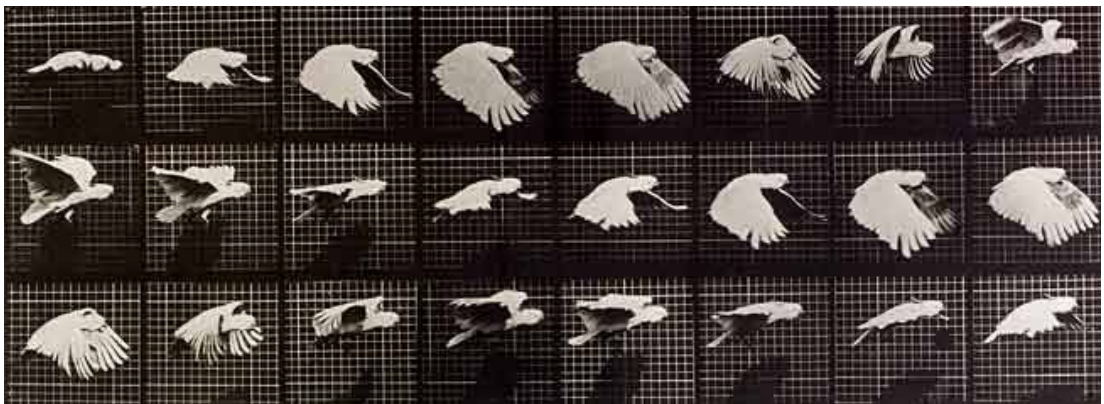
**107**  
Palmbblatt  
Eigene Aufnahme



**108**  
Palmbblatt  
Eigene Aufnahme



**109**  
 Eadweard Muybridge, **Pelican Flight**, um 1882  
 Chronofotografie, ohne Technik- Maß- und Ortsangaben



**110**  
 Eadweard Muybridge, **Cockatiel in Flight**, 1887  
 Chronofotografie, ohne Maß- und Ortsangaben



**111**  
**Hortensien**  
Eigene Aufnahme



**112**  
**Pfingstrosen**  
Eigene Aufnahme



**113**  
**Pfingstrosen**  
Eigene Aufnahme



**114**  
**Pfingstrosen**  
Eigene Aufnahme





**115**  
Día de los Muertos in Mexiko: Altar



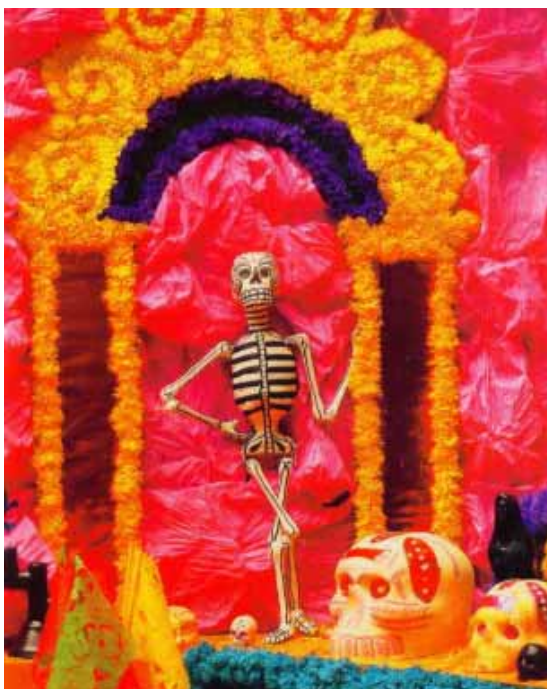
**115a**  
Día de los Muertos in Mexiko: Altar



**116**  
Día de los Muertos in Mexiko: Gräber



**117**  
Día de los Muertos in Mexiko: Cempasúchil Blumen



**118**  
Día de los Muertos in Mexiko





122

Fernando Bertelli, **Die Seeschlacht von Lepanto**, 1572  
Öl auf Leinwand



123

Tizian, **Allegorie der Seeschlacht von Lepanto**, 1572-1575  
Öl auf Leinwand



124

Paolo Veronese, **Die Seeschlacht von Lepanto**, 1572  
Öl auf Leinwand, 169 × 137 cm



**125**  
Jan Fyt, **Blumen und totes Geflügel**, ohne Datierung  
Öl auf Leinwand  
80,6 x 56,4 cm



**126**  
Cornelis Norbertus Gijsbrechts, **Memento Mori** 1663  
Öl auf Leinwand  
147 x 116 cm



**127**  
Adriaen van Nieulandt  
**Vanitasstilleben mit Blumen und Totenkopf**, 1636  
Öl auf Holz  
40 x 37,2 cm

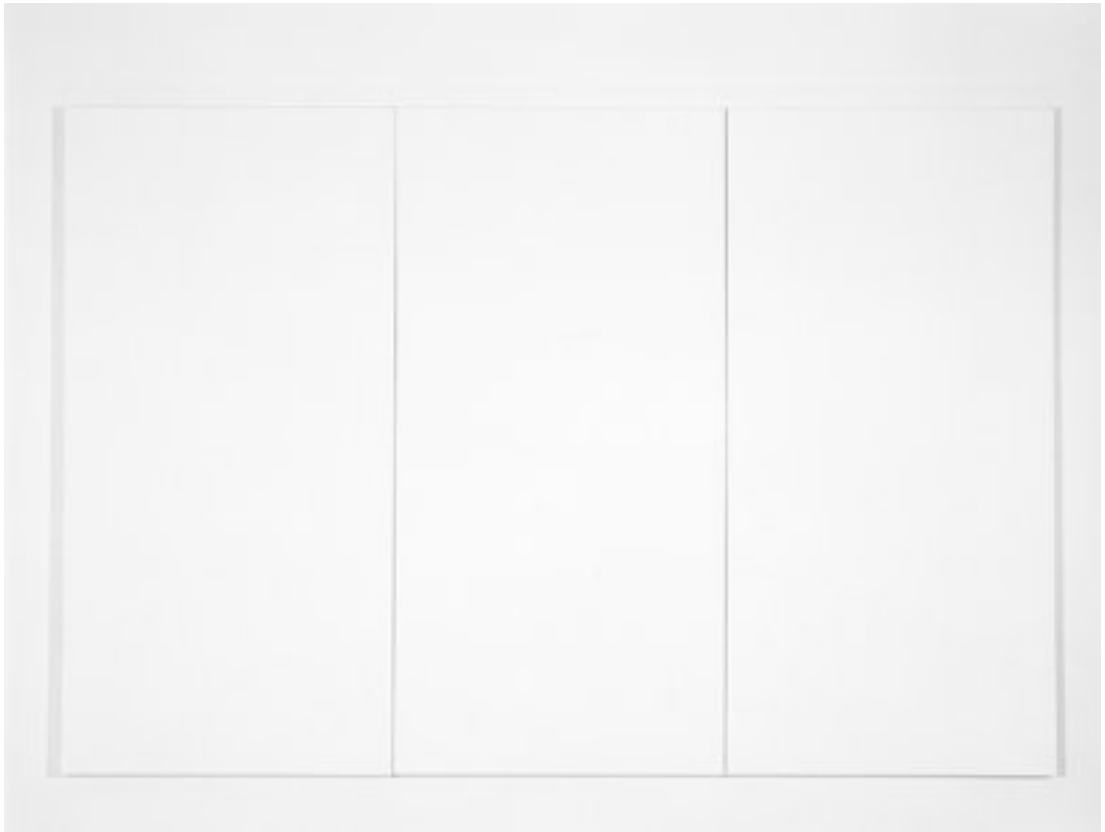


**128**  
Michelangelo Pistoletto, **La Vergine degli Stracci**, 1967  
Marmor, Lumpen  
Höhe 170 cm





129  
Bertel Thorvaldsen, **Venus mit dem Apfel**, 1805  
Marmor  
Höhe 120 cm



**130**

Robert Rauschenberg, **White Painting**, (3-teilig), 1951

Öl auf Leinwand

182.88 cm x 274.32 cm



**131**  
Marcel Duchamp, **Fountain**, 1917  
Readymade, ohne Maße



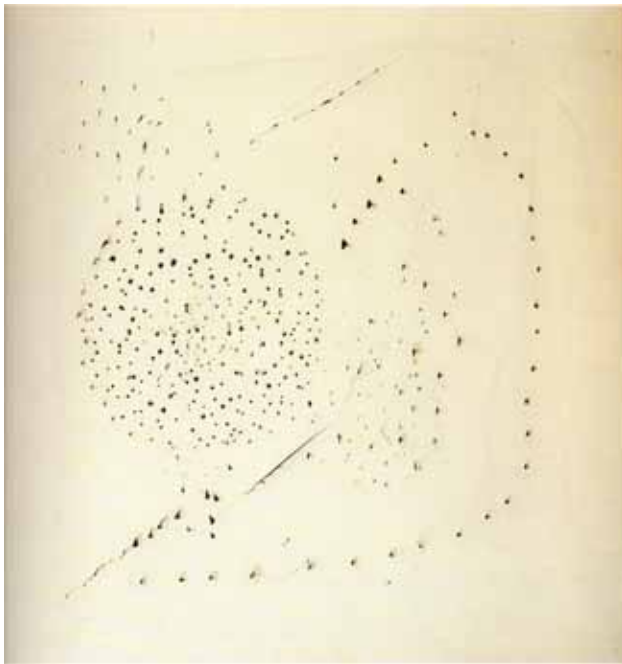
**132a**  
 Emilio Vedova  
**Scontro di situazioni '59- II-1**,  
 1959  
 Malerei auf Leinwand  
 275 x 444 cm



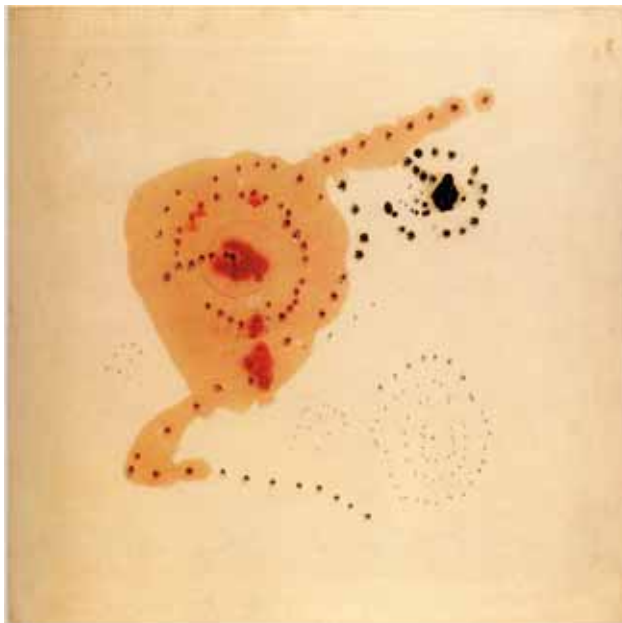
**132b**  
 Emilio Vedova  
**Per uno spazio**, 1961  
 Holz, Lumpen, Leinwand, Gips,  
 Karton, Mischtechnik  
 53 x 60,5 x 57 cm



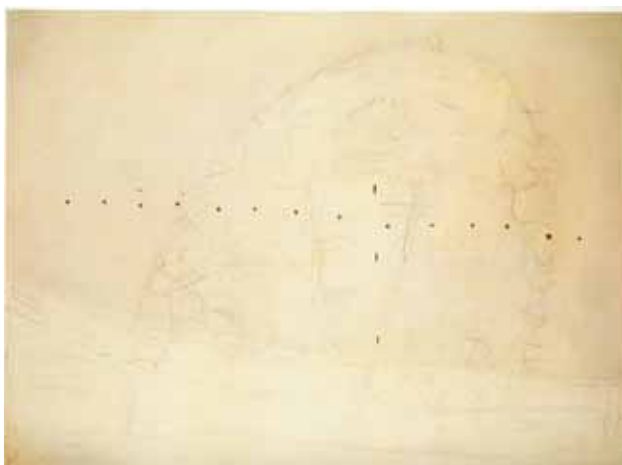
**133**  
 Giuseppe Santomaso, **Terra di  
 Castiglia n. 1**, 1959  
 Mischtechnik  
 130 x 162 cm



**134**  
 Lucio Fontana, **Concetto Spaziale**, 1949  
 Perforiertes Papier auf Leinwand  
 100 x 100 cm



**134a**  
 Lucio Fontana, **Concetto Spaziale**, 1951-1952  
 Öl auf perforiertem Papier  
 79 x 79 cm



**134b**  
 Lucio Fontana, **Concetto Spaziale**, 1958  
 Anilin und Kreide auf Leinwand  
 98 x 130 cm





135  
 Alberto Burri, **Grande Sacco BS**, 1956  
 Sackleinen, Acryl, Schnur, und Seil auf Leinwand  
 150 x 250 cm



135a  
 Alberto Burri, **Composizione**, 1955  
 Sackleinen, Schnur, Leinen und Textil auf bemalter Leinwand  
 50 x 86 cm



**136**  
Piero Manzoni, **Achrome**, 1962-1963  
Kies und Kaolin auf Leinwand  
71 x 53 cm



137  
Pablo Picasso, **Les Femmes d'Alger (O Version O)**, 1936  
Öl auf Leinwand  
243.9 x 233.7 cm





**138**  
 Adolph Gottlieb, **Pictograph**, 1942  
 Öl auf Leinwand  
 121,9 x 91,4 cm



**139**  
 Jackson Pollock, **Guardians of the Secret**, 1943  
 Öl auf Leinwand, 122,9 x 191,5 cm



**140**  
 Mark Rothko, **Primeval Landscape**, 1945  
 Öl auf Leinwand  
 138,9 x 88,9 cm



**141**  
 David Smith, **Jurassic Bird**, 1945  
 Stahl, 64,5 x 89,5 x 19,1 cm



**142**  
 Louise Bourgeois, **Persistent Antagonism**, 1946-48  
 Bronze, bemalt  
 172,7 x 30,5 x 30,5 cm  
 Kat. Ausst. Köln 1999, S. 37



**142a**  
 Louise Bourgeois, **Portrait of C. Y.**, 1947-1949  
 Bronze bemalt und Nägel  
 169 x 30,5 x 30,5 cm



**142b**  
 Louise Bourgeois, **Corner Piece**, 1947-1949  
 Bronze bemalt  
 213 x 30,4 x 30,4 cm

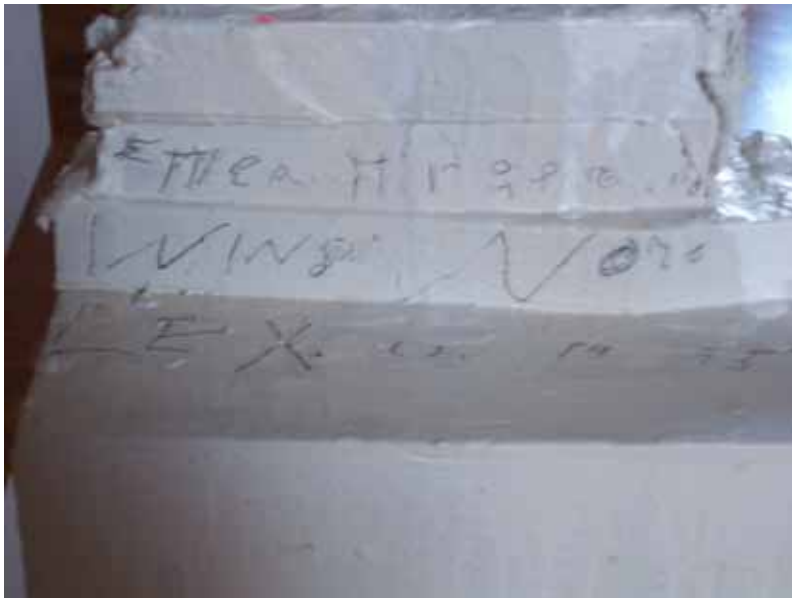


**142c**  
 Louise Bourgeois, **Pillar**, 1947-1949  
 Bronze bemalt, Stahl und Spiegel  
 156,2 x 30,4 x 30,4 cm



**142d**  
 Louise Bourgeois, **Pillar**, 1949-1950  
 Bronze bemalt  
 160 x 30,4 x 30,4 cm





**143**

Cy Twombly, **Untitled**, 1995

Detail

Holz, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der ein Aufdruck in orangefarben durchschimmert, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Bleistift (zum Teil unleserliche Inschrift; auf der Längsseite „Thea“, „Wings Word“; darunter bezeichnet „LEX.CT.1995“)

45 x 34,3 x 26,5 cm



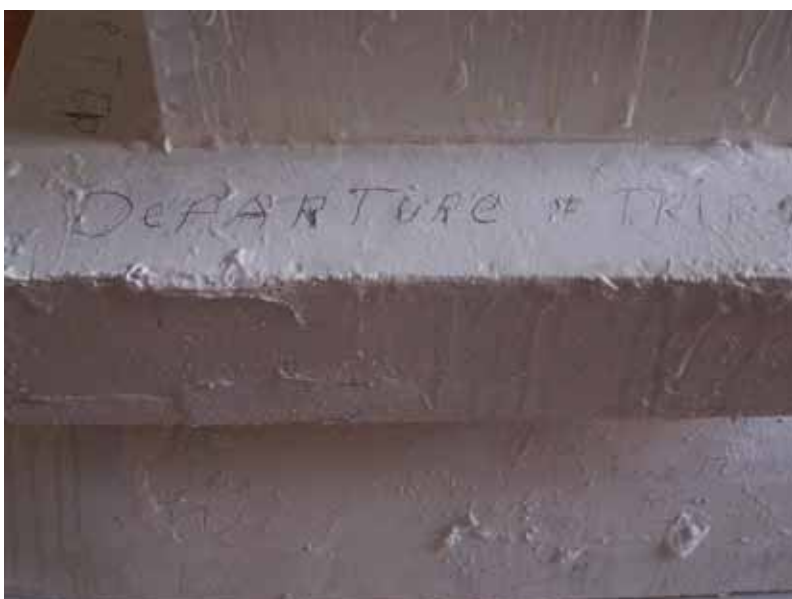
**144**

Cy Twombly, **Untitled**, 1995

Detail

Holz, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der ein Aufdruck in orangefarben durchschimmert, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Bleistift (zum Teil unleserliche Inschrift; auf der Längsseite „Thea“, „Wings Word“; darunter bezeichnet „LEX.CT.1995“)

65 x 69,8 x 37,4 cm



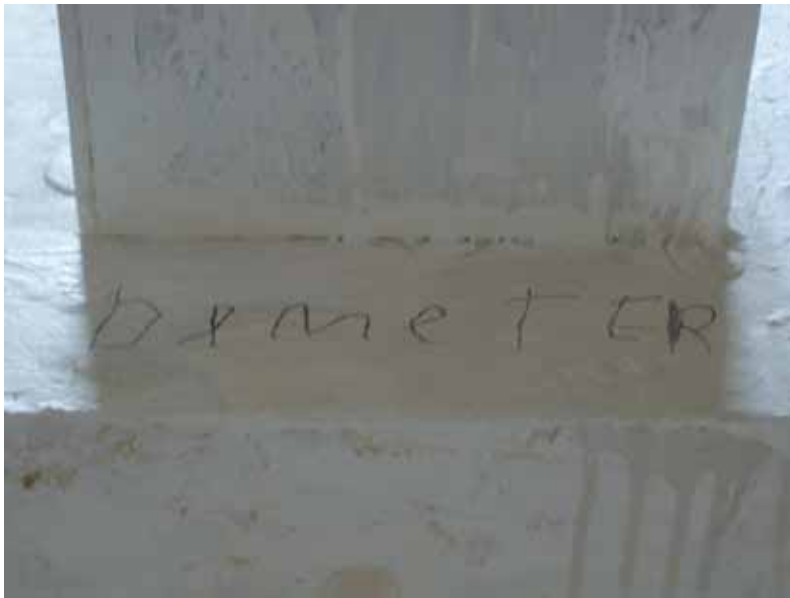
**145**

Cy Twombly, **Untitled**, 2002

Detail

Holz, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der eine Prägeschrift durchschimmert, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker

66 x 97,8 x 43,2 cm

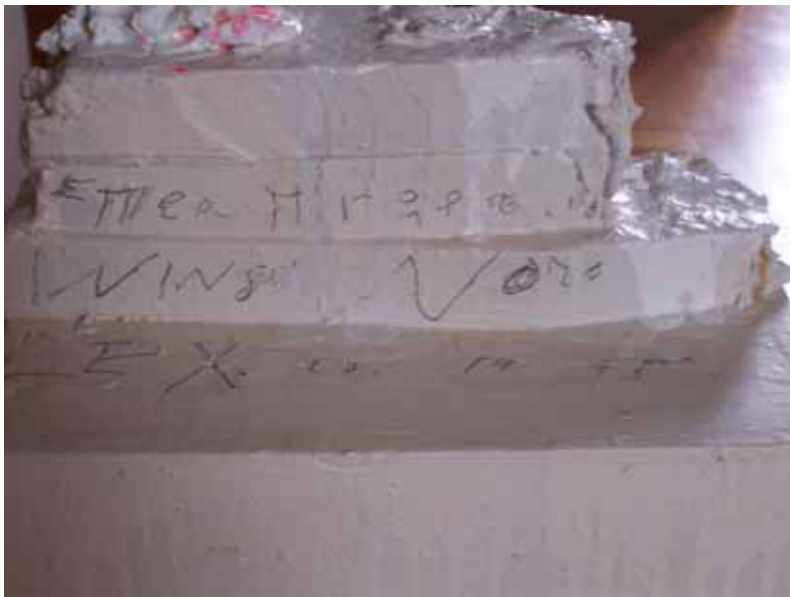


**146**

Cy Twombly, **Untitled**, 2002  
Detail

Holz, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der eine Prägeschrift durchschimmert, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker

66 x 97,8 x 43,2 cm



**147**

Cy Twombly, **Untitled**, 1995  
Detail

Holz, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der ein Aufdruck in orangefarben durchschimmert, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Bleistift (zum Teil unleserliche Inschrift; auf der Längsseite „Thea“ „Wings Word“; darunter bezeichnet „LEX.CT.1995“)

45 x 34,3 x 26,5 cm



**148**

Cy Twombly, **Untitled**, 1995  
Detail

Holz, Nägel, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Spuren von Blau und Acrylfarbe in Neon Pink, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker

65 x 69,8 x 37,4 cm



**149**

Cy Twombly, **Untitled**, 2000

Detail

Holz, Draht und Nägel, Gips,

Kunstharzfarbe in Weiß und hellen

Ockertönen, Temperafarbe in Blau,

Spuren von Gelb, Grün und Rot, Bleistift

230 x 65,5 x 45,5 cm



**150**

Cy Twombly, **Untitled**, 2001

Detail

Holz, Nägel, Draht und Ringschraube,

Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen

Ockertönen, Spuren von Gelb- und

Rottönen sowie Acrylfarbe in Neon

Pink, Kunstharzspachtelpaste in Ocker

115 x 65,5 x 32 cm



**151**

Cy Twombly, **Untitled**, 2001

Detail

Holz, Nägel, Draht und Ringschraube,

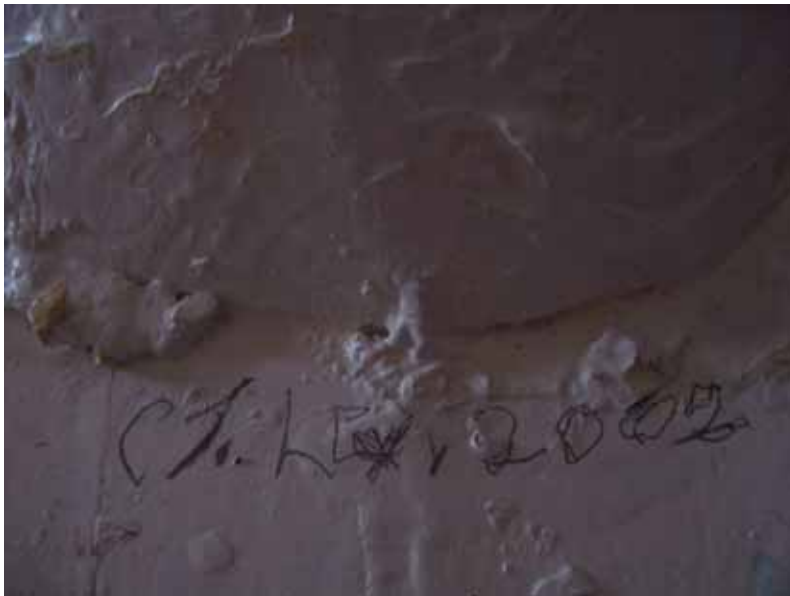
Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen

Ockertönen, Spuren von Gelb- und

Rottönen sowie Acrylfarbe in Neon

Pink, Kunstharzspachtelpaste in Ocker

115 x 65,5 x 32 cm

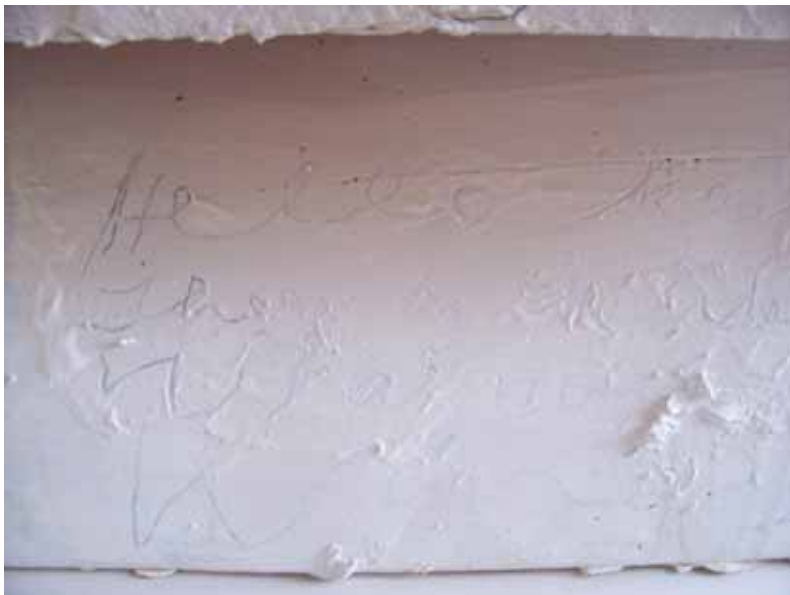


**152**

Cy Twombly, **Untitled**  
 („In Memory of Alvaro de  
 Campos“), 2002

Detail

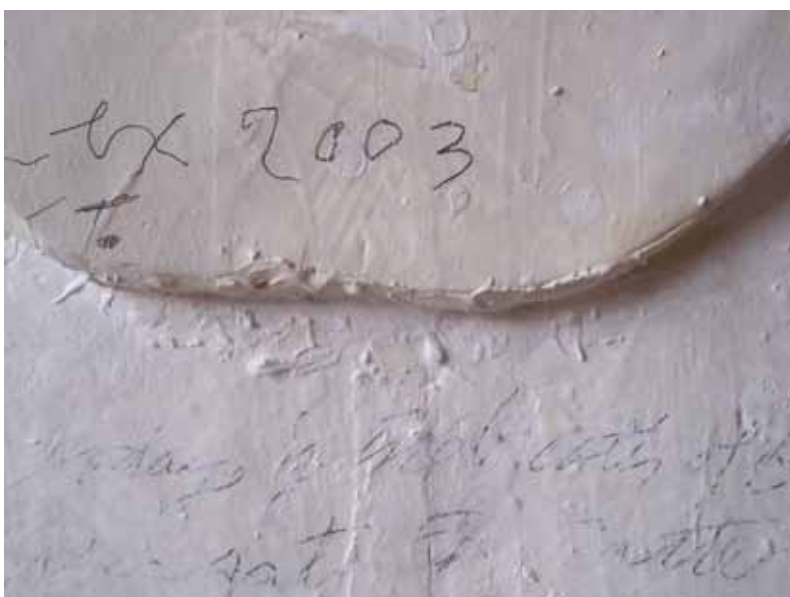
Holz, Gips, Kunstharzfarbe in  
 Weiß und hellen Ockertönen,  
 Spuren von Gelb, Rot, Grün  
 und Blau, Bleistift, Kunstharz-  
 spachtelpaste in Ocker 60 x  
 116 x 39,3 cm



**153**

Cy Twombly, **Untitled**, 2002  
 Detail

Holz, Kunstharzfarbe in Weiß  
 und hellen Ockertönen, unter  
 der eine Prägeschrift durch-  
 schimmert, Spuren von  
 Acrylfarbe in Neon Pink,  
 Bleistift, Kunstharzspachtel-  
 paste in Ocker  
 66 x 97,8 x 43,2 cm



**154**

Cy Twombly, **Untitled**, 2002  
 Detail

Holz, Kunstharzfarbe in Weiß  
 und hellen Ockertönen, unter  
 der eine Prägeschrift durch-  
 schimmert, Spuren von  
 Acrylfarbe in Neon Pink,  
 Bleistift, Kunstharzspachtel-  
 paste in Ocker  
 66 x 97,8 x 43,2 cm



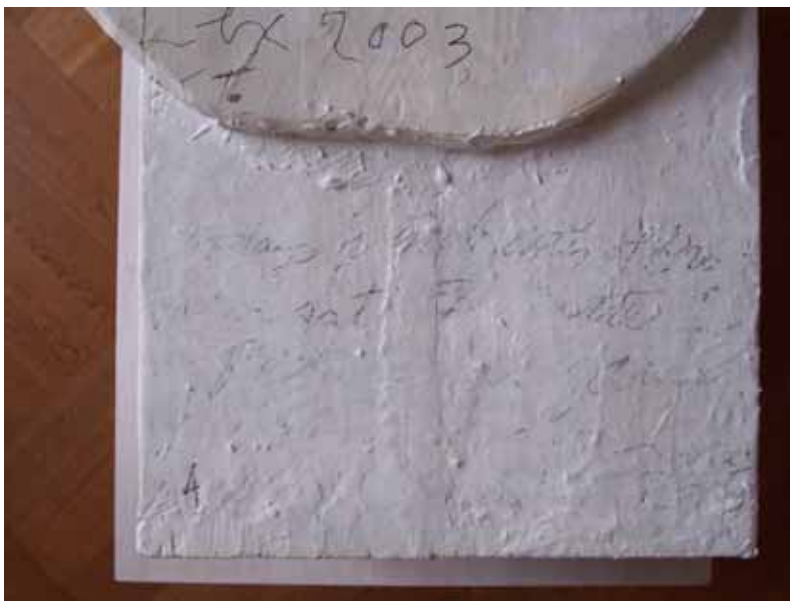


**155**

Cy Twombly, **Untitled**, 2003  
Detail

Holz, Nägel, Gips,  
Kunstharzfarbe in Weiß und  
hellen Ockertönen, unter der  
ein Aufdruck orangefarben  
durchschimmert, Spuren von  
Acrylfarbe in Neon Gelb und  
Neon Pink, Bleistift

43 x 66 x 29 cm



**156**

Cy Twombly, **Untitled**, 2003  
Detail

Holz, Nägel, Gips,  
Kunstharzfarbe in Weiß und  
hellen Ockertönen, unter der  
ein Aufdruck orangefarben  
durchschimmert, Spuren von  
Acrylfarbe in Neon Gelb und  
Neon Pink, Bleistift

43 x 66 x 29 cm



**157**  
Cy Twombly, **Untitled**, 2004  
Detail  
Holz, Nägel und Draht, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Acrylfarbe in Neon Pink, Spuren von Grün  
235 x 81 x 59 cm



**158**  
Cy Twombly, **Untitled**, 2004  
Detail  
Holz, Nägel und Draht, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Acrylfarbe in Neon Pink, Spuren von Grün  
235 x 81 x 59 cm



**159**  
Cy Twombly, **Untitled**, 2004  
Detail  
Holz, Nägel und Draht, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Acrylfarbe in Neon Pink, Spuren von Grün  
235 x 81 x 59 cm



**160**

Cy Twombly, **Untitled**, 2004

Detail

Holz (u.a. Kiste der Marke Johnny Walker“, Nägel, Gips, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Kunstharzspachtelpaste in Ocker  
116 x 34,6 x 26,8 cm



**160**

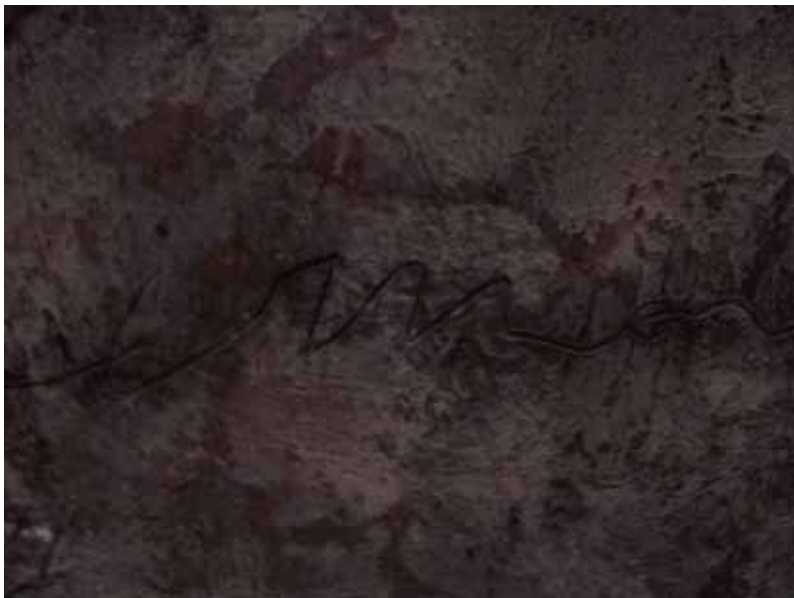
Cy Twombly  
**Untitled**, 2004

Detail

Holz (u.a. Kiste der Marke Johnny Walker“, Nägel, Gips, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Kunstharzspachtelpaste in Ocker  
116 x 34,6 x 26,8 cm



**162**  
 Cy Twombly, **Untitled**, 2004  
 Detail  
 Holz, Metall, Kunststoff, Gips  
 127 x 31,5 x 31,5 cm



**163**  
 Cy Twombly, **Untitled**, 2005  
 [Edition 2/6]  
 Detail  
 Bronze patiniert  
 368,3 x 88,9 x 34,3 cm

## II. Abbildungsverzeichnis und Fotonachweis

## II. Abbildungsverzeichnis und Fotonachweis

### Ohne Nummer

Cy Twombly, Rom 1962

Leeman 2005, ohne Seitenangabe

### Ohne Nummer

Cy Twombly, Gaeta 2008

Kat. Ausst. London – Bilbao – Rom 2008/2009, S. 228

### 0

Ansicht der Ausstellung Cy Twombly in der Alten Pinakothek Skulpturen 1992 – 2005

Kat. Ausst. München 2006, S. 123

### 01

Ansicht der Ausstellung Cy Twombly in der Alten Pinakothek Skulpturen 1992 – 2005

Kat. Ausst. München 2006, S. 125

### 02

Atelieransicht Lexington, Virginia

Kat. Ausst. München 2006, S. 134

### 1

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

Del Roscio 1997, S. 47, 14

### 1a

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Vorderansicht Detail

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

Kat. Ausst. Basel – Houston 2000 / 2001, S. 26

### 1b

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Vorderansicht Detail

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

Kat. Ausst. Basel – Houston 2000 / 2001, S. 27

**1c**

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Vorderansicht Detail

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

The Menil Collection, Houston, Depotaufnahme

**1d**

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Seitenansicht Detail

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

The Menil Collection, Houston, Depotaufnahme

**1e**

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Seitenansicht Detail

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

The Menil Collection, Houston, Depotaufnahme

**1f**

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Rückseite

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

The Menil Collection, Houston, Depotaufnahme

**1g**

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Rückseite Detail

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

The Menil Collection, Houston, Depotaufnahme

**1h**

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Seitenansicht, Detail

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston  
The Menil Collection, Houston, Depotaufnahme

**1i**

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Rückansicht, Detail

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston  
The Menil Collection, Houston, Depotaufnahme

**1j**

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Rückansicht, Detail

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston  
The Menil Collection, Houston, Depotaufnahme

**1k**

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Rückansicht, Detail

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston  
The Menil Collection, Houston, Depotaufnahme

**1l**

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Seitenansicht, Detail

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston  
The Menil Collection, Houston, Depotaufnahme

**1m**

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Seitenansicht, Detail

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston  
The Menil Collection, Houston, Depotaufnahme



### 1n

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1954

Seitenansicht, Detail

Holz, Glas Spiegel, Stoff, Garn, Draht, Holzlöffel, Ölkreide, Wandfarbe, Wachs, 203,2 x 35 x 28 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

The Menil Collection, Houston, Depotaufnahme

### 2

Cy Twombly, **Cycnus**, Rom 1978

Holz, Palmblatt, weiße und rosa Farbe, Nägel, 40,6 x 24,7 x 5,7 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Del Roscio 1997, S. 89, 35

### 2a

Cy Twombly, **Cycnus**, Rom 1978

Seitenansicht

Holz, Palmblatt, weiße und rosa Farbe, Nägel, 40,6 x 24,7 x 5,7 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Kat. Ausst. Basel – Houston 2000 / 2001, S. 157

### 3

Cy Twombly, **Untitled**, Lexington 2001

Holz, Kunststoff, Zellstoff und bedrucktes Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Grün, Gelb-, Purpur- und Rottöne, Acrylfarbe in Neon Pink und Neon Gelb, 39 x 40 x 29,8 cm

Museum Brandhorst, München

Kat. Ausst. München 2006, S. 28

### 3a

Cy Twombly, **Untitled**, Lexington 2001

Rückseite

Holz, Kunststoff, Zellstoff und bedrucktes Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Grün, Gelb-, Purpur- und Rottöne, Acrylfarbe in Neon Pink und Neon Gelb, 39 x 40 x 29,8 cm

Museum Brandhorst, München

Eigene Aufnahme

### 3b

Cy Twombly, **Untitled**, Lexington 2001

Rückseite, Detail

Holz, Kunststoff, Zellstoff und bedrucktes Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Grün, Gelb-, Purpur- und Rottöne, Acrylfarbe in Neon Pink und Neon Gelb, 39 x 40 x 29,8 cm

Museum Brandhorst, München

Kat. Ausst. München 2006, S. 30f

### 3c

Cy Twombly, **Untitled**, Lexington 2001

Rückseite, Detail

Holz, Kunststoff, Zellstoff und bedrucktes Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Grün, Gelb-, Purpur- und Rottöne, Acrylfarbe in Neon Pink und Neon Gelb, 39 x 40 x 29,8 cm

Museum Brandhorst, München

Eigene Aufnahme

### 3d

Cy Twombly, **Untitled**, Lexington 2001

Seitenansicht

Holz, Kunststoff, Zellstoff und bedrucktes Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Grün, Gelb-, Purpur- und Rottöne, Acrylfarbe in Neon Pink und Neon Gelb, 39 x 40 x 29,8 cm

Museum Brandhorst, München

Eigene Aufnahme

### 3e

Cy Twombly, **Untitled**, Lexington 2001

Seitenansicht, Detail

Holz, Kunststoff, Zellstoff und bedrucktes Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Grün, Gelb-, Purpur- und Rottöne, Acrylfarbe in Neon Pink und Neon Gelb, 39 x 40 x 29,8 cm

Museum Brandhorst, München

Eigene Aufnahme

### 3f

Cy Twombly, **Untitled**, Lexington 2001

Seitenansicht, Detail

Holz, Kunststoff, Zellstoff und bedrucktes Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Grün, Gelb-, Purpur- und Rottöne, Acrylfarbe in Neon Pink und Neon Gelb, 39 x 40 x 29,8 cm

Museum Brandhorst, München

Eigene Aufnahme

### 4

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Kat. Ausst. München 2006, S. 65

#### 4a

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Vorderseite

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### 4b

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Vorderseite, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### 4c

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Vorderseite, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### 4d

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Vorderseite, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### 4e

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Vorderseite, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4f**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Vorderseite, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4h**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Vorderseite, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4i**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Rückseite

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4j**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Rückseite, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4k**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Rückseite, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4l**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Rückseite, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4m**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Seitenansicht 1

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Kat. Ausst. München 2006, S. 65

#### **4n**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Seitenansicht 1

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4o**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Seitenansicht 1, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4p**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Seitenansicht 1, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4q**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Seitenansicht 1, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4r**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Seitenansicht 2

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4s**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Seitenansicht 2, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4t**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Seitenansicht 2, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4u**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Seitenansicht 2, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4v**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Aufsicht

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4w**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Aufsicht, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4x**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Aufsicht, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4y**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Aufsicht, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### **4z**

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Aufsicht, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### 4z1

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Aufsicht, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### 4z2

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Aufsicht, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### 4z3

Cy Twombly, **Untitled (Eros/binder and joiner)**, Lexington 2004

Aufsicht, Detail

Holz, Schnur, Papier, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der sich ein Prägedruck abzeichnet, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, blauer Farbstift, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 40 x 45 x 25,5 cm

Sammlung des Künstlers

Depotaufnahme, Museum Brandhorst

#### 5

Cy Twombly, **Untitled**, Lexington 1946

Holz, Metall, ohne Maßangaben

Ohne Angaben zum Ort

Del Roscio 1997, S. 31, 4

#### 6

Cy Twombly, **Untitled (Om Ma Ni Pad Me Hum)**, Lexington 2000

Holz, Draht, Nägel, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Temperafarbe in Blau, Spuren von Gelb, Rot und Grün, Bleistift, 230 x 65,5 x 45,5 cm

Ohne Ortsangabe

Kat. Ausst. München 2006, S. 17

#### 6a

Cy Twombly, **Untitled (Om Ma Ni Pad Me Hum)**, Lexington 2000

Rückseite

Holz, Draht, Nägel, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Temperafarbe in Blau, Spuren von Gelb, Rot und Grün, Bleistift, 230 x 65,5 x 45,5 cm



Sammlung Brandhorst

Eigene Aufnahme

## 6b

Cy Twombly, **Untitled (Om Ma Ni Pad Me Hum)**, Lexington 2000

Vorderseite Detail

Holz, Draht, Nägel, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Temperafarbe in Blau, Spuren von Gelb, Rot und Grün, Bleistift, 230 x 65,5 x 45,5 cm

Ohne Ortsangabe

Eigene Aufnahme

## 7

Cy Twombly, **Panorama**, 1955

Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Kreide auf Leinwand, 254 x 340 cm

Courtesy Thomas Ammann, Zürich

Bastian 1984, S. 98 f, Nr. 50

## 8

Cy Twombly, **The Geeks**, 1955

Wandfarbe auf Ölbasis, Farbstift, Bleistift, Pastellkreide auf Leinwand, 108 x 127 cm

Courtesy Thomas Ammann, Zürich

Bastian 1984, S. 113, Nr. 58

## 9

Cy Twombly, **Free Wheeler**, 1955

Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift, Pastellkreide auf Leinwand, 174 x 190 cm

Sammlung Marx, Berlin, als Dauerleihgabe an das Städtische Museum Abteiberg, Mönchengladbach

Bastian 1984, S. 107, Nr. 55

## 10

Cy Twombly, **Academy**, 1955

Wandfarbe auf Ölbasis, Farbstift, Bleistift, Pastellkreide auf Leinwand, 191 x 241 cm

Sammlung des Künstlers

Bastian 1984, S. 111, Nr. 57

## 11

Cy Twombly, **Arcadia**, 1958

Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift auf Leinwand, 182,9 x 200 cm

Courtesy Thomas Ammann, Zürich

Bastian 1984, S. 153, Nr. 97

## 12

Cy Twombly, **Sunset**, 1957

Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift auf Leinwand, 142,5 x 194 cm  
Sammlung Marx, Berlin, als Dauerleihgabe an das Städtische Museum Abteiberg,  
Mönchengladbach

Bastian 1984, S. 145, Nr. 93

## 13

Cy Twombly, **Blue Room**, 1957

Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide, Farbstift, Bleistift auf Leinwand, 142,9 x 181,6 cm  
The Sonnabend Collection, New York

Bastian 1984, S. 147, Nr. 94

## 14

Cy Twombly, **The Italians**, Rom 1961

Wachskreide, Bleistift und Ölfarbe auf Leinwand, 199,5 x 259,6 cm  
The Museum of Modern Art, New York

Bastian 1993, S. 43, Nr. 3

## 15

Cy Twombly, **Triumph of Galatea**, Rom 1961

Wachskreide, Bleistift, Wandfarbe auf Ölbasis und Ölfarbe auf Leinwand, 294,3 x 483,5 cm  
Privatsammlung, als Leihgabe in der The Menil Collection, Houston

Bastian 1993, S. 72f, Nr. 19

## 16

Cy Twombly, **Empire of Flora**, Rom 1961

Wachskreide, Bleistift, Farbstift und Ölfarbe auf Leinwand, 200 x 242 cm  
Sammlung Marx, Berlin

Bastian 1993, S. 51, Nr. 7

## 17

Cy Twombly, **Untitled**, 1966

Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide auf Leinwand, 200 x 249 cm  
Privatsammlung

Bastian 1994, S. 143, Nr. 1

## 18a

Cy Twombly, **Coronation of Sesostris**, 2000

1. Tafel

Acrylfarbe, Kreide, Bleistift auf Leinwand, 206,1 x 156,5 cm  
Gagosian Gallery, New York

Jacobus 2008, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08autumn/mary-jacobus.shtm>, (08.04.2009)

### **18b**

Cy Twombly, **Coronation of Sesostris**, 2000

3. Tafel

Acrylfarbe, Kreide, Bleistift auf Leinwand, 206,5 x 139 cm

Gagosian Gallery, New York

Jacobus 2008, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08autumn/mary-jacobus.shtm>, (08.04.2009)

### **18c**

Cy Twombly, **Coronation of Sesostris**, 2000

4. Tafel

Acrylfarbe, Kreide, Bleistift auf Leinwand, 206 x 246,5 cm

Gagosian Gallery, New York

Jacobus 2008, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08autumn/mary-jacobus.shtm>, (08.04.2009)

### **18d**

Cy Twombly, **Coronation of Sesostris**, 2000

5. Tafel

Acrylfarbe, Kreide, Bleistift auf Leinwand, 206 x 156,5 cm

Gagosian Gallery, New York

Jacobus 2008, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08autumn/mary-jacobus.shtm>, (08.04.2009)

### **19**

Cy Twombly, **Untitled**, 1988

5. Tafel

Acrylfarbe auf Holztafel, 262,8 x 160,7 cm

Cy Twombly Gallery, Houston

Bastian 1995, S. 119, Nr. 27

### **20a**

Cy Twombly, **Lepanto**, Lexington 2001, Gemälde in 12 Teilen

Aufnahme der Saalansicht Museum Brandhorst

Museum Brandhorst, München

Kat. Mus. München 2009a

### **20b**

Cy Twombly, **Lepanto**, Lexington 2001, Gemälde in 12 Teilen

Aufnahme der Saalansicht Museum Brandhorst

Museum Brandhorst, München

Kat. Mus. München 2009

**20c**

**Lepanto I**, 2001, Acryl, Kreide und Bleistift, 210,8 x 287,7 cm  
Museum Brandhorst, München  
Bastian 2009, S.87 ff, Nr. 11

**20d**

**Lepanto II**, 2001, Acryl, Kreide und Bleistift, 217,2 x 312,4 cm  
Museum Brandhorst, München  
Bastian 2009, S.87 ff, Nr.11

**20e**

**Lepanto III**, 2001, Acryl, Kreide und Bleistift, 215,9 x 334 cm  
Museum Brandhorst, München  
Bastian 2009, S.87 ff, Nr. 11

**20f**

**Lepanto IV**, 2001, Acryl, Kreide und Bleistift, 214 x 293,4 cm  
Museum Brandhorst, München  
Bastian 2009, S.87 ff, Nr. 11

**20g**

**Lepanto V**, 2001, Acryl, Kreide und Bleistift, 215,9 x 303,5 cm  
Museum Brandhorst, München  
Bastian 2009, S.87 ff, Nr. 11

**20h**

**Lepanto VI**, 2001, Acryl, Kreide und Bleistift, 221,5 x 304,2 cm  
Museum Brandhorst, München  
Bastian 2009, S.87 ff, Nr. 11

**20i**

**Lepanto VII**, 2001, Acryl, Kreide und Bleistift, 216, 5 x 340,4 cm  
Museum Brandhorst, München  
Bastian 2009, S.87 ff, Nr. 11

**20j**

**Lepanto VIII**, 2001, Acryl, Kreide und Bleistift, 215,9 x 334 cm  
Museum Brandhorst, München  
Bastian 2009, S.87 ff, Nr. 11

**20k**

**Lepanto IX**, 2001, Acryl, Kreide und Bleistift, 215,3 x 335,3 cm  
Museum Brandhorst, München  
Bastian 2009, S.87 ff, Nr. 11

## 20l

**Lepanto X**, 2001, Acryl, Kreide und Bleistift, 215,9 x 334 cm  
Museum Brandhorst, München  
Bastian 2009, S.87 ff, Nr. 11

## 20m

**Lepanto XI**, 2001, Acryl, Kreide und Bleistift, 216, 2 x 335,9 cm  
Museum Brandhorst, München  
Bastian 2009, S.87 ff, Nr. 11

## 20n

**Lepanto XII**, 2001, Acryl, Kreide und Bleistift, 214,6 x 293,4 cm  
Museum Brandhorst, München  
Bastian 2009, S.87 ff, Nr. 11

## 21

Cy Twombly, **Untitled**, Lexington 1946  
Ton, Holz, Metall, Kleber, 23,5 x 12,3 x 12,3 cm  
Privatsammlung, Rom  
Del Roscio 1997, S. 27, 1

## 22

Cy Twombly, **Untitled**, Lexington 1948  
Holz, Metallknaufe, Porzellan, Stoff, Wandfarbe, 35,7 x 26,7 x 30,5 cm  
Sammlung des Künstlers, Rom  
Del Roscio 1997, S. 37, 8

## 23

Hans Arp, **Un grand et deux petits**, 1931  
Ohne Technikangaben, ohne Maßangaben  
Fondation Arp, Clamart  
Kat. Ausst. Basel Houston 2000/2001, S. 18, Abb. 3

## 24

Alberto Giacometti, **The Palace at 4 a.m.**, 1932  
Holz, Glas, Draht, Bindfaden, 63.5 x 71.8 x 40 cm  
The Museum of Modern Art, New York  
The Museum of Modern Art, [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=80928](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80928),  
(23.10.2010)

## 25

Cy Twombly, **Untitled**, Lexington 1951  
Holz, Metall, Stoff, Wandfarbe, 80 x 33 x 38 cm  
Sammlung des Künstlers, Rom  
Del Roscio 1997, S. 39, 9

## 26

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1953

Holz, Draht, Schnur, Nägel, Wachs auf Stoff und Wandfarbe, 38,3 x 25 x 10 cm

Sammlung Robert Rauschenberg, Captiva Island, Florida

Del Roscio 1997, S. 41, 10

## 27

Robert Rauschenberg, **Feticci Personali** (Neun hängende Assemblagen), 1952

Assemblagen, unterschiedliche Maße / Fotografie von Rauschenberg zeigt die *Feticci Personali* im Pincio Park in Rom

Kat. Ausst. Houston 1991/1992, S. 135

## 28

Cy Twombly mit Skulpturen und einem nicht erhaltenen Gemälde in Robert Rauschenbergs Atelier in der Fulton Street in New York, Robert Rauschenberg, 1954

Kat. Ausst. Basel / Houston 2000 / 2001, S. 23

## 29

Constantin Brancusi, **Die Unendliche Säule**, 1920 ?

Eichenholz aus zwei Elementen, 558 x 36,8 x 34 cm

Edward Steichen, Voulangis

Kat. Ausst. Paris - Philadelphia 1995, S. 183

## 30

Robert Rauschenberg, **Untitled (Elemental Sculpture)**, 1953

Assemblage, 40 x 5 ½ x 4 in.

Verbleib unbekannt

Kat. Ausst. Houston 1991/1992, S. 186

## 31

Alberto Giacometti, **Die Nase**, 1947

Bronze, 82 x 73 x 37 cm

Privatbesitz, Genf

Kat. Ausst. Berlin – Stuttgart 1988, S. 195, Nr. 72

## 32

Alexander Calder, **Vertical Constellation with a Bomb**, 1943

Bemalter Stahldraht, bemaltes Holz, Holz, ohne Maßangaben

National Gallery of Art, Washington

National Gallery of Art, [http://www.nga.gov/feature/artnation/calder/constellations\\_1.shtm](http://www.nga.gov/feature/artnation/calder/constellations_1.shtm), (23.10.2010)

## 33

Cy Twombly, **Untitled (Funerary Box for a Lime Green Python)**, New York 1954

Holz, Palmblätter, Draht, Wandfarbe, Stoff, 140 x 66 x 12,5 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Del Roscio 1997, S. 49, 15

### 34

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1955

Holz, Wandfarbe, Stoff, Kleber, Nägel, 105 x 15,5 x 15,5 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Del Roscio 1997, S. 51, 16

### 35

Alberto Giacometti, **Große Stehende**, 1948

Bronze, 125 x 20 x 34 cm

Staatsgalerie Stuttgart

Staatsgalerie Stuttgart,

[http://www.staatsgalerie.de/malereiundplastik/bis1980\\_rundg.php?id=11](http://www.staatsgalerie.de/malereiundplastik/bis1980_rundg.php?id=11), (23.10.2010)

### 36

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1955

Holz, Stoff, Nägel, Wandfarbe, 29,5 x 30,5 x 18,5 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Del Roscio 1997, S. 53, 17

### 37

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1955

Holz, Stoff, Draht, Wandfarbe, 56,5 x 14,3 x 13 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Del Roscio 1997, S. 55, 18

### 38

Cy Twombly, **Untitled**, Rom 1959

Holz, Stoff, Karton, Nägel, Wandfarbe, 67 x 34 x 26,5 cm

Kunsthhaus Zürich, Zürich

Del Roscio 1997, S. 57, 19

### 39

Cy Twombly, **Untitled**, New York 1959

Holz, Plastikblatt, Gips, rotes Pigment, Wandfarbe, 71 x 34 x 39,5 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Del Roscio 1997, S. 61, 21

### 40

Cy Twombly, **Untitled**, Rom 1976

Karton, Wandfarbe, 168 x 21,5 x 16 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Del Roscio 1997, S. 65, 23

#### 41

Cy Twombly, **Orpheus (Du Unendliche Spur)**, Rom 1979

Holz, Nägel, weiße Farbe, 265,5 x 244,3 x 22 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Del Roscio 1997, S. 97, 39

#### 42a

Cy Twombly, **Fifty Days at Iliam**, 1978

1. Tafel

Ölfarbe (Stift), Wachskreide, Wandfarbe auf Ölbasis, Bleistift auf Leinwand, 192 x 170 cm

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Bastian 1995, S. 71, Nr. 13

#### 42b

Cy Twombly, **Fifty Days at Iliam**, 1978

3. Tafel

Ölfarbe (Stift), Wachskreide, Wandfarbe auf Ölbasis, Bleistift auf Leinwand, 300 x 239 cm

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Bastian 1995, S. 73, Nr. 13

#### 43

Cy Twombly, **Untitled**, 1980

Holz, Nägel, weiße Farbe, 273,5 x 63 x 40,5 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Del Roscio 1997, S. 113, 47

#### 44

Cy Twombly, **The Keeper of Sheep**, Bassano in Teverina 1980

Holz, Palmblätter, Gips, Draht, Nägel, Ton, Metallstreifen, Kleber, weiße Farbe, 193 x 90,5 x 89,5 cm

Privatsammlung, Rom

Del Roscio 1997, S. 128, 55

#### 45

Cy Twombly, **Untitled**, Formia 1981

Holz, Draht, Nägel, Schnur, weiße Farbe, 152 x 88,5 x 33,5 cm

Privatsammlung, Rom

Del Roscio 1997, S. 139, 60

#### 46

Cy Twombly, **Aurora**, 1981

Holz, Plastikrose, Draht, Faden, Gips, Nägel, weiße Farbe, 135 x 109,5 x 21,4 cm

Privatsammlung, Rom

Del Roscio 1997, S. 135, 58



**47**

Cy Twombly, **Anadyomene**, 1981  
Holz, Nägel, blauer Farbstift, weiße Farbe, 47 x 57,5 x 73,5 cm  
Privatsammlung, Rom  
Del Roscio 1997, S. 137, 59

**48**

Cy Twombly, **Winters Passage: Luxor**, Porto Ercole 1985  
Holz, Nägel, weiße Farbe, Papier, Kleber, Spuren von Kupfersulphat, 54 x 105,7 x 51,6 cm  
Kunsthaus Zürich, Zürich  
Del Roscio 1997, S. 169, 75

**49**

Cy Twombly, **Untitled**, Rom 1987  
Holz, Nägel, Draht, Papier, weiße Farbe, 123 x 41,4 x 41,4 cm  
Sammlung des Künstlers, Rom  
Del Roscio 1997, S. 205, 93

**50**

Cy Twombly, **Untitled**, Gaeta 1984  
Gips, Holz, Draht, Karton, 121,5 x 36 56 cm  
Sammlung des Künstlers, Rom  
Del Roscio 1997, S. 161, 71

**51**

Cy Twombly, **Analysis of the Rose as Sentimental Despair**, 1985  
5.Tafel  
Wachskreide, Wandfarbe auf Ölbasis, Ölfarbe auf Leinwand, montiert auf einer Holztafel,  
300 x 239 cm  
Cy Twombly Gallery, Houston  
Bastian 1995, S. 119, Nr. 27

**52**

Cy Twombly, **Thermopylae**, Gaeta 1991  
Gips auf Korb, Holz, grob gewobener Stoff, Graphit, hölzerne Stäbe, mit Gips bedeckte  
Stoffblumen an Plastikstengeln, Spuren pinker Farbe, 137 x 89 x 66 cm  
Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston  
Del Roscio 1997, S. 241, 111

**53**

Cy Twombly, **To (F.P.) The Keeper of Sheep**, Jupiter Island 1992  
Holz, Stoff, Gips, Nägel, weiße Farbe, 194,5 x 29,2 x 63 cm  
Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston  
Del Roscio 1997, S. 248, 115

## 54

Cy Twombly, **Madame D'O**, Jupiter Island 1992

Holz, Metall, Draht, Gips, weiße und blaue Farbe, 177,8 x 40,6 x 27 cm

Sammlung des Künstlers, Lexington

Del Roscio 1997, S. 269, 130

## 55

Cy Twombly, **Vulci Chronicle**, Gaeta 1995

Holz, weiße Farbe, 27 x 61 x 32 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Del Roscio 1997, S. 285, 140

## 56

Alberto Giacometti, **Entwurf für einen Platz**, 1931/32

Holz, 19,4 x 31,4 x 22,5 cm

Peggy Guggenheim Collection, Venedig

Kat. Ausst. Berlin – Stuttgart 1988, S. 168, Nr. 33

## 57

Cy Twombly, **In Time the Wind Will Come and Destroy My Lemons**, Rom 1987

Holz, Gips, Nägel, weiße Farbe, 26,5 x 96,5 x 50,5 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Del Roscio 1997, S. 199, 90

## 57a

Cy Twombly, **In Time the Wind Will Come and Destroy My Lemons**, Rom 1987

Aufsicht

Holz, Gips, Nägel, weiße Farbe, 26,5 x 96,5 x 50,5 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Kat. Ausst. Basel – Houston 2000 / 2001, S. 115

## 58

Robert Rauschenberg combine material, Fulton Street Studio, New York City, 1954

Color dry-print, 43,1 x 27,9 cm

Kat. Ausst. Wien 2009, S. 13, 1

## 59

Cy Twombly, **Untitled**, Bassano in Teverina 1979

Gips, Sand, 49 x 45 x 22,7 cm

Kunsthaus Zürich, Zürich

Del Roscio 1997, S. 101, 41

## 60

Cy Twombly, **Untitled**

Nicht erhalten

Kat. Ausst. Basel – Houston 2000 / 2001, S. 39

**61**

Cy Twombly, **Untitled**, Rom 1984 - 1985

Gips, Holz, Nägel, weiße und blaue Farbe, 51 x 52,5 x 24 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Del Roscio 1997, S. 167, 74

**62**

Cy Twombly, **Untitled**, Bassano in Teverina 1981

Holz, Leinwand, Plastik- und Metallräder, Draht, Nägel, weiße Farbe, 154 x 40,5 x 38,5 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Del Roscio 1997, S. 143, 62

**63**

Cy Twombly, **Ctesiphon**, Gaeta 1987

Holz, Gips, Metallstreifen, Nägel, weiße Farbe, 65 x 91 x 53 cm

Sammlung des Künstlers, Rom

Del Roscio 1997, S. 201, 91

**64**

Cy Twombly, **Rotalla**, Gaeta 1986

Holz, Metall, Nägel, Stoff, weiße Farbe, 71 x 68 x 50 cm

Kunsthaut Zürich, Zürich

Del Roscio 1997, S. 193, 87

**65**

Cy Twombly, **Untitled**, Rom 1977 (Edition von sechs Arbeiten)

Mischtechnik, verschiedene Maße

Privatsammlungen, Rom 1/6 – 5/6, Cy Twombly Gallery, Houston 6/6

Del Roscio 1997, S. 78 f, 30

**66**

Cy Twombly, **Untitled**, Bassano in Teverina 1985

Holz, Nägel, Gips, weiße Farbe, rotes Pigment, 33 x 46 x 60,5 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

Del Roscio 1997, S. 183, 82

**66a**

Cy Twombly, **Untitled**, Bassano in Teverina 1985

Detail

Holz, Nägel, Gips, weiße Farbe, rotes Pigment, 33 x 46 x 60,5 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

Nesin 2008, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08autumn/kate-nesin.shtm>, (08.04.2009)

## 66b

Cy Twombly, **Untitled**, Bassano in Teverina 1985

Detail

Holz, Nägel, Gips, weiße Farbe, rotes Pigment, 33 x 46 x 60,5 cm

Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston

Nesin 2008, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08autumn/kate-nesin.shtm>, (08.04.2009).

## 67

Cy Twombly, **Turkish Delight**, 2000

Holz, Gips, Farbe, 115,6 × 45,7 × 43,2 cm

Gagosian Gallery, New York

Kunsthau Bregenz 2007, [www.kunsthau-bregenz.at/mythos/ELHeft\\_mythos.pdf](http://www.kunsthau-bregenz.at/mythos/ELHeft_mythos.pdf)  
(01.10.2010)

## 68

Cy Twombly, **Untitled**, Rom 1977

Holz, Papier, blaue Farbe, Kreide, Drahtklammern, Nägel, weiße Farbe, 87 x 80 x 16,5 cm

Sammlung Tatiana Franchetti-Twombly, Rom

Del Roscio 1997, S. 77, 29

## 69

Cy Twombly, **Tiznit**, 1953

Weißer Bleistift, Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide und Bleistift auf Leinwand, 135,9 x 189,2 cm

Privatsammlung

Bastian 1984, S. 75, Nr. 36

## 70

Cy Twombly, **Volubilis**, 1953

Weißer Bleistift, Wandfarbe auf Ölbasis, Wachskreide auf Leinwand, 139,7 x 193 cm

Privatsammlung

Bastian 1984, S. 71, Nr. 34

## 71

Cy Twombly, Zeichnung aus der Folge **North African Sketchbook**, 1953

Kreide auf Papier, ohne Maßangaben

Collection of the Artist

Kat. Ausst. Basel – Houston 2000/2001, S. 20

## 71a

Abb.

Cy Twombly, Zeichnungen aus dem **North African Sketchbook**, Rom 1953

Kreide auf Papier, je 22 x 28 cm

Sammlung des Künstlers

Hochdörfer 2001, S. 34, Abb 12a/b

**72**

Cy Twombly mit Skulpturen und einem nicht erhaltenen Gemälde in Robert Rauschenbergs Atelier in der Fulton Street in New York, Robert Rauschenberg, 1954

Kat. Ausst. Basel / Houston 2000 / 2001, S. 28

**73**

Fetisch, Yombe, Zaire, ohne Datum

Holz und Mischtechnik, Höhe 59,5 cm

Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Belgien

Kat. Ausst. New York 1984 1, S. 57

**74**

Fetisch Figur. Kugni, Volksrepublik Kongo, ohne Datum

Holz, Eisen, Höhe 49 cm

Sammlung Max Granick

Kat. Ausst. New York 1984 2, 442

**75**

Nkisi Nkondi, BaKongo, Kongo / Zaire, ohne Datierung

Holz, Glas, Eisen, verschiedene Materialien, Höhe 42,3 cm

National Museum of African Art, Washington D.C.

Kat. Ausst. Washington 1993, S. 100

**76**

Nkisi Mandombe, BaKongo, Kongo / Zaire, vor 1932

Holz, Spiegel, Schneckenhäuser, Metall, Pigment, verschiedene Materialien, Höhe 40,5 cm

Africa Museum, Tervuren

Kat. Ausst. Washington 1993, S. 65

**77**

Mbulu-ngulu, Wächterfigur mit bombierter Stirn, Bakota, ohne Datierung

Holz mit Auflage von Kupfer- und Messingfolie, Höhe 68 cm

Sammlung Charles Ratton, Paris

Kat. Ausst. Zürich 1970/1971, S. 247

**78**

Totem Pfahl (Denkmal für Mungo Martin), Kwakiutl, Cemetery, Alert Bay, British Columbia, ohne Datum

Bemaltes Holz, ohne Maßangaben

Kat. Ausst. New York 1984 2, S. 573

**79**

Totem Pfahl, Tlingit, Alaska, ohne Datum

Bemaltes Holz, ohne Maßangaben

Saxman Totem Park, Alaska  
Kat. Ausst. New York 1984 2, S 573

**80**

Totem Pfahl, Haida, British Columbia, ohne Datum  
Bemaltes Holz, Höhe: 110,8 cm  
Privatsammlung, früher Sammlung Mark Tobey  
Kat. Ausst. New York 1984 2, S 573

**81**

Durchbrucharbeit aus Holz. Sawos, East Sepik Province, Papua Neu Guinea, ohne Datum  
Bemaltes Holz, Höhe 208,3 cm  
Collection Milton and Frieda Rosenthal,  
Kat. Ausst. New York 1984 2, S 543

**82**

Lederbehang aus Nouvelle-Bretagne, Ozeanien  
Höhe: 65 cm  
Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini, Rom  
Hochdörfer 2001, S. 35, 13

**83**

Grabfigur, Kambe, Kenia, ohne Datierung  
Holz, Höhe 220 cm  
Privatsammlung, Belgien  
Rubin 1984, S. 603, Nr. 903

**84**

Grabfigur, Giriyama, Kenia, ohne Datierung  
Holz, Höhe 152 cm  
Privatsammlung, Belgien  
Rubin 1984, S. 603, Nr. 904

**85**

Nkisi Mandombe, BaKongo, Kongo / Zaire, vor 1932  
Holz, Spiegel, Schneckenhäuser, Metall, Pigment, verschiedene Materialien, Höhe 40,5 cm  
Africa Museum, Tervuren  
Kat. Ausst. Washington 1993, S. 64

**86**

Nkisi, BaKongo, Kongo / Zaire, vor 1855  
Schneckenhäuser, Schnüre, verschiedene Materialien, Höhe 41 cm  
The Trustees of the British Museum, London  
Kat. Ausst. Washington 1993, S. 67

## 87

Nkisi Kula, BaKongo, Ludima, Kongo, vor 1936

Stoff, verschiedene Materialien, Höhe 45 cm

Département d'Afrique Noire, Laboratoire du Musée National d'Histoire Naturelle (Musée de l'Homme), Paris

Kat. Ausst. Washington 1993, S. 102

## 88

Nkisi Nkubulu, BaKongo, Kingoyi, Zaire, vor 1919

Faden, Stoff, Perlen, verschiedene Materialien, Länge 25 cm

The National Museum of Ethnography, Stockholm

Kat. Ausst. Washington 1993, S. 63

## 89

Medizinbeutel für Nkisi Mabyaala, BaKongo, Cabinda, vor 1933

Stoff, verschiedene Materialien, Durchmesser 21 cm

Département d'Afrique Noire, Laboratoire du Musée National d'Histoire Naturelle (Musée de l'Homme), Paris

Kat. Ausst. Washington 1993, S. 37

## 90

Cy Twombly, **Untitled**, Groveland 1947

Holz, Metalllöffel, Porzellan, ohne Maßangaben

Ohne Angaben zum Ort

Del Roscio 1997, S. 32, 5

## 91

Cy Twombly, **Untitled**, Groveland 1947

Holz, Metall, Glass, Muschel, zerknülltes Papier, Porzellan, ohne Maßangaben

Ohne Angaben zum Ort

Del Roscio 1997, S. 33, 6

## 92

Marcel Duchamp, **Flaschentrockner**, 1914-64

Ready-made, Auflagenobjekt, Höhe 64,2 cm

Galleria Schwarz, Mailand

<http://www.khm.de/mk/seminar/export/re-active/re-0506/duchamp.jpg>, (24.10.2010)

## 93

Marcel Duchamp, **Fahrrad-Rad**, 1913-64

Ready-made, Auflagenobjekt, Höhe 126,5 cm

Galleria Schwarz, Mailand

<http://www.ieeff.org/dadanyduchreadymadewheel13.jpg>, (24.10.2010)

**94**

Max Ernst, Frucht einer langen Erfahrung, 1919  
Relief mit Holz, Karton und Papier, bemalt, 45,7 x 38 cm  
Verbleib unbekannt  
Kat. Ausst. Düsseldorf 1998, S. 24

**95**

Alberto Giacometti, **Boule suspendue**, 1930/31 (Version von 1965)  
Gips und Metall, 60,6 x 35,6 x 36,1 cm  
Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris  
Kunstmagazin 2009, <http://www.kunst-magazin.de/event/3080-giacometti>, (01.10.2010)

**96**

Robert Rauschenberg, **Feticci Personali** (hängende Assemblagen), 1952  
Assemblage, Maße unbekannt / Fotografie von Rauschenberg zeigt die *Feticci Personali* im Pincio Park in Rom  
Kat. Ausst. Basel – Houston 2000 / 2001, S. 22

**97**

Cy Twombly, Robert Rauschenberg working with **Feticci Personali**, 1953  
Foto  
Kat. Ausst. Houston 1991/1992, S. 112

**98**

Robert Rauschenberg, **Feticci Personali** (hängende Assemblage), 1952  
Assemblage, Maße unbekannt / Fotografie von Rauschenberg zeigt die *Feticci Personali* im Pincio Park in Rom  
Kat. Ausst. Houston 1991/1992, S. 136

**99**

Robert Rauschenberg, **Feticci Personali** (Acht hängende Assemblagen), 1952  
Assemblage, Maße unbekannt / Fotografie von Rauschenberg zeigt die *Feticci Personali* im Pincio Park in Rom  
Kat. Ausst. Houston 1991/1992, S. 137

**100**

Robert Rauschenberg, **Scatole Personali** (30 Assemblagen), 1952  
Assemblage, Maße unbekannt / Fotografie von Rauschenberg zeigt die *Feticci Personali* in der Pension Allegi in Rom  
Kat. Ausst. Houston 1991/1992, S. 139

**101**

Robert Rauschenberg, **Untitled (Elemental Sculpture)**, 1952  
Assemblage, 11 ¾ x 3 1/3 x 2 7/8 in.  
Sammlung des Künstlers, New York  
Kat. Ausst. Houston 1991/1992, S. 174



**102**

Robert Rauschenberg, **Untitled (Elemental Sculpture)**, 1953  
Assemblage, 14 x 8 x 7 ¾ in.  
Sammlung Robert Rauschenberg, New York  
Kat. Ausst. Houston 1991/1992, S. 195

**103**

Robert Rauschenberg, **Untitled (Elemental Sculpture)**, 1953  
Assemblage, ohne Maße  
Sammlung Cy Twombly, Rom  
Kat. Ausst. Houston 1991/1992, S. 175

**104**

Robert Rauschenberg, **Music Box (Elemental Sculpture)**, 1953  
Assemblage, 11 x 7 ½ x 9 ¼ in.  
Sammlung Jasper Jones, New York  
Kat. Ausst. Houston 1991/1992, S. 187

**105**

Cy Twombly, **Leda and the Swan**, 1962  
Wachskreide, Bleistift und Ölfarbe auf Leinwand, 190,5 x 200 cm  
Sammlung des Künstlers  
Bastian 1993, S. 125, Nr. 66

**106**

Cy Twombly, **Untitled**, 1954  
Holz, Palmblätter, Schnur, Wandfarbe, Stoff, Nägel, Draht, 139 x 60 x 12,4 cm Sammlung  
des Künstlers, Rom  
Kat. Ausst. Basel – Houston 2000 – 2001, S. 30, 5

**107**

Palmblatt  
Eigene Aufnahme

**108**

Palmblatt  
Eigene Aufnahme

**109**

Eadweard Muybridge, **Pelican Flight**, um 1882  
Chronofotografie, ohne Technik- Maß- und Ortsangaben  
<http://www.globe-m.de/files/globe-M/03%20birds.jpg>, (16.11.2010)

**110**

Eadweard Muybridge, **Cockatiel in Flight**, 1887

Chronofotografie, ohne Maß- und Ortsangaben

<http://communicatescience.com/zoonomian/wp-content/uploads/2010/09/cockatiel.jpg>,  
(16.11.2010)

**111**

**Hortensien**

Eigene Aufnahme

**112**

**Pfingstrosen**

Eigene Aufnahme

**113**

**Pfingstrosen**

Eigene Aufnahme

**114**

**Pfingstrosen**

Eigene Aufnahme

**115**

**Día de los Muertos in Mexiko: Altar**

<http://www.mexiko-lexikon.de/mexiko/index.php?title=Bild:Altar.jpg>, (06.11.2010)

**115a**

**Día de los Muertos in Mexiko: Altar**

<http://www.mexiko-lexikon.de/mexiko/index.php?title=Bild:Altar.jpg>, (06.11.2010)

**116**

**Día de los Muertos in Mexiko: Gräber**

<http://www.mexiko-lexikon.de/mexiko/index.php?title=Bild:Altar.jpg>, (06.11.2010)

**117**

**Día de los Muertos in Mexiko: Cempasúchil Blumen**

<http://www.mexiko-lexikon.de/mexiko/index.php?title=Bild:Altar.jpg>, (06.11.2010)

**118**

**Día de los Muertos in Mexiko**

<http://www.mexiko-lexikon.de/mexiko/index.php?title=Bild:Altar.jpg>, (06.11.2010)

**122**

Fernando Bertelli, **Die Seeschlacht von Lepanto**, 1572

Öl auf Leinwand, Museo Storico Navale, Venedig

**123**

Tizian, **Allegorie der Seeschlacht von Lepanto**, 1572-1575  
Öl auf Leinwand, *Museo del Prado*, Madrid  
<http://www.venediginformationen.eu/images/56134.jpg>, (26.10.2010)

#### 124

Paolo Veronese, **Die Seeschlacht von Lepanto**, 1572  
Öl auf Leinwand, 169 × 137 cm  
Galleria dell'Accademia, Venedig  
<http://www.heiligenlexikon.de/Fotos/Maria-Rosa-Lepanto.jpg>, (26.10.2010)

#### 125

Jan Fyt, **Blumen und totes Geflügel**, ohne Datierung  
Öl auf Leinwand, 80,6 x 56,4 cm  
The Fitzwilliam Museum, Cambridge  
Kat. Ausst. Wien 2002, S. 317

#### 126

Cornelis Norbertus Gijsbrechts, **Memento Mori**, 1663  
Öl auf Leinwand, 147 x 116 cm  
Alte Pinakothek, München  
Kat. Ausst. Wien 2002, S. 157

#### 127

Adriaen van Nieulandt, **Vanitasstilleben mit Blumen und Totenkopf**, 1636  
Öl auf Holz, 40 x 37,2 cm  
Frans Hals Museum, Haarlem  
Kat. Ausst. Wien 2002, S. 149

#### 128

Michelangelo Pistoletto, **La Vergine degli Stracci**, 1967  
Marmor, Lumpen, Höhe 170 cm  
Collezione Fondazione Pistoletto, Biella  
[http://www.griseldaonline.it/percorsi/6allegro\\_foto38.htm](http://www.griseldaonline.it/percorsi/6allegro_foto38.htm), (24.10.2010)

#### 129

Bertel Thorvaldsen, **Venus mit dem Apfel**, 1805  
Marmor, Höhe 120 cm  
Thorvaldsens Museum, Kopenhagen  
<http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/RM/VenusThorvaldsen.jpg>, (24.10.2010)

#### 130

Robert Rauschenberg, **White Painting**, (3-teilig), 1951  
Öl auf Leinwand, 182.88 cm x 274.32 cm  
Collection SFMOMA  
[http://www.sfmoma.org/images/artwork/medium/98.308.A-C\\_01\\_d02.jpg](http://www.sfmoma.org/images/artwork/medium/98.308.A-C_01_d02.jpg), (24.10.2010)

### 131

Marcel Duchamp, **Fountain**, 1917

Readymade, ohne Maße

Musée Maillol, Paris

<http://de.academic.ru/pictures/dewiki/70/Fontaine-Duchamp.jpg>, (25.10.2010)

### 132a

Emilio Vedova, **Scontro di situazioni '59- II-1**, 1959

Malerei auf Leinwand, 275 x 444 cm

Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venedig

Kat. Ausst. Rom – Berlin 2007 / 2008, S. 102

### 132b

Emilio Vedova, **Per uno spazio**, 1961

Holz, Lumpen, Leinwand, Gips, Karton, Mischtechnik, 53 x 60,5 x 57 cm

Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venedig

Kat. Ausst. Rom – Berlin 2007 / 2008, S. 116

### 133

Giuseppe Santomaso, **Terra di Castiglia n. 1**, 1959

Mischtechnik, 130 x 162 cm

Albright Knox Art G. Buffalo

Santomaso 1975, S. 52

### 134

Lucio Fontana, **Concetto Spaziale**, 1949

Perforiertes Papier auf Leinwand, 100 x 100 cm

Sammlung Teresita Fontana, Mailand

Kat. Ausst. Paris 1987, S. 169

### 134a

Lucio Fontana, **Concetto Spaziale**, 1951-1952

Öl auf perforiertem Papier, 79 x 79 cm

Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Kat. Ausst. Paris 1987, S. 179

### 134b

Lucio Fontana, **Concetto Spaziale**, 1958

Anilin und Kreide auf Leinwand, 98 x 130 cm

Fondation Fontana, Mailand

Kat. Ausst. Paris 1987, S. 213

### 135

Alberto Burri, **Grande Sacco BS**, 1956

Sackleinen, Acryl, Schnur, und Seil auf Leinwand, 150 x 250 cm  
Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf  
Kat. Ausst. Rom – München – Brüssel 1997, S. 195

### 135a

Alberto Burri, **Composizione**, 1955  
Sackleinen, Schnur, Leinen und Textil auf bemalter Leinwand, 50 x 86 cm  
Privatsammlung  
Kat. Ausst. Rom – München – Brüssel 1997, S. 186

### 136

Piero Manzoni, **Achrome**, 1962-1963  
Kies und Kaolin auf Leinwand, 71 x 53 cm  
Sperone Westwater  
<http://www.artnet.com/artwork/425281547/1006/piero-manzoni-achrome.html>, (25.10.2010)

### 137

Pablo Picasso, **Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)**, 1907  
Öl auf Leinwand, 243.9 x 233.7 cm  
The Museum of Modern Art, New York  
[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?object\\_id=79766](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79766), (25.10.2010)

### 138

Adolph Gottlieb, **Pictograph**, 1942 <http://de.academic.ru/pictures/dewiki/70/Fontaine-Duchamp.jpg>  
Öl auf Leinwand, 121,9 x 91,4 cm  
Adolph and Esther Gottlieb Foundation, Inc., New York  
Kat. Ausst. New York 1984 2, S 616

### 139

Jackson Pollock, **Guardians of the Secret**, 1943  
Öl auf Leinwand, 122,9 x 191,5 cm  
San Francisco Museum of Modern Art, Albert M. Bender Bequest Fund Purchase, San Francisco  
Kat. Ausst. New York 1984 2, S 617

### 140

Mark Rothko, **Primeval Landscape**, 1945  
Öl auf Leinwand, 138,9 x 88,9 cm  
Collection Peter G. Peterson  
Kat. Ausst. New York 1984 2, S 617

### 141

David Smith, **Jurassic Bird**, 1945  
Stahl, 64,5 x 89,5 x 19,1 cm  
Privatsammlung  
Kat. Ausst. New York 1984 2, S 618

## 142

Louise Bourgeois, **Persistent Antagonism**, 1946-48  
Bronze, bemalt, 172,7 x 30,5 x 30,5 cm  
Galerie Karsten Greve Köln, Paris, Milano, St. Moritz  
Kat. Ausst. Köln 1999, S. 37

## 142a

Louise Bourgeois, **Portrait of C. Y.**, 1947-1949  
Bronze bemalt und Nägel, 169 x 30,5 x 30,5 cm  
Galerie Karsten Greve Köln, Paris, Milano, St. Moritz  
Kat. Ausst. Köln 1999, S. 39

## 142b

Louise Bourgeois, **Corner Piece**, 1947-1949  
Bronze bemalt, 213 x 30,4 x 30,4 cm  
Galerie Karsten Greve Köln, Paris, Milano, St. Moritz  
Kat. Ausst. Köln 1999, S. 41

## 142c

Louise Bourgeois, **Pillar**, 1947-1949  
Bronze bemalt, Stahl und Spiegel, 156,2 x 30,4 x 30,4 cm  
Galerie Karsten Greve Köln, Paris, Milano, St. Moritz  
Kat. Ausst. Köln 1999, S. 43

## 142d

Louise Bourgeois, **Pillar**, 1949-1950  
Bronze bemalt, 160 x 30,4 x 30,4 cm  
Galerie Karsten Greve Köln, Paris, Milano, St. Moritz  
Kat. Ausst. Köln 1999, S. 55

## 143

Cy Twombly, **Untitled**, 1995

Detail

Holz, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der ein Aufdruck in orangefarben durchschimmert, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Bleistift (zum Teil unleserliche Inschrift; auf der Längsseite „Thea“ „Wings Word“; darunter bezeichnet „LEX.CT.1995“, 45 x 34,3 x 26,5 cm

Sammlung des Künstlers

Eigene Aufnahme

## 144

Cy Twombly, **Untitled**, 1995

Detail

Holz, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der ein Aufdruck in orangefarben durchschimmert, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Bleistift (zum Teil unleserliche Inschrift; auf der Längsseite „Thea“ „Wings Word“; darunter bezeichnet „LEX.CT.1995“, 65 x 69,8 x 37,4 cm

Sammlung des Künstlers

Eigene Aufnahme

### 145

Cy Twombly, **Untitled**, 2002

Detail

Holz, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der eine Prägeschrift durchschimmert, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 66 x 97,8 x 43,2 cm

Eigene Aufnahme

### 146

Cy Twombly, **Untitled**, 2002

Detail

Holz, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der eine Prägeschrift durchschimmert, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 66 x 97,8 x 43,2 cm

Eigene Aufnahme

### 147

Cy Twombly, **Untitled**, 1995

Detail

Holz, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der ein Aufdruck in orangefarben durchschimmert, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Bleistift (zum Teil unleserliche Inschrift; auf der Längsseite „Thea“ „Wings Word“; darunter bezeichnet „LEX.CT.1995“), 45 x 34,3 x 26,5 cm

Sammlung des Künstlers

Eigene Aufnahme

### 148

Cy Twombly, **Untitled**, 1995

Detail

Holz, Nägel, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Spuren von Blau und Acrylfarbe in Neon Pink, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 65 x 69,8 x 37,4 cm

Sammlung des Künstlers

Eigene Aufnahme

### 149

Cy Twombly, **Untitled**, 2000

Detail

Holz, Draht und Nägel, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Temperafarbe in Blau, Spuren von Gelb, Grün und Rot, Bleistift, 230 x 65,5 x 45,5 cm  
Sammlung Udo und Anette Brandhorst  
Eigene Aufnahme

### 150

Cy Twombly, **Untitled**, 2001

Detail

Holz, Nägel, Draht und Ringschraube, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Spuren von Gelb- und Rottönen sowie Acrylfarbe in Neon Pink, Kunstharzspachtelpaste in Ocker 115 x 65,5 x 32 cm  
Sammlung des Künstlers  
Eigene Aufnahme

### 151

Cy Twombly, **Untitled**, 2001

Detail

Holz, Nägel, Draht und Ringschraube, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Spuren von Gelb- und Rottönen sowie Acrylfarbe in Neon Pink, Kunstharzspachtelpaste in Ocker 115 x 65,5 x 32 cm  
Sammlung des Künstlers  
Eigene Aufnahme

### 152

Cy Twombly, **Untitled** ("In Memory of Alvaro de Campos"), 2002

Detail

Holz, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Spuren von Gelb, Rot, Grün und Blau, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker 60 x 116 x 39,3 cm  
Eigene Aufnahme

### 153

Cy Twombly, **Untitled**, 2002

Detail

Holz, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der eine Prägeschrift durchschimmert, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker 66 x 97,8 x 43,2 cm  
Sammlung des Künstlers  
Eigene Aufnahme

### 154

Cy Twombly, **Untitled**, 2002

Detail

Holz, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der eine Prägeschrift durchschimmert, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Bleistift, Kunstharzspachtelpaste in Ocker 66 x 97,8 x 43,2 cm



Sammlung des Künstlers

Eigene Aufnahme

### 155

Cy Twombly, **Untitled**, 2003

Detail

Holz, Nägel, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der ein Aufdruck orangefarben durchschimmert, Spuren von Acrylfarbe in Neon Gelb und Neon Pink, Bleistift  
43 x 66 x 29 cm

Sammlung des Künstlers

Eigene Aufnahme

### 156

Cy Twombly, **Untitled**, 2003

Detail

Holz, Nägel, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, unter der ein Aufdruck orangefarben durchschimmert, Spuren von Acrylfarbe in Neon Gelb und Neon Pink, Bleistift  
43 x 66 x 29 cm

Sammlung des Künstlers

Eigene Aufnahme

### 157

Cy Twombly, **Untitled**, 2004

Detail

Holz, Nägel und Draht, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Acrylfarbe in Neon Pink, Spuren von Grün 235 x 81 x 59 cm

Sammlung des Künstlers

Eigene Aufnahme

### 158

Cy Twombly, **Untitled**, 2004

Detail

Holz, Nägel und Draht, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Acrylfarbe in Neon Pink, Spuren von Grün 235 x 81 x 59 cm

Sammlung des Künstlers

Eigene Aufnahme

### 159

Cy Twombly, **Untitled**, 2004

Detail

Holz, Nägel und Draht, Gips, Kunstharzfarbe in Weiß und hellen Ockertönen, Acrylfarbe in Neon Pink, Spuren von Grün 235 x 81 x 59 cm

Sammlung des Künstlers

Eigene Aufnahme

**160**

Cy Twombly, **Untitled**, 2004

Detail

Holz (u.a. Kiste der Marke Johnny Walker", Nägel, Gips, Spuren von Acrylfarbe in Neon Pink, Kunstharzspachtelpaste in Ocker, 116 x 34,6 x 26,8 cm

Sammlung des Künstlers

Eigene Aufnahme

**161**

Cy Twombly, **Untitled**, 2004

Detail

Holz, Kunststoff, Metall, Gips, 127 x 31,5 x 31,5 cm

Sammlung des Künstlers

Eigene Aufnahme

**162**

Cy Twombly, **Untitled**, 2004

Holz (u.a. Kiste der Marke Johnny Walker", Nägel, Gips, Spuren von Acrylfarbe, 16 x 34,6 x 26,8 cm

Sammlung des Künstlers

Eigene Aufnahme

**163**

Cy Twombly, **Untitled**, 2005 [Edition 2/6]

Bronze patiniert, 368,3 x 88,9 x 34,3 cm

Sammlung des Künstlers

Eigene Aufnahme