

Der Maler Cy Twombly (1928 – 2011) und die Himmel der Welt

Dr. Susanne Fromm, Vortrag gehalten bei GEFAP e.V. 18.11. 2011

Vorwort:

Wer ihn nicht kennt, hat zumindest von ihm ein Mal gehört: 2007 küsste eine Kambodschanerin sein Gemälde „*Phaedrus*“ in Avignon, hinterließ ein Kussmaul, musste Strafe zahlen (€ 500,-) und die Renovierungskosten (€ 18 400,-) übernehmen. Der Kuss war wohl aus liebender Begeisterung gesetzt worden. Das kann man verstehen – wie Sie sehen werden...

Gliederung:

1. Biographisches
2. Vorstellung einiger Werke
 - a) Licht-Bilder (1959 – 61): „School of Athens“ (1959-61); „The Italians“ (1961); „School of Fontainebleau“ (1960); „Bay of Naples“ (1961); „Ferragosto“ (1961); „View“ (1959)
 - b) Mythologische Themen (1957-75): „Olympia“ (1957); „Orpheus“ (1975); „Mars and the Artist“ (1975); „Virgil“ (1973)
 - c) Kreidezeichnungen/Graffiti: in: R. Barthes, Abb. 23, 24, 25
3. Erste Annäherungen: Was ist das Besondere, Verstörende, Anmutende, Rätselhafte bei Twombly?
4. Zugangs-These: Licht-Theorie bei Lukrez und Leibniz als Grundlage des Verstehens der Werke Twomblys
5. Schluss: Twomblys Mal-Moralität?

1. Biographisches

Cy wurde am 25.4.1928 in Lexington/Va. Geboren und verstarb im Sommer am 5.7.2011. Sein Vater war Golf- und Schwimmlehrer an der Washington and Lee University in Lexington; man kann also nicht sagen, dass dem Jungen Cy das

malerische Talent bereits in die Wiege gelegt worden war. Seine Kunstausbildung erhielt er in Rome/Georgia, Boston, New York, wo er sich denn Anfang der 50er Jahre mit Robert Rauschenberg befreundete, mit dem er viele Reisen (Südstaaten, Nordafrika, Frankreich, Spanien, Italien, Marokko) unternahm. Ende der 50er Jahre erfolgten erste Ausstellungen, so dass er ein Haus auf der Insel Procida/Ischia kaufen konnte; Anfang der 60er Jahre siedelte er nach Rom um und behielt bis zum Tod ein burgartiges Gebäude oberhalb der Bucht von Gaeta.

Kennzeichnend sind also die zahlreichen Aufenthalte in lichten Klimaten; man darf schließen, dass T. von daher auch mit dem griechischen und römischen Mythenkanon vertraut war. Die kunsthistorische Einordnung seiner Werke ist schwer: er wird landläufig dem abstrakten Expressionismus zugeordnet (-> Willem de Kooning, Franz Kline, Jackson Pollock), aber das trifft alles nicht so recht. Der abstrakte Expressionismus wollte die Bildfläche auflösen durch z.B. *all-over-painting* und damit einen neuen Bildraum schaffen. M.E. ist das eine bloße zeitliche Einordnung, die dem Wesen der Werke T.s nicht gerecht zu werden vermag, weil bei ihm Rätselhaftes, Erzählendes zum Vorschein kommt, das dem abstrakten Expressionismus fremd war, war dieser doch im Wesentlichen mit formal-theoretischen Fragen beschäftigt.

2. Vorstellung einiger Werke

1. Licht-Bilder 2. Mythologische Themen 3. Kreidezeichnungen/Graffiti -> Google-Bilder sowie in R. Barthes (Graffiti)

3. Was ist das Besondere, Verstörende, Rätselhafte bei Twombly?

Insbesondere für die „Licht-Bilder“ gilt, dass der Betrachter sich der Anmutung jener Bilder kaum entziehen kann. Wie kommt das? Worin mag jene spezielle Anmutung bestehen bzw. evoziert werden? Es ist m.E. – wie so oft – Verschiedenes...

1. Eine große *Leichtigkeit*, ja sogar *Flüchtigkeit*, eine flüchtige Geste spricht aus jenen Bildern. Und das überrascht, sind wir doch Präzision gewöhnt, Verfolgbarkeit. Das bekommen wir bei T. aber nicht! Vielmehr scheint es die Verbreitung einer Stimmung zu sein, die uns anrührt: die Flüchtigkeit erwirkt beim Betrachter eine Stimmung *trauriger Heiterkeit*. Man spürt: Nichts kann ewig sein und halten, alles ist transitorisch, Vorübergehendes... – das rührt uns (an), weil es auf menschliches Sein verweist, um dessen Ende wir wissen: wir wissen, dass wir alle „Vorübergehende“ sind.
2. Neben, in, mit der o.g. flüchtigen Leichtigkeit gehen ergiebige *Störungen* in T.s Bildern einher. Diese als Störungen empfundene Elemente sind: a) der Einsatz von *Schrift* bzw. *Buchstaben*, b) das *Gekritzele*, das nahezu

unentzifferbar ist und deshalb für den Betrachter einen Intimitätsanreiz kreeiert, will er sich doch anstrengen, jene offerierte Nähe auch aufschlüsseln zu können, und c) eine gewisse *A-Logik* der Titel, sofern es sie denn gibt (T. geht sparsam genug mit Titeln um; viele Bilder heißen „Untitled“, was allerdings in der Kunst der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht so ungewöhnlich ist).

Was sind Störungen? Grundsätzlich: etwas, das unsere Erwartungshaltung „beleidigt“. Wir glauben zutiefst, dass etwas – eine Erzählung, ein Vorgang, eine Bewegung – so und so weiter gehen wird, weil wir die bezügliche Erfahrung schon einige Male gemacht haben. Aber ach: es ist anders, verläuft anders, muss anders, neu gedeutet werden. Das erleben wir zunächst als empfindsame Störung – der Beginn von in aller Regel neu-ansetzender Denk- und Deutungsleistung! Und das ist auch gut so! Warum?

- Zu a): der Einsatz von *Schrift/Buchstaben*: Wir sind davon überzeugt, dass wir die Schrift beherrschen, also lesen können; also wird sie uns weiter helfen. Das tut sie aber in T.s Bildern nur ganz begrenzt. Die Schrift ist in seinen Bildern nur „hingefetzt“, ohne weiteren ersichtlichen Zusammenhang; Buchstaben erscheinen eher wie in einem Gemüseladen, in dem wir die einzelnen Sorten aus fernen Ländern gar nicht kennen. Kurzum: „*we are left alone*“ oder „*we are left behind*“? Genau das ist/bleibt unentschieden: Werden wir hier einfach allein gelassen oder zurück gelassen??? Ganz schwierig zu entscheiden. Aber gerade aus der Spannung dieser beiden Alternativen heraus ergibt sich m.E. der Reiz: Könnten wir als Betrachter den Anschluss noch erreichen, wenn wir uns nur genügend anstrengen? Oder ist das alles – die Kunst? – umsonst und wir krabbeln wie die Maikäfer auf dem Rücken? Wir werden es vermutlich nie wissen – also: ein überwältigender Reiz!
- Zu b): das unentzifferbare *Gekritzele* als weiteres, anderes Störelement. Gekritzele kennen wir aus unseren Kindertagen: noch nicht so genau wissen, wie – nur: dass man sich auf diese Weise ausdrücken kann und das üblich ist. Der Zustand ist also der des Ahnens von etwas/einer Zeit, die bald kommen wird. Auch hier haben wir es bei Twomblys Bildern mit etwas Transitorischem zu tun: das Gekritzele ist Hinweis und Anweisung darauf, dass eine andere Zeit kommen wird, die uns erwartet und die wir erwarten, auf die wir uns hoffend, freudig erregt hin spannen. (Ganz so, wie es kurz vor der Einschulung damals der Fall war: man ´kribbelte´ vor Erwartung auf das, was uns den Jetzt-Zustand vergessen und zu überschreiten erlauben würde; auf jeden Fall: etwas Erstrebenswertes, so glaub(t)en wir!). Aus dem Twomblyschen Gekritzele ergeht an den Betrachter also vermutlich eine Erwartungsempfindung: da kommt etwas für spannend und gut Angenommenes – sicher *wissen* können und tun wir das nicht! Das macht das zweite Störelement aus: was wissen wir schon über das, was kommt, auf uns wartet? Tief und existenziell wird hier also die Frage berührt, was wir aus unserem Leben machen können oder nicht;

hier ist es demnach nicht so sehr die Beunruhigung um die Endlichkeit unseres Seins, sondern um die Verbringung desselben: Wie bekommen wir das Ganze, unser Leben, einigermaßen hin - jedenfalls qualitativ nicht Anstoß erregend? Deshalb auch die zuvor erwähnte Intimität bzw. der Intimitätsanreiz, den wir da im Bild erleben: Jeder muss ein/sein Leben leben – aber wie und wodurch wird es ganz genau unterscheidbar? Das ist m.E. die große Frage angesichts des Gekritzeles als zweitem Störelement.

- Zu c): Die *A-Logik der Titel*, die es in den meisten Bildern Twomblys irgendwo – an den Rändern, in scheinbar weiter Ferne – gibt, bedeuten für uns eine weitere Störquelle: wir lesen in aller Regel zuerst den Titel eines Bildes, gehen dann ins Bild und fangen an, es zu deuten. Aber dieser Vorgang geht bei Twombly eben häufig nicht auf, die Deutung des Bildgeschehens hakt! Was ist die Wirkung? Verunsicherung, insbesondere angesichts der oft auf die Antike hergestellten Bezüge. Twombly spielt sehr wohl auf jenen Bildungskanon an, aber unsere Erwartung und unser gelerntes/gelehrtes Wissen wird durchkreuzt gar enttäuscht; wir können plötzlich nichts mehr damit anfangen. M.E. spielt Twombly auf den Gedanken an, dass genau das, was wir als sog. Bildungsbürger stets für unerschütterlich gehalten haben – das kanonische Wissen - , uns nicht wirklich die Welt erschließt. In und für unsere abendländische Tradition bedeutet das einen herben Schlag. Die Mitteilung ist: all das, was du im guten Glauben, dass es dir helfen wird, in deinem Kopf angesammelt hast – es nützt dir nichts, du bleibst ein letztlich Nicht-Versteher. (Und das muss man erst einmal verkraften...).

3. Was noch ist das besonders Anmutende von Twomblys Bildern neben der beschriebenen Flüchtigkeit und den aufgewiesenen Störelementen? Es ist m.E. die in seinen Bildern aufgeworfene grundsätzliche *Frage nach der Repräsentation*. Was wird hier eigentlich abgebildet? Die Bilder sind in der Regel voll, gefüllt; aber mit was, bzw. auf was geht der Bezug? Was wird dargestellt, repräsentiert? Da gibt es Fusel, Bögen, Schriftzeichen, Farbkleckse, etc., und kaum ein Bildfleckchen bleibt leer – dennoch: wofür steht das alles?

Man weiß es nicht.; die Bilder geben keine Antwort. Bei den lichtdurchfluteten Bildern der späten 50er und frühen 60er Jahre meint man, es mit mediterranen Räumen zu tun zu haben – oder sind es eher unsere Träume von solchen? Zugleich gibt es – wiewohl überall Fülle in den Bildern ist – den Eindruck von bewusster Reduktion, Minimalismus, ja auch die Wirkung von Leere. Deshalb wird die Frage der Repräsentation noch dringlicher: Was kann volle Leere schon noch darstellen? Es bleibt paradox – Twombly hilft uns nicht, lässt nur das Aufkommen der Frage selbst zu. Und das macht die Bilder faszinierend, anziehend und, weil nicht lösbar, rätselhaft verbleibend... – das, was man häufig

als ´philosophisch´ bezeichnet. Das Feuilleton anlässlich seines Todes im Juli 2011 nennt Twombly denn auch einen „Philosopher´s Artist“¹.

4. Zugangs-These: Licht – und Wahrnehmungstheorien bei Lukrez und Leibniz

Die Annäherungen an so etwas wie Bedeutung bei Twomblys Bildern sind – das hat sich jetzt schon gezeigt – stets ungefähre. Auch all das, was zu seinem Tod geschrieben wurde, sind mehr oder minder Versuche, sein Werk zu verstehen, wobei sich allerdings keiner der Schreibenden auf einen plausiblen Zugang einlässt. Von Twomblys „Hermetik“² ist da die Rede, was sich mit der Tatsache deckt, dass Twombly selbst lediglich einen einzigen Kurzkommentar zu seinem Werk formuliert hat – nämlich 1957 – und für Interviews grundsätzlich nie zur Verfügung stand.

Die Kritik meint außerdem, sein Werk gehe „auf seine Erfahrungen in der Verschlüsselungsabteilung der Armee“ oder „auf sein Interesse an der Höhlenmalerei“³ zurück. Einhellig wird auf die auch schriftlich niedergelegte Kennerschaft von R. Barthes in Bezug auf Twomblys Werk verwiesen. Dessen kleine Schrift „Cy Twombly“⁴ ist auch für mich eine verlässliche Quelle gewesen, wenngleich ich Barthes´ Auffassung nicht in allem teile, da er überwiegend an der Frage der Repräsentation – insbesondere durch die Schrift – interessiert war. Außerdem möchte ich einen Schritt in eine ganz andere Richtung tun, um Twombly zu deuten, einen Schritt, von dem bisher in der Kritik nirgends die Rede gewesen ist.

Ich werde auf Lukrez und Leibniz zurückgreifen, um daraus eine bestimmte Theorie des Lichts und des Wahrnehmungsaktes heraus zu arbeiten, von der zumindest nicht auszuschließen ist, dass Twombly sie gekannt hat – was angesichts seiner Gebildetheit durchaus möglich erscheint. Grundlegend für die Möglichkeit einer Deutung auf dieser Schiene sind mir dabei zwei Werke: Ein Sammelband anlässlich einer Tagung 2007 in Berlin zum Thema Licht im 17. Jahrhundert⁵ und das Buch des Kunsthistorikers bzw. Bildtheoretikers Horst Bredekamp⁶.

Beginnen wir mit Lukrez, genauer seinem Hauptwerk/-gedicht „De rerum natura“⁷, darin insbesondere das 4. Buch. Eigentlich Lucretius Carus (96 – 55 v. Chr.) genannt, wird Lukrez als römischer Verbreiter der Lehren des griechischen Philosophen Epikur (342 – 271 v. Chr.) gefasst, dessen Schrift ein „Must-have“ für den gebildeten Oberschicht-Römer war.

¹ Niklas Maak: „Der Archäologe des Moments“; in: FAZ Nr. 155 vom 7.7.2011, S. 29.

² Jörg Häntzschel: „Der Virtuose des Nicht- Wollens“; in: SD Nr. 154 vom 7.7.2011, S.17.

³ Ebda.

⁴ Roland Barthes: Cy Twombly. Merve Verlag: Berlin 1983.

⁵ Carolin Bohlmann/Thomas Fink/ Philipp Weiss (Hrsg): Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz. Fink Verlag: München 2008.

⁶ Horst Bredekamp: Theorie des Bildakts. Suhrkamp Verlag: Berlin 2010.

⁷ Lukrez: De rerum natura / Welt aus Atomen. Reclam Verlag: Stuttgart 1973.

Grundsätzlich haben wir es bei Lukrez mit einem mechanistisch-atomistischen Weltbild zu tun. Also: alles ist und geschieht durch Bewegung, Anstoß und Abstoßung von Atomen, die Seele ebenso, weshalb der Tod nicht zu fürchten ist. Bei Lukrez kommt eine stark sensualistische Komponente hinzu: die Sinne sind das wesentliche Instrument zur Bestimmung von wahr und falsch, nicht also der Geist ist es: „Finden wirst du, dass zuerst von den Sinnen wurde geschaffen / Kenntnis von Wahrem und dass man die Sinne nicht kann widerlegen“ (4. Buch, Z. 483-485) sowie: „Denken (...), das ganz von den Sinnen doch abstammt? / Denn sind diese nicht wahr, wird falsch auch jegliches Denken“ (a.a.O., Z. 491f). Dieses sensualistische Motiv wird dann rund 1700 Jahre später durch den englischen Empirismus (s.: J. Locke, 1632 – 1704) wieder aufgenommen und verfeinert und reicht bis in den philosophischen Materialismus des 19./20. Jahrhunderts.

Aber genauer jetzt zur Wahrnehmungstheorie von Lukrez. Ganz einfach: „(...) es gibt, was wir der Dingwelt Abbilder (= simulacra) heißen, / die wie Häutchen, die ganz von der Oberfläche der Dinge / los sich gerissen, hierhin fliegen und dorthin im Luftraum“ (a.a.O., Z. 31-33). Wir müssen uns nach Lukrez diese Welt als eine ständig flirrende vorstellen, da die Teilchen (Atome), die die „Häutchen“ bilden, sich immerzu mit anderen vermischen und durch die Luft strömen. Hören wir weiter: „denn wird es (= das Abbild) ausgesandt, so stößt und treibt vor sich her es / auch die Luft sogleich, die liegt zwischen ihm und den Augen, / und so gleitet sie ganz durch unserer Augen Gesichte, / streift die Pupillen entlang gleichsam und geht so vorüber“ (a.a.O., Z. 255-258). Der Wahrnehmungsvorgang bekommt hiermit sogar etwas nahezu Gewalttätiges, denn die Abbildhäutchen drücken sich auf die Netzhaut ein, um die Wahrnehmung hervorzurufen. Das alles geschieht aber in ständiger Bewegtheit und auch wiederum Flüchtigkeit, wenden wir doch unseren Blick immerzu irgendwohin, werden also ebenso beständig von den schwirrenden Häutchen ´getroffen´, geradezu ätherisch bombardiert.

Aber was hat das alles mit Twombly zu tun? Folgendes: Lukrez ist historisch gesehen die erste Quelle, in der – so könnte man sagen – eine Art Bildtheorie Grund gelegt wird!

Von der Welt, genauer: vom Objekt oder vom Bild geht etwas Physisches aus, das uns als Betrachter geradezu nötigt oder aufgenötigt wird. Der Bildtheoretiker H. Bredekamp sieht bei Lukrez sogar den eigentlichen Anfang dessen, was er den „Bildakt“ nennt, das ist „eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln (...), die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem beobachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht“⁸. So meint Bredekamp im Hinblick auf die sich ablösenden, schwirrenden und dann sich eindrückenden Häutchen bei Lukrez auch: „Der Bilddruck bewirkt eine haptische Reaktion als körperlichen Zwang. Durch Bilder werden die Betrachter im wörtlichen Sinne ergriffen“⁹. Die Tatsache, dass die atomischen

⁸ Horst Bredekamp: A.a.O., S. 52.

⁹ A.a.O., S. 317.

Abbildhäutchen beständig in Bewegung sind und sich unablässig formieren oder neu konfigurieren, macht auch klar, dass sie „zu Medien der Überraschung“¹⁰ werden, wie Bredekamp es ausdrückt.

Und damit sind wir denn ganz nah bei Twombly! Als ein Merkmal seiner Bilder hatte ich eingangs von Störungen gesprochen, Erwartungshaltungen, die durchbrochen werden – eben: Überraschung produzieren. Ich hatte auch auf eine gewisse Flüchtigkeit hingewiesen, die die Wirkung des Vorübergehenden, Uneindeutigen, Diffusen in Twomblys Bildern verbreitet. Auch dieses Merkmal finden wir bei Lukrez begründet: „...muss auch feine Gebilde versuchen / jedes Ding (...) begabt mit dünnem Gespinste, / und nicht einzeln getrennt gesehen zu werden vermögen. / (...) Rauch, Dampf und andere Dinge / ähnlicher Art entströmen darum verschwommen den Dingen“ (a.a.O., Z. 85ff). Diese Diffusität ist im Grunde das, was man in der Malerei auch das 'sfumato' nennt; Lukrez ist die erste Quelle, Twombly macht davon 2000 Jahre später auf eine ganz eigene Art Gebrauch.

Eine weitere Auffälligkeit bei Twomblys Bildern – so sagte ich anfangs – sei die ungeklärte Frage der Repräsentation. Auch hier lässt sich eine Parallele zu Lukrez entdecken: seine Atom-bewegte Häutchenabbild-Welt ist und bleibt schwirrend, ruhelos, in ständiger Metamorphose begriffen. Deshalb also die Offenheit der Repräsentation: Sich-Wandelndes, Umwandelndes kann per se nichts darstellen; die Repräsentation bleibt opaque, leer, offen.

Damit genug. Gezeigt wurde, wie sich Lukrez' Wahrnehmungs- und Lichttheorie, die mit einer Bildtheorie einher geht, in Twomblys Bildern aufweisen lässt.

Ein weiterer kurzer Hinweis auf Analoges soll noch erlaubt sein: auf Gottfried Wilhelm Leibniz' (1646-1716) „Monadologie“ von 1714, also 1800 Jahre später als Lukrez und 250 Jahre vor Twombly. In Leibniz' Welt gibt es unzählige unteilbare Kleinstelemente, die Monaden, die – verkürzt gesagt – in unendlicher Mannigfaltigkeit, dabei jede auf nur ihre Weise, die Welt ausmachen, indem sie widerspiegeln. Man könnte sie auch als Punktstrahler mit je individuellem Standort bezeichnen. Die Ur-Monade ist Gott und – jetzt kommt das eigentlich Spannende! - : „Alle geschaffenen oder abgeleiteten Monaden sind seine Erzeugungen und entstehen (...) durch beständige Ausblitzungen der Gottheit von Augenblick zu Augenblick“¹¹. Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass jene „Ausblitzungen“ über/durch den Licht-Äther geschehen, wie neuere Studien¹² belegen, und also von daher ihre eigentliche Strahlkraft erhalten. Das Gesamte hat man sich gemäß Leibniz wie folgt vorzustellen: „Daher gibt es nichts Ödes, nichts Unfruchtbares, nichts Totes in der Welt; kein Chaos, keine Verwirrung, außer nur scheinbare; ungefähr wie eine solche scheinbar auch in dem Teiche sein würde, wenn man aus einiger

¹⁰ A.a.O., S. 318.

¹¹ G.W. Leibniz: Monadologie. Reclam Verlag: Stuttgart 1970, § 47, S. 23.

¹² Vgl. u.a.: Hubertus Busche: Monade und Licht. Die geheime Verbindung von Physik und Metaphysik bei Leibniz, in: Bohlmann / Fink / Weiss (Hrsg): A.a.O., S. 125 – 162.

Entfernung eine verworrene Bewegung und (...) ein Gewimmel von Fischen sähe, ohne die Fische selbst zu unterscheiden“¹³. Klingt das nicht wie eine Beschreibung eines Twombly-Bildes mit seinen vielen Fuseln, Stricheleien, scheinbar leeren Stellen, die aber bei näherer Betrachtung gar nicht leer sind, sondern eben „ein Teich voller Fische“¹⁴, wie es Leibniz metaphorisch fasst? Ich will es bei diesem kurzen Hinweis auf Leibniz belassen; man müsste hierzu auch noch genauer analysieren.

5. Schluss: Twomblys Mal-Moralität

Wir haben die vielfältigen Aspekte von Twomblys Malkunst genügend dargelegt – das alles können aber immer nur Anstöße sein...

Zum Schluss ein Zitat von R. Barthes, den ich eingangs schon nannte, weil ich finde, dass man Twomblys Malhaltung nicht schöner in Worte fassen kann. Also:

„Er produziert, ohne sich anzueignen;
Er tut, ohne etwas zu erwarten.
Ist sein Werk vollendet, hängt er nicht daran;
Und weil er nicht daran hängt,
Wird sein Werk bleiben.“¹⁵

¹³ G.W. Leibniz: A.a.O., § 69, S. 29.

¹⁴ Ebda., § 67.

¹⁵ Roland Barthes: A.a.O., S. 94.