

Contemporary

„To go to the sources“: Cy Twomblys Marokko-Reise

Cy Twombly, Maroc/Morocco 1952/1953.

Musée Yves Saint Laurent, Marrakesch, 4.3.–
2.7.2023; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond
(VA), 13.9.2023–7.1.2024. Kat. Französisch/
Arabisch bzw. Italienisch/Englisch, mit Beiträgen
von Tina Barouti, Anne-Grit Becker und Natalie
Dupêcher. Mailand, Humboldt Books 2023.
80 S., s/w Abb. ISBN 979-1-28033-610-1. € 20,00

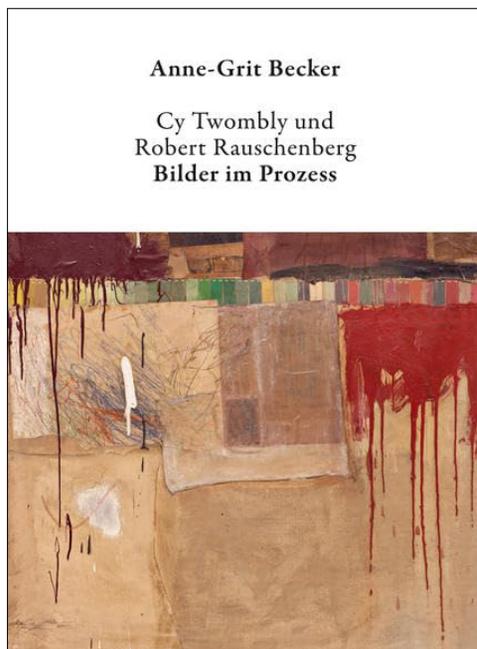
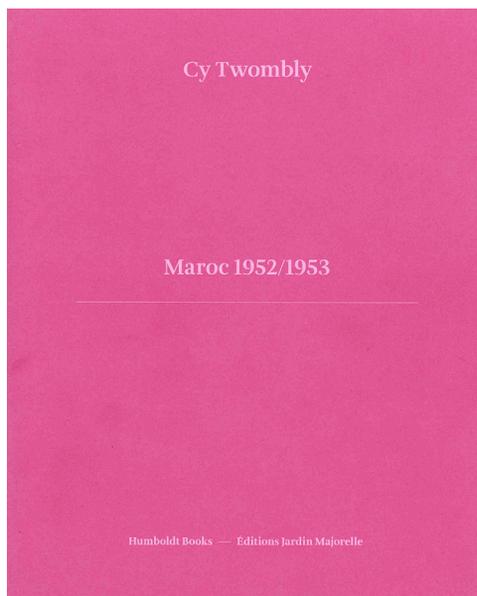
Anne-Grit Becker

**Cy Twombly und Robert Rauschenberg. Bilder im
Prozess.** München, Edition Metzler, Verlag Silke
Schreiber 2020. 280 S., 64 Farb- u. 34 s/w Abb.
ISBN 978-3-88960-204-6. € 32,00

Apl. Prof. Dr. Thierry Greub
Universität zu Köln
tgreub@uni-koeln.de

„To go to the sources“: Cy Twomblys Marokko-Reise

Thierry Greub



Am 25. April 1955, seinem 27. Geburtstag, begründete Cy Twombly seine Bewerbung um ein (drittes) Reisestipendium des Virginia Museum of Fine Arts (VMFA) in Richmond mit den Worten: „more than any other modern painter today working in America my painting feeds on – or depends on the understanding or experiencing its ancient sources of culture.“ Er nannte als Hauptziel der geplanten Reise „to go to the sources I need so desperately at this time“ und endete mit dem überraschend emotionalen Bekenntnis: „I have infinite longing to see and feel these ancient wonder (my work thirsts for their contact).“ (Virginia Museum Fellowships: Applications, 1955–1956: Twombly, Edwin Parker, Jr., 1950–1951, Director’s Office Correspondence [1933–1976] [RG-01]. Box 69 of 89. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia).

Genau diese „ancient sources of culture“, im klassischen wie im nicht-klassischen Sinn, hatte Twombly bereits 1952–53 mit einem Reisestipendium des VMFA auf seiner *Grand Tour* nach Italien und Spanien, aber auch nach Nordafrika, aufgesucht. Der bis heute nur wenig erforschte Teil dieser Reise – der mehrmonatige Aufenthalt des Künstlers in Marokko von November 1952 bis Januar 1953 – stand im Fokus der Ausstellung *Cy Twombly, Morocco 1952/1953*. Die Schau war im Musée Yves Saint Laurent in Marrakesch | **Abb. 1** | und im VMFA | **Abb. 2** | zu sehen und wurde von Nicola Del Roscio in Zusammenarbeit mit Alexis Sornin respektive Valerie Cassel Olivier kuratiert. Die Besonderheit der Ausstellung lag nicht nur darin, mit Nordafrika verbundene Arbeiten Twomblys zum ersten Mal in ihrem Entstehungs- und Bezugsland zu zeigen. Vor allem präsentierte sie neben erstmals ausgestellttem Archiv- und neu zugeschriebenem Fotomaterial fünf bislang unpublizierte, ‚marokkanische‘ Skizzenbücher des Künstlers.



Abb. 1 | Installationsansicht Cy Twombly, *Maroc 1952/1953*, Marrakesch, 4. März–2. Juli 2023.
© Copyright Fondation Jardin Majorelle. Photo: Marco Cappelletti

Der Forschungsstand

„I plan to go to Africa at the end of this week for 2 or 3 months – going first to Tunis and visiting Carthage, then to Egypt – from there to Crete, Greece and then back to Italy“ (Kirk Varnedoe, *Inscriptions in Arcadia*, in: *Cy Twombly. A Retrospective*. Ausst.kat. MoMA, New York 1994, 9–64, hier 57, Anm. 54), schrieb Cy Twombly am 15. Oktober 1952 aus Rom Leslie Cheek Jr., dem Direktor des VMFA, das Twombly im Frühling 1952 ein 12-monatiges Reisestipendium in Höhe von 1.800 Dollar gewährt hatte (die Korrespondenz ist jetzt größtenteils transkribiert in: *Lost in Italy: Cy Twombly and Leslie Cheek Jr*, in: *Conversations* 5, Luxembourg + Co., 2022, 10–22). Twombly, der das Stipendium mit seinem Künstlerfreund Robert Rauschenberg teilte, plante ursprünglich einen Tunesien-Aufenthalt, um die antiken Überreste von Karthago zu besichtigen. Wie Kirk Varnedoe nachweist, reisten die

aufstrebenden Künstler von New York am 20. August 1952 mit dem Schiff nach Palermo und über Neapel weiter nach Rom. Im September waren sie in Florenz, Pompeji, Assisi, Siena und Venedig und kehrten Anfang Oktober in die Ewige Stadt zurück, wo Twombly, wie Rauschenberg später berichtete, mit dem Großteil des Rückreisegeldes römische Büsten erwarb: „We went to Rome. It was good and interesting for about two weeks. Then Cy started collecting antiques. [...] He just went crazy. [...] I ended up not only being furious and hating him, but also needing to do something to make money to live on.“ (Varnedoe 1994, 57, Anm. 53).

Ende Oktober flog Rauschenberg nach Casablanca und heuerte bei der Atlas Construction Company an. Twombly kam einige Wochen später nach. Von Casablanca aus bereisten die Künstler die Protektorate Spanisch- und Französisch-Marokko. Der genaue

Contemporary

Reiseverlauf ist nicht bekannt (vgl. neben Varnedoe 1994, 16, Nicholas Cullinan, *Double Exposure*. Robert Rauschenberg's and Twombly's Roman Holiday, in: *Burlington Magazine* 150, Juli 2008, 460–470). Laut Varnedoe und Cullinan waren die Künstler im Atlasgebirge, in der Sahara und in Marrakesch. Anfang Dezember reisten sie nach Tanger, wo sie die Bekanntschaft des Schriftstellers Paul Bowles machten. Ende Dezember fuhren sie mit ihm nach Tétouan und machten Ausflüge ins Umland.

Ende Januar 1953 kehrten die beiden über Spanien nach Italien zurück und waren spätestens am 9. Februar wieder in Rom. Hier stellte Twombly Wandbehänge aus, die er in Marokko gefertigt hatte (vgl. Thierry Greub, *Cy Twombly's 'tapestries': Das Black Mountain College in Marokko*, in: *Textile Moderne/Textile Modernism*, hg. v. Burcu Dogramaci, Köln/

Wien 2019, 397–409). Mitte März richteten die Künstlerfreunde in Florenz eine gemeinsame Ausstellung aus, in der Twombly erneut seine *arrazzi* und Rauschenberg aus nordafrikanischen Materialien hergestellte *Scatole e costruzioni contemplative* zeigte. Spätestens Anfang Mai kehrten sie nach New York zurück, wo sie im September in der Stable Gallery erneut eine Doppel-Ausstellung bespielten. Einige der bereits in New York entstandenen Gemälde Twombly's trugen als Titel die Namen marokkanischer Städte: *Quarzazat, Tiznit, Volubilus* und *Marrakech*.

„Even in Rome – Africa“

Noch aus Tanger schrieb Twombly Cheek am 5. Dezember 1952: „I've learned so much from the Arabs. My painting has changed a great deal. [...] I can't begin to say how Africa has affected my work“ (Varnedoe



| Abb. 2 | Installationsansicht Cy Twombly, *Morocco 1952/1953*, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (VA), 13. September 2023–7. Januar 2024. © Virginia Museum of Fine Arts. Photo: Sandra Sellars

1994, 57, Anm. 56). Im Februar 1953 beschrieb er aus Rom die anhaltende künstlerische Wirkung seiner Marokko-Erfahrungen enthusiastisch: „But even in Rome – Africa – although I was only in Arab-Berber Country – It still fills me with excitement – I have never had such an understanding of space and drama as the landscape provides – the color and music here affected me considerably – I want to someday soon to come back“ (Virginia Museum Fellowship: Twombly, E. Parker, 1952–1953, Item: RG01.01.1.33863.005. Director’s Correspondence. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia).

Twombly folgte auch in Rom nordafrikanischen Spuren: Seine bislang in der Forschung bekannten vier Skizzenbücher, die die Bezeichnung *Untitled (North African Sketchbook)* tragen (*Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Drawings*, Bd. I, 1951–1955, hg. v. Nicola Del Roscio, München 2011, Kat.-Nr. 14, 17–18, 20), entstanden – der Bezeichnung zum Trotz – laut Aussage des Künstlers (Varnedoe 1994, 17, Anm. 65) vor ostafrikanischen Artefakten im Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini in Rom. Twomblys spätere Präzisierung des Entstehungsortes führte in der Forschung zu der Annahme, er habe in Marokko, trotz seiner Versicherung an Cheek („I have hundreds of sketches to use for painting“; Varnedoe 1994, 57, Anm. 56), nur eine einzige Zeichnung angefertigt (Del Roscio 2011, Kat.-Nr. 9). In diesen vier ‚römischen‘ *Sketchbooks* notiert Twombly teilweise die Materialqualitäten und Farbwerte der gezeichneten Objekte. Doch er transformiert darin das Gesehene so stark in seine Bildsprache, dass eine Zuweisung an konkrete Artefakte beinahe unmöglich wird.

Die *Untitled (North African Sketchbooks)* bestehen aus nachträglich zu ‚Skizzenbüchern‘ von unterschiedlicher Stärke (8 bis 41 Seiten) zusammengehefteten, losen Einzelblättern sehr dünnen Schreibmaschinenpapiers im Format 22 × 28 cm. Das Papier ist so transparent, dass die Bleistift- respektive Wachskreidezeichnungen der Unterseite durchscheinen und eine palimpsestartige Wahrnehmung des Gezeichneten mitbedingen. Die Blätter sind sowohl hoch- wie querformatig mit Formen angefüllt.

Bilder im Prozess – Bilder im Austausch

Die bislang bekannten *Untitled (North African Sketchbooks)* thematisiert Anne-Grit Becker (sie steuert auch einen der drei jeweils sehr knappen Beiträge im Ausstellungskatalog bei) im zweiten Kapitel ihrer hier ebenfalls anzuzeigenden Dissertationsschrift *Cy Twombly und Robert Rauschenberg. Bilder im Prozess* von 2020, in der sie den frühen künstlerischen Austausch zwischen den beiden beleuchtet. Sie setzt in deren Studienzeit am interdisziplinär-experimentellen Black Mountain College (BMC) in North Carolina 1948 bzw. 1951/52 an und endet mit der 1960 gemeinsam ausgerichteten Doppelausstellung in der Galerie 22 in Düsseldorf. In fünf Kapiteln werden ausgewählte Werk-Stationen beleuchtet, die jeweils in versetzter Anordnung einem der beiden Künstler gewidmet sind. Das erste, „Berührungspunkte“ betitelte Kapitel beleuchtet zwei Begegnungen der angehenden Künstler mit künstlerischen ‚Übervätern‘: Robert Rauschenbergs erste Phase am BMC 1948 und dessen schwierige Beziehung zu Josef Albers sowie Cy Twomblys Begegnung mit Albers’ Nachfolger als Rektor des BMC, dem Dichter und Literaturtheoretiker Charles Olson 1951/52. Im zweiten Kapitel „Spurensuche“ werden Twomblys *Untitled (North African Sketchbooks)* und Rauschenbergs *Feticci Personali* (sie sind heute nur noch in Fotoaufnahmen fassbar) sowie die (in Restexemplaren erhaltenen) *Scatole Personali* analysiert. Das dritte Kapitel, „Palimpsest“, untersucht Werke beider Künstler aus dem Jahr 1954, „Entfaltung“ hebt auf den Einsatz von Schrift ab. Das letzte Kapitel widmet sich der Verwendung von Zitate in Arbeiten der 1950er Jahre.

Beckers Anliegen ist es, die Verschränkung von Materialität und Zeitlichkeit im Frühwerk der beiden Künstler aufzuspüren. Dabei überrascht, dass in dem sonst so gewandt mit theoretischen Einordnungen operierenden Buch just an dieser neuralgischen Stelle zu beiden Begriffen sowohl präzisierende theoretische Überlegungen oder terminologische Abgrenzungen als auch ein aktualisierender Forschungsstand ausbleiben. Stattdessen wird in ermüdender Weise auf



| Abb. 3 | Cy Twombly, Fotografien sephardischer Grabsteine, Jüdischer Friedhof, Tétouan, 1952/53. Silbergelatine-Abzug, je 6,35 × 6,35 cm. Collection Fondazione Nicola Del Roscio, Ausstellungssituation Marrakesch. © Fondation Jardin Majorelle. Photo: Marco Cappelletti | © Fondazione Nicola Del Roscio. Courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio

das Prozessuale und die dadurch bedingte neuartige Aktivierung der Betrachter*innen abgehoben – eine Beobachtung, die sich spätestens 1989 mit Hans Dieter Hubers *System und Wirkung: Rauschenberg, Twombly, Baruchello* verbindlich durchgesetzt hat. Das zweite, ‚zwischenkünstlerische‘ Anliegen des Buches ist die Frage nach dem kreativen Austausch zwischen Twombly und Rauschenberg, wobei „die Besonderheit des einen [...] im Kontrast zum anderen“ (25) geschärft werden soll. Zu Recht spricht Becker dabei vom „Potential eines gleich gewichteten Neben- oder besser: Miteinanders“ (ebd.). Dank präzisen Beschreibungen, treffenden Einzelbeobachtungen und neuartigen theoretischen Anbindungen entsteht dabei ein komplexes Panorama der Arbeiten der Künstlerfreunde.

Doch gewinnt das eigentliche Kernthema des Buches, die „Erkundung eines Beziehungsgeflechts“ (25), keine klaren Konturen, da Becker zuvorderst am Produktionsaspekt der Kunst und an theoretischen Konzepten interessiert ist, die sie an die Kunstwerke heranträgt. Zurück bleibt ein übertrieben theoretisierender Überbau, der gerade der für die gemeinsame Zeit am BMC und in Marokko zentralen Rolle des wechselseitigen künstlerischen ‚Gebens‘ und

‚Nehmens‘ in all seinen Dimensionen und Dynamiken nicht gerecht wird. Im Hinblick auf dieses Phänomen hätte statt nach „Bildern im Prozess“ gewinnbringender nach „Bildern im Austausch“ gefragt werden können. So entstanden etwa die berühmten, 1953 am BMC gemalten *White Paintings* Rauschenbergs zu Beginn in Kooperation mit Twombly. Rauschenberg schrieb über diese Zusammenarbeit in einem Brief an Twombly vom 15. April 1954: „I WANTED YOU TO BE WITH ME SO MUCH WHILE I WAS DOING THE PAINTING AND THOUGHT OF BLK. MT. IN THAT FUNNY LITTLE ROOM WHEN WE PAINTED THEM THE FIRST TIME.“ (Edmund de Waal, „White, white, white“: Cy Twombly’s Sea, in: *Cy Twombly. Ausst.kat.* Centre Pompidou, Paris, hg. von Jonas Storsve, München 2017, 233–237, hier 237).

Offene Zuschreibungen

Die Frage des dialogischen Verhältnisses von Twombly und Rauschenberg bildete gewissermaßen den Subtext der Ausstellung *Cy Twombly, Morocco 1952/1953*. In eindrucksvoller Weise stehen dafür die in Marokko entstandenen Fotoarbeiten ein. Man weiß, dass sich die beiden auf ihrer Reise eine secondhand erworbene Doppellinsen-Rolleiflex-Kamera teilten. Die

Pointe der auf ihrer *Grand Tour* entstandenen Fotografien liegt darin, dass die Möglichkeit einer Händescheidung hier seitens der Künstler nicht intendiert scheint. Können noch die gegenseitigen Porträtaufnahmen dem jeweils anderen zugeordnet werden, erweist sich diese Zuordnung für die vor Ort fotografierten Objekte bereits als erheblich erschwert. Da der Band *Robert Rauschenberg Photographs* (New York 1981) die offizielle Auswahl und Zuschreibung dieser 6 × 6-Fotos festgelegt hatte, wurden die Aufnahmen in den bisherigen Publikationen ausnahmslos Robert Rauschenberg gegeben.

Die Ausstellung brach nun zu Recht erstmals mit dieser einseitigen Zuschreibung und weitete zudem das Wissen um die marokkanischen Fotoarbeiten beider Künstler durch noch nie gezeigte Serien. Einer bereits bekannten Porträtaufnahme Twomblys von Rauschenberg wurden sechs noch nie gezeigte Aufnahmen zugeschlagen, die diesen auf einer Treppe und in einem marokkanischen Wäldchen zeigen (*Untitled [Robert Rauschenberg, North Africa Trip (I–VII)]*). Twomblys bereits bekannte (großformatig aufgezogene) Fotoreihe *Table, Chair and Cloth*, die der Forschung zufolge in Tétouan und somit wohl im dort von beiden Künstlern bezogenen Hotel Bilbao entstand, wurde um erstmals präsentierte kleinformatige Silbergelatine-Abzüge erweitert. Hier weckte die Zuweisung von neun Fotografien an Twombly, die im Ausstellungskatalog als *Untitled [Archeological Inscriptions, North Africa Trip (I–IX)]* | Abb. 3 | bezeichnet werden, besonderes Interesse. Dabei handelt es sich, wie der Autor auf einer Forschungsreise 2022 feststellen konnte, um Detailaufnahmen sephardischer Grabplatten auf dem jüdischen Friedhof in Tétouan. Gestützt wird die Autorschaft Twomblys in diesem Fall von dessen von Nicola Del Roscio überlieferten Aussage, er habe sich für die Form einiger seiner Skulpturen von Grabformen auf dem jüdischen Miâara-Friedhof in Marrakesch anregen lassen. Auch bei zwei nunmehr Twombly zugewiesenen, als *Untitled [Marabou, North African Trip (I–II)]* bezeichneten Fotos handelt es sich nicht um Marabouts, Grabbauten islamischer Heiliger, sondern um „beehive turrets

of mud kilns“ (Varnedoe 1994, 17), traditionelle Töpferöfen aus dem Rif-Gebirge. Das Interesse beider Künstler für lokale kunsthandwerkliche Praktiken ging auf ihre Ausbildung am BMC zurück, ähnlich jenem an der Textilkunst, für die Anni Albers die Lehre am BMC sensibilisiert hatte.

In diesem Kontext stellten die erwähnten Wandbezüge, „large tapestries out of bright [satin] material which the natives use for clothing“ (Varnedoe 1994, 57, Anm. 56), die Twombly in Marokko eigenhändig nähte, das einzige Desiderat der Ausstellung dar. Sie sind ausschließlich in fotografischen Aufnahmen überliefert (vgl. Greub 2019, Abb. 3–6). Mit ihrer variierenden Anordnung horizontaler und vertikaler Farbblöcke blieben sie der abstrakten Formensprache verbunden, nahmen aber zugleich mit geometrisch-abstrahierenden Formen (Rauten, schwarzweißen Quadraten) das traditionelle Motivvokabular der Amazigh, der Berber Marokkos, auf.

Eine Sensation: Fünf unbekannte Skizzenbücher

Das präsentierte Foto-Material wurde noch überboten durch die erwähnten, bisher unbekanntes fünf *Untitled (North African Sketchbooks)*. Ihre ‚Entdeckung‘ stellt für die Twombly-Forschung eine Sensation dar. Begleitet von einem der bereits bekannten ‚römischen‘ Skizzenbücher, erlaubten die fünf neuen Konvolute – an beiden Ausstellungsorten wurde auch die Möglichkeit geboten, sie auf Touchscreens Blatt für Blatt zu studieren – einen vertieften Einblick in Twomblys Arbeitsweise. Mit dem neuen Material steigt nicht nur die Zahl der bekannten Blätter von 96 auf 180, sondern dieses stellt auch eine Vielzahl an Lehrmeinungen auf den Kopf.

Bedauerlicherweise thematisiert Anne-Grit Becker in ihrem Katalogbeitrag die chiasmatische Verknüpfung von Reisen und Zeichnen einzig am Beispiel der bereits bekannten ‚römischen‘ Skizzenbücher. Dabei lassen die Blätter der neuen *Sketchbooks* mit den darin aufgezeichneten Formen wie marokkanischen Schmuck- und Teppichmotiven, Kleidungsstücken, Musikinstrumenten, Alltagsgegenständen, aber auch



| Abb. 4 | Cy Twombly, *Untitled (North African Sketchbook)*, IX, 5, Marokko, 1952/53. Bleistift, Conté-Crayon auf Schreibmaschinenpapier, 8 zusammengeheftete Blätter. Collection Cy Twombly Foundation. © Cy Twombly Foundation. Courtesy Cy Twombly Foundation

botanischen Elementen und sogar einer ‚szenischen‘ Darstellung dreier teppichwebender Frauen (VII, 7) keinen anderen Schluss zu, als dass diese Blätter vor Ort entstanden sein müssen. Twombly zeichnet hier in den meisten Fällen wiedererkennbare Objekte ab, von denen er sich dann in den ‚römischen‘ Skizzenbüchern motiv- und blattweise immer stärker entfernt, indem er sie zu eigenständigen, typisch widerständigen Figurationen entformt. Werden die offen verteilten Bildgegenstände in den ‚römischen‘ Blättern mit Conté-Crayon Transformierungen unterworfen, die die Herkunft der Formen in kaum mehr erkennbaren Spurenelementen gerade noch sichtbar halten, so geben die ‚marokkanischen‘ Zeichnungen dieselben Objekte zwar stilisiert, doch weitgehend unverfremdet im Medium Bleistift wieder. Twomblys Beteuerung, „I have hundreds of sketches to use for painting“, trifft für diese meist hochformatigen Skizzen tatsächlich

zu, die die Motive akribisch in mehreren Registern aneinanderfügen. Vor allem aber erweist die Rückführbarkeit der einzelnen Motive auf Konkretes bereits für das Frühwerk die Bedeutung der Selbstbeschreibung Twomblys: „I’m not an abstractionist completely. There has to be a history behind the thought.“ (Nicholas Serota, *History Behind the Thought*, in: *Cy Twombly. Cycles and Seasons*, Ausst.kat. Tate Modern, London, hg. v. Nicholas Serota, München 2008, 49.)

Ein arabisches Mini-Glossar und traditionelle Glaubensvorstellungen

Eines der Blätter **| Abb. 4 |** liefert ein weiteres Argument für die Entstehung in Marokko: Im linken unteren Teil finden sich eigenhändige Notationen arabischer Wörter in Großbuchstaben, die, untereinander geschrieben, ein Mini-Glossar wichtiger arabischer Alltagsausdrücke darstellen. Zu lesen sind LALA (Frau), SIDI (Herr), YE (Ja), LA (Nein), das Wort FLUZ (Geld) – das Twombly in vielsagender Weise zuerst als FLUX schreibt – bis zu MEZANE BESSUF (sehr gut). Das Blatt führt zudem die ‚marokkanische‘ mit der ‚römischen‘ Arbeitsphase zusammen: In den drei untersten, von den Einschreibungen fragmentierten Reihen hat Twombly die mit Bleistift gezeichneten Objekte nachträglich mit Conté-Crayon übermalt. Der Betrachter kann so am einzelnen Gegenstand die transformierende Veränderung des vor Ort Gesehenen nachverfolgen: Twomblys Aneignung führt über eine fortschreitende Verfremdung und Verundeutlichung bis zur weitgehenden Formauflösung. Die Schichtstruktur jedes einzelnen gezeichneten und dann ‚verzeichneten‘ Gegenstandes wird dabei von der Transparenz des Schreibmaschinenpapiers akzentuiert.

In seinem Abschlussbericht für das VMFA beschrieb Twombly seine Marokko-Eindrücke in einer Weise, die den sich wandelnden Wahrnehmungen des Betrachters entspricht: „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 the flux“ (Varnedoe 1994, 58, Anm. 61).



| Abb. 5 | Cy Twombly,
 Volubilus, 1953. Bleiweiß,
 Wandfarbe auf Ölbasis,
 Wachskreide auf Leinwand,
 139,7 × 193 cm.
 Collection Cy
 Twombly Foundation,
 Leihgabe an The Menil
 Collection, Houston,
 Ausstellungssituation
 Marrakesch.
 © Fondation Jardin
 Majorelle. Photo: Marco
 Cappelletti |
 © Cy Twombly Foundation.
 Courtesy Archives Nicola
 Del Roscio

Auch im Hinblick auf Twomblys Begegnung mit traditionellen Glaubensvorstellungen der „Arab-Berber“ ist das Blatt bedeutsam. Im zweiten ‚Register‘ ist ganz links eine längliche Form mit fünf eingezeichneten Punkten zu erkennen. Sie bezeichnet eine (silberne) Erbsenschote mit fünf Erbsen, ein protektives Amulett. Richard Schiff hat dem Motiv, das in derselben Gestalt auf einem Gemälde Twomblys von 1959 wiederkehrt, eine erhellende Analyse gewidmet (Charm, in: *Cy Twombly. Cycles and Seasons*, Ausst.kat. Tate Modern, London, hg. v. Nicholas Serota, München 2008, 10–31). Nach Schiff überträgt Twombly die dem Silberanhänger zugeschriebene Wirkkraft auf die Leinwand, der Silberstift dient dabei als Transfermedium.

Die Übertragung energetischer Kräfte ist das zentrale Element der Poetologie Charles Olsons. 1950, ein Jahr vor Antritt der Stelle am BMC, hatte er in seinem Essay *Projective Verse* eine neue Dichtung eingefordert, die nach dem Zivilisationsbruch der Shoah den Akt der künstlerischen Schöpfung grundlegend mit dem menschlichen Körper verbinden sollte. Olsons Poetik des „projektiven Verses“ basierte auf einem Energiefluss zwischen Objekt und Dichter und dessen Übertragung auf den Leser (vgl. Thierry Greub, *Cy Twombly. Inscriptions*, Bd. 1: *Re-enacting Remanence*, Paderborn/Leiden 2022; vgl. die Rez. in: *Kunstchronik* 76/6, 2023, 296–303⁷). Twombly bereiste Marokko demnach mit der Vorstellung des Kunst-

werkes als einer Projektion von Energieströmen. Hier traf er auf die volksislamische Vorstellung des ‚Bösen Blicks‘, einer negativen Energie, die, laut traditioneller Überzeugung, vom menschlichen Auge ausgehe. Zu wirksamen Abwehrmaßnahmen zähle, neben dem ‚Gegenblick‘ eines abstrahiert-geometrisierten Auges in Gestalt einer Raute (wie auf Twomblys Wandbehängen), insbesondere die *Kahmsa*, auch bekannt als Hand der Fatima. Ihre Darstellung findet sich auf Twomblys Blatt unter der Erbsenschote.

Volubilus – Quarzazat

Die Transferabilität von (positiver wie negativer) Energie über den menschlichen Körper, bei der mit dem Auge und der Hand die Grundwerkzeuge der Kunstausübung zu Medien einer Energieübertragung wurden, dürfte für Twombly geradezu die alltagspraktisch-materielle Einlösung der projektiven Poetologie Charles Olsons verkörpert haben. Zugleich bildete Olsons Konzept des Energietransfers für ihn auch eine theoretische Folie, vor der er die energetischen Impulse des in Südeuropa und Nordafrika Gesehenen und Erlebten speichern, transformieren und zu einem späteren Zeitpunkt reaktivieren konnte.

In der Ausstellung standen dafür zwei jener monumentalen Bilder ein, die Twombly, gesättigt mit Reise-Erinnerungen, im Sommer 1953 in New York malte. In Marrakesch war *Volubilus* | Abb. 5 | und in Richmond zudem *Quarzazat* zu sehen. Im Ausstellungskatalog



| Abb. 6 | Installationsansicht Cy Twombly, Morocco 1952/1953, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (VA).
© Virginia Museum of Fine Arts. Photo: Sandra Sellars

widmet sich Natalie Dupêcher *Volubilis*, wobei sie die komplexe Verbindung zwischen Twomblys Marokko-Aufenthalt und dessen Verarbeitung in New York untersucht. Die Autorin erinnert zugleich daran, dass Twombly nicht nur die antiken Ruinen der größten römischen Ausgrabungsstätte Marokkos, Volubilis, besichtigt hat, sondern auch Anfang Dezember 1952 drei Tage lang an der Ausgrabung einer römischen Thermenanlage in Tanger (und nicht in Tétouan, wie in den Saaltexten und dem Umschlagtext des Katalogs angegeben) teilnahm. In einem Brief an Cheek aus Tanger heißt es: „I’ve just returned from digging at a Roman bath with the Director of the Museum here“ (Varnedoe 1994, 57, Anm. 56). Bei diesem handelte es sich um César Luis de Montalbán y Mazas (1876–1971), der bis zu seiner Diffamierung durch das Franco-Regime als oberster Ausgrabungsleiter des Spanischen Protektorats wirkte. Mit *Volubilis* und *Quarzazat* verwies die Ausstellung nicht nur in nachdrücklicher Weise auf die für Twombly so bedeutsamen „ancient sources of culture“, son-

dern auch auf die Bedeutung der Marokko-Reise für seine weitere künstlerische Entwicklung. Im Ausstellungsdesign von Jasmin Oezcebi, das die zeitliche und geographische Entfernung von *Volubilis* zu Marokko mit einer eigens eingezogenen Trennwand markierte, präsentierte das Musée Yves Saint Laurent dem marokkanischen Publikum eine vom Umfang her kleine, doch inhaltlich essenzielle Ausstellung zum Frühwerk eines Künstlers, der das Land ohne westlich-koloniale Haltung besuchte und die Marokko-Reise als eine seiner prägendsten künstlerischen Erfahrungen verstand.

„All art is vitally contemporary“

Ein weiteres Verdienst der Ausstellung war es, mittels des Schriftverkehrs im Umfeld des zweiten Reisestipendiums die Bedeutung des VMFA herauszustellen. Neben den Bewerbungsunterlagen wurden erstmals Teile der vom Richmonder Museum alle zwei Monate eingeforderten Zwischenberichte Twomblys an Museumsdirektor Leslie Cheek Jr. und der abschlie-

ßende Schlussbericht aus dem hauseigenen Archiv in Virginia gezeigt. | **Abb. 6** | So sah man erstmalig Twomblys Motivationsschreiben für das Reisestipendium vom 10. Mai 1952, das, ähnlich wie seine Briefe an Cheek, autopoietische Charakterisierungen seiner Kunst enthält: Twomblys oft zitierten Sätze „What I am trying to establish is – that Modern Art isn’t dislocated, but something with roots, tradition and continuity. For myself the past is the source (for all art is vitally contemporary).“ (Varnedoe 1994, S. 56, Anm. 48) erhielten dabei vor dem Hintergrund des erstmals präsentierten Bildmaterials neue Schlagkraft. Cy Twomblys Auseinandersetzung mit fremden Kulturen, die er als eine Art zeitsynchrones Palimpsest afrikanischer, berberischer, griechischer, römischer und arabischer Hinterlassenschaften und der Artefakte der aktuellen Gegenwart wahrnahm, wird im Hinblick auf seine ‚marokkanischen‘ Skizzenbücher als künstlerische Reaktivierungsleistung des Vergangenen bestimmbar. Olson paraphrasierend, gilt für Twombly: „The art-work itself must, at all points, be a high energy-construct and, at all points, an energy-discharge“ (vgl. Greub 2022, 207). Zudem erweist sich Twombly bereits von Beginn seiner Laufbahn an als ein Künstler, dessen Interesse nicht allein der westlichen, sondern der gesamten außereuropäischen Tradition gilt und sich nicht nur auf das autoritativ ‚klassische‘, sondern auch das nichtkanonisch-unklassische Kunsterbe (wie etwa die Kultur der Amazigh) bezieht. Twombly hatte sein Ansuchen um das Reisestipendium mit den Worten begründet: „The twentieth century is the great period for the revaluation of all known past cultures – the art of the Africans and Indians and etc., which have been considered barbarian, thus inferior cultures, have taken their due places of importants in relation-

ship to our own present complex cultural patterns.“ (Varnedoe 1994, 56, Anm. 48) Sein Kunstziel der reaktivierenden Synthese etablierter und marginalisierter Traditionen zeigte sich bereits in Marokko in seiner Negation des traditionellen Gegensatzes von gebrauchsdominierter Handwerks- und ästhetischer ‚Hochkunst‘ und dem gezielten Untergraben des auktorialen Topos‘ künstlerischen ‚Schaffens‘. Der Katalogbeitrag von Tina Barouti verweist in diesem Kontext auf die antiakademische Haltung der marokkanischen Künstler der 1960er und 70er Jahre, etwa der Schule von Casablanca, deren Verbindung abstraktionistischer Tendenzen mit einer Hinwendung zum lokalen Erbe der Amazigh sich schon bei Twombly finden lässt.

Der Ausstellung *Cy Twombly, Morocco 1952/1953* kommt, neben der Akzentuierung der Bedeutung des fotografischen Mediums für den frühen Twombly, Neuzuschreibungen sowie der Erstpräsentation bedeutenden Zeichen- und Archivmaterials, das der Forschung wesentliche neue Anregungen liefern wird, das große Verdienst zu, Werke Cy Twomblys und Robert Rauschenbergs nach über 70 Jahren wieder an die beiden Hauptimpulsgeber der Reise zurückgeführt zu haben – an Richmond als Stipendienggeber und Marrakesch als fortdauernde Inspirationsquelle. Zu hoffen bleibt, dass diese Ausstellung, die selbst „zu den Quellen“ der Kunst Cy Twomblys zurückging, weitere Wellen schlagen wird. Schon lange ist eine Schau zur lebenslangen Künstlerfreundschaft von Twombly und Rauschenberg ein Desiderat. Somit kann man gespannt sein auf die Ausstellung, die das Münchner Museum Brandhorst mit dem Museum Ludwig in Köln für 2025/26 plant: *Fünf Freunde: John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, Robert Rauschenberg und Cy Twombly*.