

Contemporary

„Discovering novelty
in every occurrence“

Cy Twombly: White Zones. Internationaler
Kongress, Universität zu Köln, 24.–26.10.2024.
Konzeption und Organisation: Thierry Greub
Zum Veranstaltungsprogramm↗

Dr. Barbara Dabanoğlu
Freie Mitarbeiterin Museum Brandhorst
München
barbara.dabanoglu@gmail.com

„Discovering novelty in every occurrence“

Barbara Dabanoğlu

Im einzigen kunsttheoretischen Text des US-amerikanischen Künstlers Cy Twombly heißt es zur Vielgeschichtigkeit der Realität weißer Farbe: „The reality of whiteness [...] persists as the landscape of my actions“ (Cy Twombly, *Signs*, in: *L'Esperienza Moderna* 2, 1957, 32–33, hier 32). So wie das Weiß „Handlungslandschaft“ seiner Empfindungen war, sind weiße Zonen ein Wesensmerkmal seiner Kunst. Der Begriff „white zones“ lässt sich metaphorisch auch auf den Bereich seiner Rezeptionsgeschichte übertragen: Twomblys facettenreiches Werk gilt zwar als gut erforscht, dennoch bleiben auch hier buchstäblich weiße Flecken. Dazu zählen etwa unveröffentlichte Archivalien, unbearbeitete Werkgruppen und das Auffinden von Vorbildern. Künstler wie Werk umgeben hartnäckig Mythen, die sich immer stärker auch in der Forschungsliteratur festgesetzt haben.

Das dreitägige, von der Cy Twombly Foundation unterstützte internationale Kolloquium *Cy Twombly: White Zones* an der Universität zu Köln, das Thierry Greub im Rahmen seines DFG-Projektes *Werklatenz und Lebensspur: Gesamtdarstellung des Œuvres Cy Twomblys* unter Mitarbeit von Krystyna Greub-Frącz ausrichtete, setzte sich zum Ziel, einige dieser Lücken zu füllen. Neben der theoretischen Fundierung seiner künstlerischen Praxis wurde dem prozessualen Bildverständnis Twomblys besondere Beachtung geschenkt; das Hinzuziehen anderer Disziplinen erweiterte den bisher kunsthistorisch eingeengten Fachdiskurs; zudem maß der Kongress der *Oral History* große Bedeutung zu. Die Integrierung eines Studierenden-Panels sprengte den etablierten Habitus von Kolloquien, auch wenn in Köln die Koryphäen der Twombly-Forschung nicht fehlten.

Forschungsstand

Cy Twombly (1928–2011) zählt zu den mit am umfassendsten besprochenen Künstler*innen der Gegenwart, sein Werk wurde früh kunsthistorisch analysiert. 1968 verortete Robert Pincus-Witten ihn in der Tradition expressionistischer Kalligrafie (*Learning to Write* (Cy Twombly), in: Ders., *Eye to Eye. Twenty Years of Art Criticism*, Ann Arbor 1984, 87–91). Gottfried Boehm unterzog 1987 als erster seine Gemälde einer ganzheitlichen Interpretation, wobei er Twomblys Arbeitsweise in zahllosen Schichtungen als Arbeit am Erinnern und Vergessen deutete (Erinnern, Vergessen. Cy Twomblys „Arbeiten auf Papier“, in: *Cy Twombly. Arbeiten auf Papier 1957–1987*, Ausst.kat. Städtisches Kunstmuseum Bonn 1987, 1–12). Hans Dieter Hubers Dissertation *System und Wirkung. Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Rauschenberg – Twombly – Baruchello* analysierte 1989 vor systemtheoretischem Hintergrund, wie Twomblys Werke den künstlerischen Entstehungsprozess miterleben lassen. Jutta Görcke benannte Twomblys Bildzeichen 1994 in ihrer Doktorarbeit *Cy Twombly – Spurenreise* als „Alphapiktobet“ und legte mit dem Begriff der „Spur“ eine wirkmächtige Fährte zum Verständnis von dessen Werken aus.

Befördert wurde die wissenschaftliche Beschäftigung mit Twomblys Œuvre durch die sieben Bände des Werkverzeichnisses seiner Gemälde, die Heiner Bastian ab 1992 herausgab. Bereits 1984 hatte Bastian Twomblys graphisches Werk vorgelegt, 2017 in vollständiger Form. Ihm folgte 1997 und 2019 Nicola Del Roscio mit dem Œuvrekatalog der Skulpturen und 2011–2017 mit dem siebenbändigen *Catalogue Raisonné* der Zeichnungen. 2022 entzifferte Thierry

Greub sämtliche Einschreibungen des Künstlers (*Cy Twombly. Inscriptions*, Leiden/Paderborn 2022, Vol. I–VI; vgl. die Rez. in: *Kunstchronik* 76/6, 2023, 296–303).

Der editorischen Erschließung des Twombly-Œuvres parallel ging der biographische Essay Kirk Varnedoes zum Künstler (*Inscriptions in Arcadia*, in: *Cy Twombly. A Retrospective*. Ausst.kat. MoMA, New York 1994, 9–64). 2004 erschien, zuerst auf Französisch und ein Jahr später auf Deutsch und Englisch, Richard Leemans Cy Twombly-Monographie, die auch für Nicht-Fachleute einen opulenten Einstieg bot. Intensiv wurde Twomblys skulpturales Werk untersucht: Nach Katharina Schmidts Ausstellung *Cy Twombly. Die Skulptur* im Kunstmuseum Basel (2000) legten im selben Jahr Achim Hochdörfer *Cy Twombly. Das skulpturale Werk*, 2011 Barbara Dabanoğlu *Cy Twombly. Anmerkungen zu vier ausgewählten Skulpturen* sowie Kate Nesin 2014 *Cy Twombly's Things* vor.

2022 erschloss Richard Leeman mit *Cy Twombly et la critique américaine, 1951–1995. Historie d'une réception Twomblys fortuna critica* in den USA. Die 2002 von Nicola Del Roscio edierte Anthologie der wichtigsten Texte zu Twombly (*Writings on Cy Twombly*, München 2002) belegt, wie rasch sich fachfremde Zugänge zum Künstler etabliert haben. Schon in den frühen 1950er Jahren setzen sich Dichter*innen mit seinem Werk auseinander. Bis heute wird dieser lyrische Diskurs weitergeführt, wie Dean Raders *Beyond the Borderless. Dialogues with the Art of Cy Twombly* von 2023 belegt.

Die größte Breitenwirkung zeitigte jedoch der philosophische Zugang zu Twomblys Werk: 1979 hatten zwei bahnbrechende Essays von Roland Barthes („Non multa, sed multum“ und „Sagesse de l'art“, dt. in: *Cy Twombly*, Berlin 1983) denselben katalytischen Effekt wie Michel Foucaults *Les mots et les choses* 1966 vorangestellter Aufsatz zu Diego Velázquez' *Las Meninas*: Die Schriften des französischen Strukturalisten machten den Künstler weit über die Fachgrenzen hinaus bekannt. Es war Barthes, der Twombly als Schrift-Künstler apostrophierte und auf dessen Skripturalität festlegte. Die von ihm etablierten Be-

griffe wie „Palimpsest“ oder „linkisch“ gehören bis heute zum Grundvokabular der Twombly-Forschung. Mittlerweile hat sich, mit dem Abschluss der Catalogues Raisonnés 2019 und mehr als eine Dekade nach Cy Twomblys Tod, eine Art ‚kanonische Etabliertheit‘ in seine Rezeption und Wahrnehmung eingeschlichen, die über die konstatierten Mythen, Lücken und ein tiefliegendes Unverständnis seiner Kunst hinwegtäuscht.

„Activating Deactivated Feelings“

Thierry Greubs erster Twombly-Kongress fand 2012 unter dem Titel *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext* im Rahmen des Internationalen Kölner Kollegs *Morphomata* statt (publiziert Paderborn 2014). Er war interdisziplinär ausgerichtet und fokussierte auf den Brückenschlag zwischen der Kunstgeschichte und jenen Nachbardisziplinen, die für Twomblys Werk von grundlegender Bedeutung waren. Neben Kunsthistoriker*innen wie Gottfried Boehm, Martina Dobbe oder Henry Keazor beteiligten sich daran renommierte Forscher*innen aus der Ägyptologie, Klassischen Archäologie, Gräzistik oder Assyrologie. Im Gegensatz zu diesem ikonographischen Ansatz widmete sich die Tagung 2024 ikonologischen Fragestellungen.

Erst kürzlich fasste Richard Schiff unter Bezugnahme auf Greubs Konzept der „Re-enacted Remanence“ – einer im Kunstwerk verbleibenden Restenergie, die Twombly selbst als „the phenomenon of finding the memory of something that has vanished and left no trace“ definiert hatte (Greub 2022, Bd. 1, 220–243) – Twomblys künstlerisches Anliegen als ein „activating deactivated feelings“ (A six-volume publication documents Cy Twombly's written notations, tracing the artist's engagement with the scriptural, in: *The Burlington Magazine* 165, Sept. 2023, 1032–1033, hier 1032). Durch die auf den Oberflächen seiner Arbeiten verstreuten Markierungen, die sich nie eindeutig als klar definierbare Zeichen, Symbole oder Texte lesen lassen, würden im Betrachter schlummernde Gefühle reaktiviert: „The feeling that Twombly re-enacts – neither a thing nor an event – would seem to exist



| Abb. 1 | Rob McDonald,
Cy Twombly's Last Studio
in Lexington, Virginia
[CTS 5-7], 2007–08.
Pigmentdruck auf Red River
Aurora Natural Cotton Fiber
Papier, 15,24 × 15,24 cm.
© Rob McDonald

outside the layers of cultural signage that constitute recorded history. Whatever lies beyond or beneath verbal or pictorial language can be experienced only as immediate presence" (ebd.). Diese Definition und der von Greub und Schiff für Cy Twombly vorgeschlagene „emotional turn“ dienten der Tagung als Motto und Ausgangspunkt.

Richard Shiffs (University of Texas at Austin) eindrucksvolle Keynote Lecture *Homeless Emotions* arbeitete dabei einen entscheidenden Aspekt heraus, der viele der Vorträge einzurahmen vermochte: Dem „linkischen“ Körpergestus in Twomblys Arbeit stehe immer auch eine rationale Annäherung entgegen. Insofern liefe eine Untersuchung des Verhältnisses der einzelnen Bildkomponenten zueinander letztlich ins Leere, erzeuge doch jede einzelne Form eine neue und führe so in eine weitere, offene Richtung: „Twombly's art, with its abundance of literary references, all worthy of commentary, amounts to raw feeling. Perhaps it should be left to remain in the raw.“

„**Seeing Twombly ≠ Describing Twombly**“

Davon ausgehend erscheint es naheliegend, Disziplinen wie etwa die Neurowissenschaften, Genetik, Philosophie oder auch Bereiche der Musik neu in die Twombly-Diskussion miteinzubeziehen – Felder, die sich der Komplexität des ‚Gefühlten‘ von jeweils unterschiedlichen Seiten aus nähern. Schiff führte dazu aus: „In accord with Twombly's reference to the nervous system, I think of every feeling, every sensation, every emotion, as a specific alignment of neurological charges. Given contemporary neuroscience, the possibility that reality reduces to neurological charges is not hard to entertain. What we perceive becomes our reality, and what we perceive is the sensory translation of the neurological charges.“ In diesem Sinn wies Hans Dieter Huber (ehem. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart) in seinem Beitrag plausibel nach, dass ‚einen Twombly sehen‘ niemals mit ‚einen Twombly beschreiben‘ deckungs-

gleich sei, mathematisch formuliert: *Seeing Twombly* ≠ *Describing Twombly*. Huber schlug folgerichtig eine „neurowissenschaftliche“ Lektüre der Werke vor. Michael Lüthy (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart) verwarf in seinem fundierten Vortrag Twomblys oft beschworene „Vagheit“ (Roland Barthes) zugunsten einer kalkulierten Vorgehensweise der Mehrdeutigkeit, wobei er den Begriff der „ästhetischen Ambiguität“, den er von der traditionellen sprachwissenschaftlichen Mehrdeutigkeit abhob, als das Grundprinzip von Cy Twomblys künstlerischer Arbeit herausstellte.

Neben Huber untersuchten weitere Twombly-Forscher*innen der ersten Stunde unterschiedliche Aspekte seiner Arbeitspraxis. Jutta Göricker benannte die bisher in der Forschung nicht beachteten Frontispize barocker Poesiebände als Bildquelle. Jonas Storsve (ehem. Centre Pompidou) und Klaus-Peter Busse (ehem. TU Dortmund) lenkten den Blick auf die bisher vernachlässigte Gattung der Collage, die seit den *Sperlonga Collages* (1959) in Twomblys Werk immer wiederkehrt. Storsve stellte aus kuratorischer Perspektive die Entstehung von vier druckgrafischen Werkzyklen von 1979 vor, die er 2023 in seiner Ausstellung *Cy Twombly. Œuvres sur papier (1973–1977)* im Musée de Grenoble erstmals versammelt hatte. Busse erschloss die Collage bei Twombly eindrucksvoll als bildpoetologischen Diskurs. Richard Leeman (Université Bordeaux Montaigne) sprach vor dem Hintergrund der Bildtheorie Jacques Lacans über „Cy Twomblys Legs“, die im Fokus auffallend vieler Fotos vom Künstler stehen. Ein Glanzpunkt war der Vortrag von Astrid Robin (Kunsthistorisches Museum Wien) zur Bedeutung der prähistorischen Höhlenmalerei, mit der Twombly noch als Jugendlicher im heimatlichen Lexington, VA in Berührung gekommen war. Der Vortrag setzte dabei erstmals die Bedeutung der Frau seines Mallehrers Pierre Daura, der Malerin Louise Blair Daura, in Bezug auf Twombly ins Recht. Ebenfalls dem Werkprozess widmete sich der dichte Doppelvortrag von Thierry Greub und Krystyna Greub-Frącz (beide Universität zu Köln), der vor dem Hintergrund von Twomblys Bekanntschaft mit

Charles Olson am *Black Mountain College* 1951/52 die Bedeutung von dessen literaturtheoretischem Energietransfer-Konzept des „*Projective Verse*“ für Twomblys Bildverständnis erschloss. In Anspielung auf den Tagungstitel endete ihr Beitrag mit den emphatischen, das Johannes-Evangelium paraphrasierenden Worten aus einem Prosatext Olsons auf Twombly: „There came a man who dealt with whiteness.“ (Del Roscio 2002, 9)

Oral History und Junge Forschung

Die Berichte von Künstlerfreund*innen und Zeitzeug*innen erweiterten den Kölner Diskurs um eine neue Dimension und verhalfen zu wichtigen Klärungen hinsichtlich Twomblys kollaborativem Arbeiten im Spätwerk. So referierte Carol Mancusi-Ungaro (Whitney Museum, New York) aus der Perspektive der Gemälderestauratorin über die physischen Fakten von Twomblys Malerei und betonte die Bedeutung der Materialität seiner Werke. Barbara Crawford (Southern Virginia University, Buena Vista), auch sie eine langjährige Bekannte Twomblys, schilderte ihre Arbeit an Twomblys Deckengemälde der *Salle des Bronzes* im Louvre, das sie 2009 nach seinen Plänen und im täglichen telefonischen Austausch mit dem Künstler ausführte.

Im Rahmen zweier Buchpräsentationen zum Tagungsabschluss gewährte Twomblys Bekannter aus Lexingtoner Zeiten, Rob McDonald (Virginia Military Institute, Lexington), mit seinem Fotoband *Studio Notes – My Time with Cy* (Köln 2024) dem Publikum bislang unbekannte Einblicke in die Landschaften und (Arbeits-)Orte des Künstlers | Abb. 1|, deren Bedeutung für den Werkprozess Klaus-Peter Busse in seinem jüngsten Buch *Cy Twombly – Ortsumgehungen/Tracing Places* (Münster 2024) weiter vertieft hat.

Ein gelungenes Experiment stellte das „Studierenden-Panel“ dar. Sieben Teilnehmerinnen eines Cy Twombly-Seminars von Thierry Greub präsentierten ihre Ergebnisse in Kurzreferaten, deren thematische wie methodische Diversität überraschte. Anna Kawalski stellte die bislang noch nie formulierte Frage,



| Abb. 2 | Cy Twombly, Discourse on Commodus, Teil III, Rom 1963. Ölfarbe, Wachskreide, Bleistift auf Lw., 204 x 134 cm. Guggenheim Bilbao Museoa. © Cy Twombly Foundation. Courtesy Archives Nicola Del Roscio

ob Cy Twombly ins Kino ging, wobei sie dessen *Nine Discourses on Commodus*-Zyklus (1963) | Abb. 2 | und dessen Erstpräsentation in der New Yorker Leo Castelli-Gallery überzeugend mit Hitchcocks berühmter Duschszene in *Psycho* (1960) | Abb. 3 | formal-inhaltlich in Bezug setzte und so Twomblys Referenzen um das Medium Film erweiterte. Neue Bildvorlagen erschlossen Julia Waldorf, die für den *Cnidian Venus*-Zyklus (1966) die trapezförmigen Kleider der zeitgleichen Paper Dolls ins Spiel brachte und so Twomblys Bezugsrahmen auf die Populärkultur erweiterte, sowie Sanem Sahin, die eine Kampfpanzer-Studie Leonardo da Vincis | Abb. 4 | als Vorbild der *Synopsis of a Battle*-Gemälde (1968) | Abb. 5 |



| Abb. 3 | Alfred Hitchcock, *Psycho*, 1960. 109 min (Uncut), 35 mm. Filmstill der „Shower-Scene“. © Universal Pictures

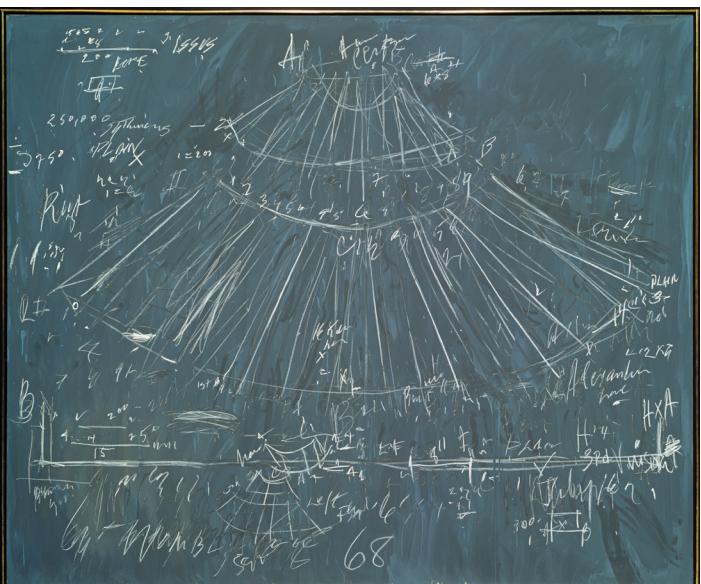
identifizierte. Sabrina Federspiel führte anhand von *Fifty Days at Iliam* (1977–78) den Begriff des *Morphing* in die Twombly-Diskussion ein, der Prozessualität und Rekursionen in Twomblys Arbeiten präziser beschreibt. Dounia Bennis analysierte dessen künstlerische Strategie, in seinen Monumentalgemälden im ‚Rosensaal‘ des Münchener Museums Brandhorst die ursprünglich hierfür vorgesehenen, von Twombly ‚verdrängten‘ Bildwerke Andy Warhols hinsichtlich Bildthematik und Serialität gegenwärtig zu halten. Besonders hervorzuheben ist die doppelperspektivische Betrachtung des zwölfteiligen *Lepanto*-Zyklus im Brandhorst (2001), den Rebecca Wronowski aus dem christologischen Blickwinkel der siegreichen Katholischen Liga las, während Hüseyin Yanar die Schlacht von Inebabti (türkisch für Lepanto) aus der Gegenperspektive der unterlegenen türkischen Flotte und der Osmanistik interpretierte.

Laufende künstlerische Projekte

Eine Ausweitung des Tagungsprogramms markierten zwei vom schwedischen Lautenisten Peter Söderberg vorgetragene musikalische Uraufführungen, die beide in Bezug zu Twomblys literarischen Einschreibungen standen. Franck Yeznikian, der sein reiches musikalisches Œuvre zum Künstler gerade um eine konzertante Vertonung von *Lepanto* erweitert, präsentierte sein Stück *Lisières {of the double door} Désinences*. Walter Zimmermanns Komposition *Aristaeus mourning the loss of his Bees* verton-



| Abb. 4 | Leonardo da Vinci, Studies of Military Tank-Like Machines (Ausschnitt), um 1485. Zeichnung auf Papier, 17,3 × 14,5 cm.
British Museum, Inv. 1860,0616.99.
© The Trustees of the British Museum



| Abb. 5 | Cy Twombly, Synopsis of a Battle, New York 1968.
Ölbasierte Hausfarbe, Wachskreide auf Lw., 172,7 × 207,6 cm.
Anne and William J. Hokin Collection, Chicago.
© Cy Twombly Foundation. Courtesy Archives Nicola Del Roscio

te Greubs Transkriptionsschema der gleichnamigen Gemälde-Einschreibung Twomblys von 1973. Die musikalischen Klänge erweiterten den ‚Resonanzraum Twombly‘ um einen Ort, den Sprache nicht oder nur um den Preis analytischer Abstraktion erreicht.

Die Auseinandersetzung zeitgenössischer Künstler mit Twomblys Werk themisierte Eleonora Di Erasmo (Cy Twombly Foundation), die das von ihr zusammen mit Nicola Del Roscio in der Fondazione Nicola Del Roscio in Rom 2022 und 2024 co-kuratierte Langzeit-Projekt UN/VEILED ↗ vorstellte. Christian Spies (Universität zu Köln) untersuchte im Kontext eines Forschungsvorhabens die Wohnräume Twomblys und seiner Mäzene als Selbstinszenierungsorte **vgl. Abb. 1**. Achim Hochdörfer (Museum Brandhorst, München) gab einen Einblick in seine im April im Museum Brandhorst (10.4.–17.8.2025) und ab Oktober im Kölner Museum Ludwig (3.10.2025–11.1.2026) gezeigte Ausstellung *Fünf Freunde: John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly*, die die Bedeutung der künstlerischen und medialen Schnittpunkte dieser Künstlerkollegen für die Nachkriegskunst erstmals umfassend thematisiert.

Resümee

An drei Tagen trafen in Köln unterschiedlichste Narrative und Disziplinen aufeinander und unternahmen es, noch unbeschriebene Seiten und weiße Flecken in Cy Twomblys Werk zu benennen, ohne diese jedoch komplett zu füllen. Immer noch besteht Forschungsbedarf hinsichtlich einer dezidiert kulturgeschichtlichen Einordnung von Twomblys Kunstproduktion, weiterer intermedialer Kontexte, Fragen nach seinem künstlerischen Selbstverständnis, der gesellschaftlichen Relevanz seiner Kunst, seiner Beziehung zu Künstler*innen, Sammler*innen und Galerist*innen wie auch der musealen Präsentation seiner Arbeiten.

Dennoch ist es dem Team Greub gelungen, den Twombly-Diskurs neu zu stimulieren – ganz im Sinne von John Cages' Ausführungen in *Sound and Silence*, einem seiner letzten Interviews (New York 1991), das er vor einem geöffneten Fenster führte: „[...] the sound of traffic is always different. [...] The important thing here is discovering novelty in every occurrence, the singularity of every object, sound, time and space“.