

Sünde. Schreiben. Cy Twombly und der Dialog von Kirche und Kunst,  
in: Michael Meyer-Blanck / Ursula Roth / Jörg Seip / Bernhard  
Spielberg (Hgg.), Sündenpredigt (ÖSP Band 8), München 2012, 61-82.

## Sünde. Schreiben.

### Cy Twombly und der Dialog von Kirche und Kunst<sup>1</sup>

Jörg Seip

„– Und doch bin ich wiederum sehr zufrieden  
mit meiner Unzufriedenheit mit mir selbst.  
– Ha! daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen!  
Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel,  
wie viel geht da verloren!“

(Maler Conti zum Prinzen Hettore Gonzaga,  
in: Lessing, Emilia Galotti, I/4)

## I

Cy Twomblys Werk inhaltlich eindeutig festlegen zu wollen, würde dessen eigentliche Essenz konterkarieren.<sup>2</sup> Seine Malerei schafft keine Fakten, sondern ist das Faktum, seine Kunst „– das ist ihre Moralität – und auch ihre äußerste historische Singularität – *will nichts greifen*“.<sup>3</sup> Insofern verweigert sie sich einer Zusammenführung mit dem Thema „Sünde und Predigt“ und das aus mindestens drei Gründen –

- 1 Dies ist kein kunsttheoretischer Essay. Angeregt von Aussagen und Œuvre Cy Twomblys geht es um rhetorische und theologische Implikate für das Tagungsthema „Predigt und Sünde“. Während der gleichnamigen AGH-Tagung wurde neben dem Museum des Herzoglichen Georgianums, bestehend vor allem aus klassischen Werken kirchlicher Kunst, die sich unter anderem motivisch mit dem Thema in Verbindung bringen lassen, auch das Museum Brandhorst mit seiner bedeutenden Twombly-Sammlung besucht.
- 2 Vgl. Carla Schulz-Hoffmann, To feel all things in all ways. Neue Skulpturen von Cy Twombly, in: Cy Twombly in der Alten Pinakothek. Skulpturen 1992-2002, München 2006, 99-109, hier: 104.
- 3 Barthes schrieb 1979 die Aufsätze „Cy Twombly oder Non multa sed multum“ und „Weisheit der Kunst“, greifbar in zwei Übersetzungen: Roland Barthes, Cy Twombly [1979]. Deutsch von Walter Seitter, Berlin 1983. Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt 1990, hier 165-183 und 187-203. Hier zitiert aus Roland Barthes, Cy Twombly (s.o), 34-35 und 94. Vgl. ebd., 29. Zum Faktum ebd., 66. Eine lesenswerte Interpretation zu Barthes' Twomblydeutung entstand an der Universität Basel als Lizentiatsarbeit: Pat Kalt, Roland Barthes und Cy Twombly. Diskursive Räume zwischen Bild und Schrift (1999, 93 S.). Ich danke dem Autor zur Verfügungstellung des Manuskriptes.

und zwar über das fehlende inhaltliche Sujet hinaus, das hier nicht im Interesse meiner Fragestellung liegt.<sup>4</sup> Zum ersten ist da eine epistemische Weigerung, denn die Kunst Twomblys hält Erkenntnis in der Schwebelage. Erkenntnis – so will ich den Zeichen-Referenz- bzw. Verba-Res-Zusammenhang vorerst nennen und damit andeuten, was Sprache tut, nämlich identifizieren. Zum zweiten, eng mit dem ersten verwoben, verweigert sie sich durch das Nichts-Greifen-Wollen dem Plot einer maßgeblichen Sündenerzählung, nämlich jener biblischen schlechthin, in der es heißt: „so nahm [חַקַּל] sie von seiner Frucht und aß, und gab [חַתָּן] auch ihrem Mann bei ihr, und er aß“ (Gen 3,6b). Das Nichts-Greifen-Wollen und das Greifen, nämlich vom Baum in der Mitte des Gartens bzw. vom Baum der – und wieder das Wort aus dem ersten Einwand – Erkenntnis (עֵדִי), ist auf den ersten Blick eine willkürliche Verlesung zweier Gesten (und zweier Bäume) und wird noch eine Rolle spielen, vorerst genügt dies: Während das erste Menschenpaar zugreift und ihm die Augen aufgehen verhält es sich bei der ersten Begegnung mit einem Bild von Twombly eher umgekehrt, ein Zugriff versagt sich und die Augen sehen „Chaos, [...] Beliebigkeit, [...] Unübersichtlichkeit. Erst langsam tauchen aus diesem wie scheinbar zufällig und absichtslos gemalten Bild Strukturen auf, binden sich Elemente zu Gruppen, wiederholen sich Formen, reagieren Farben gleich einem Echo aufeinander.“<sup>5</sup> Neben der epistemischen Weigerung und der Gegengeste des Sündenfalls, der Geste des Nichts-Greifen-Wollens, divergieren Cy Twombly und das Sündenthema zudem drittens, insofern im einzigen ausführlichen Kommentar, den Twombly 1957 im Jahr seiner Übersiedlung von Amerika nach Rom zu seinem Werk schrieb, eher eine Semantik der Unschuld und Reinheit aufgegriffen wird denn eine der Sünde.

## II

Insofern steht es um die Voraussetzungen für einen Dialog zwischen Kirche und Kunst, bezogen auf das Thema „Sünde und Predigt“ und das Œuvre Twomblys recht gut. Das gilt erst recht, wenn man die zwei Bedeutungen von Dialog herausstreicht, wie dies Gianfranco Kardinal Ravasi, Präsident des Päpstlichen Kulturrates, beim „Mittagstreff“ der Katholischen Akademie in Bayern am 7. Juli 2011 tat. Dabei

---

4 Vgl. in diesem Band den Beitrag von Peter B. Steiner mit der These, Sünde sei „kein Thema der Kunst mehr, sondern ein Problem veralteter Sprache“ und komme im Museum Brandhorst nicht vor. Dies ist eine hermeneutische Sichtweise. Meinem Beitrag geht es um die Frage nach den Diskursbedingungen einer neuen Redeweise von Sünde.

5 Richard Hoppe-Sailer, *Bilderfahrung und Naturvorstellung bei Cy Twombly*, in: Max Imdahl (Hg.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln 1986, 103-129, hier: 103.

würdigte Ravasi den zwei Tage zuvor verstorbenen Cy Twombly, der neben anderen Künstlern von ihm möglicherweise schon vorgesehen war für die Gestaltung des Pavillons des Heiligen Stuhls bei der Biennale von Venedig 2013, was überdies schon eine Rückkehr zum Dialog zwischen Kunst und Kirche verspräche. Ravasi deutete „Dialog“ nun so:

„Der Begriff *dialogos* hat im Griechischen zwei Bedeutungen. Die erste Bedeutung ist die grundsätzliche: *dià-logos*, eine Überlegung, einen Gedanken, einen Diskurs durchgehen. Das setzt also ein Thema voraus, das wir in alle Richtungen durchforschen, auf allen Wegen, im gesamten Spektrum, das es bietet. Das ist *dialogos* als eine vorrangig intellektuelle Tätigkeit. *Dialogos* bedeutet aber auch das Aufeinandertreffen von *logoi*. *Dia* meint Begegnung, Aufeinandertreffen, ein *crossing* von zwei *logoi*, zwei Auffassungen. Im Dialog werde ich zunächst konfrontiert mit meinem Denken, meinem *logos*. Ich zum Beispiel bin fest von der hohen Qualität des christlichen *logos* überzeugt, der sich in zwei Jahrtausenden entwickelt hat. Ich habe keinen Minderwertigkeitskomplex, der vielleicht entstehen kann, wenn man das Erbe an Gedanken, Kunstwerken, Literatur nicht genügend kennt, das sich im Lauf der Geschichte, die wir die christliche Ära nennen, gebildet hat. Gleichwohl begegne ich dem Anderen nicht mit der Haltung eines Fundamentalisten, der davon überzeugt ist, dass es außerhalb seines *logos* nur die Leere gibt, das Nichts, das Böse, die Lüge. Die integralistische Haltung stammt übrigens gar nicht aus christlichen Wurzeln. Das frühe Christentum hat nämlich viele Elemente der klassischen griechischen Kultur übernommen, so wie vorher das alte Israel. Im Alten Testament sieht man, wie Traditionen nicht nur der Nomadenkultur, sondern auch der hethitischen, der mesopotamischen, der persischen, schließlich der hellenistischen Zivilisation adaptiert und integriert wurden. Ich beziehe mich natürlich auf die berühmten ‚*semina verbi*‘, wie sie Kirchenväter nannten.“<sup>6</sup>

Dialog meint also ein freies Durchforschen eines Themas im Aufeinandertreffen divergierender Auffassungen. Ein solches „*crossing von zwei logoi*“ entfaltet Ravasi im selben Gespräch topologisch. Befragt zum mißverstehbaren Konzept „*cortile dei gentile*“, des „Vorhofs der Völker“, das als Bild für einen gemeinsamen Ort des Dialogs zwischen Glaubenden und Nichtglaubenden helfen soll, erinnert Ravasi an

---

6 Gianfranco Kardinal Ravasi, Kirche und Kunst im Dialog. Ein Gespräch, in: zur debatte 6/2011, 1-5, hier: 5 (*dia* im sechsten und *logos* im achten und zehnten Satz kursiv, J.S.).

den Tempel von Jerusalem und an die paulinische Identitätsbestimmung in Eph 2,4: „Er [Christus] ist unser Friede. Er vereinigte die beiden Teile und riß durch sein Sterben die trennende Wand der Feindschaft nieder.“<sup>7</sup> Mit der Wand ist die Juden und Heiden trennende Mauer des Jerusalemer Tempels gemeint. Wenn diese nun niedergerissen ist, stellt sich die Frage, was man mit dem einstigen „Vorhof“, dem nun freien Platz anstellen könnte. Dies wäre nach Ravasi der geeignete Ort für einen Dialog zwischen Glaubenden und Nichtglaubenden und zwar auf Augenhöhe, ein Ort für ein „*crossing* der *logoi*“: zwei unterscheidbare Identitäten in einem Gespräch an einem Ort. Mit einem Bild verdeutlicht: Archäologen finden bei Ausgrabungen einer Stadt als erstes die Akropolis und diese bestand immer aus zwei Größen, dem Tempel und dem Königspalast. Trennend um des Dialoges willen zugespitzt heißt das:

„Wir, die Glaubenden, befinden uns symbolisch gesehen im Tempel, die säkulare Welt hingegen im Palast. Ich wünschte mir, dass beide Parteien hinausgingen in einen Hof, auf eine Piazza, auf einen Platz, wo sie sich auf gleicher Ebene begegneten, ohne Thron und Altar. Es mag interessant sein, daran zu erinnern, dass in Genesis 2,18 erzählt wird, Gott wolle dem Menschen, um ihn nicht alleine zu lassen, eine Hilfe geben, ‚die ihm entspricht‘. Auf Hebräisch heißt das ‚*kenegdo*‘, was so viel meint wie ‚einander gegenüber zu stehen‘, Auge in Auge, in direktem Gespräch.“<sup>8</sup>

Der Ort des Dialogs ist ähnlich der weißen, noch unskribierten, gleichwohl formatierten (d.h. mit einer Grundierung behandelten) Leinwand, auf der die „Parteien“ sich versammeln so wie wenn man auf den unbesetzten Malgrund Formen und Farben setzt, „unleserliche Buchstabenschrift, kryptische Pitkogramme und alle malerischen Spuren“.<sup>9</sup> Auf gleicher Ebene. In einem Hof, auf einer Piazza, auf einem Platz verständigen sie sich über die Archäologie des Wissens.

Die Frage, die dabei Cy Twombly stellen wird, ist nach Barthes die nach dem „Grund“<sup>10</sup> und das ist auch die Grundierung, „Leinwand oder Papier“, der „Träger“, kurz: die „Unterkunft“. Die entgegenende Frage der Theologie ist jene aus der ersten Sündenerzählung nach dem Ort des Menschen: „Wo bist Du“, Adam.

---

7 Vgl. auch Jörg Seip, Der Rest, die Christen. Paulus in der Nachmoderne, in: Konrad Schmidt (Hg.), Paulus – ein unbequemer Apostel. Fragen und Impulse, Paderborn 2009, 168-189.

8 Gianfranco Kardinal Ravasi (s. Anm. 6), 4.

9 Jutta Göricke, Cy Twombly. Spurensuche, München 1995, 57.

10 Die folgenden Zitate sind entnommen Roland Barthes [1979] 1983 (s. Anm. 3), 22 („Grund“).65 („Leinwand oder Papier“).20 („Träger“).12 („Unterkunft“).

Im Folgenden geht es darum, einen Dialog im soeben skizzierten Sinne anzuregen. Dabei liegt mein Fokus allein auf ausgewählten strukturellen Überschneidungen. Das bedeutet zugleich auch ein Abblenden: es kommen weder alle Aspekte des Œuvres von Cy Twombly noch alle Aspekte dessen, was mit Sünde beschrieben wird, hier zur Sprache.

### III

Cy Twombly, befreundet mit John Cage und Robert Rauschenberg, hat seine Kunst selten oder gar nicht kommentiert. Den einzigen längeren (und das meint einseitigen) Kommentar zu seinem Werk, quasi ein Künstlermanifest, gab er 1957, im Jahr seiner Übersiedlung von Amerika nach Rom. Das künstlerische Werk, das zudem über die Jahre hinweg enorme Wandlungen durchlief (aber auch synchron finden sich sowohl minimalistische Gesten als auch expressive Eruptionen<sup>11</sup>) und dennoch einen cantus firmus durchträgt, ist nun durch einen Kommentar nicht zu ersetzen, führt aber im Interesse, mit dem ich an das Werk herantrete, weiter.

*Unschuld.* Im „Malerei bestimmt das Gebilde“ (im engl. Original „Signs“)<sup>12</sup> überschriebenen Kommentar drückt sich dieser cantus firmus aus. Es fallen wiederholt die Worte „Unschuld“ und „weiß“, aber auch „Handlung“, „Gestalt(ung)“ und „Aktion“.<sup>13</sup> Diese beiden Wortfelder beschreiben das Thema der Kunst Twomblys, zusammengebracht heißt das: „Landschaft meiner Handlungen“ ist die „Unschuld“. Doch gibt es sie? Der erste, scheinbar paradoxe Satz hebt mit einer beinahe dekon-

---

11 Vgl. in den 1970er Jahren minimalistische Bilder wie „Veil of Orpheus“ (1968), „Virgil“ (1973) oder „Orpheus“ (1979) und zugleich farbwohllüstige Bilder wie „Ferragosto V“ (1961) oder „Fifty Days at Iliam: The Fire that Consumes All before It“ (1978). Vgl. im sog. Spätwerk die beiden ersten minimalistischen Panel von „Coronation of Sesostris“ (2000) und andererseits die Farbwucht der Zyklen „Lepanto“ (2001), „The Roses“ (2008) und „Leaving Paphos Ringed With Waves“ (2009). – Eine Auswahl an Bildern und Skulpturen findet sich unter <http://www.cytwombly.info/> (aufgerufen am 14.11.2011).

12 Cy Twombly, Malerei bestimmt das Gebilde, in: Blätter und Bilder. Eine Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei 12/1961, 62-63. Abgedruckt in Jutta Göricke (s. Anm. 9), 147-148. Zitate im folgenden Text sind Göricke entnommen, die Seitenzahl steht in Klammern.

13 Das erste Wortfeld ist von Stéphane Mallarmé (s. Anm. 20 und 30) beeinflusst, während das Wortfeld „Handlung“, „Gestalt(ung)“ und „Aktion“ zurückgeht auf das neue Verständnis von Malerei als eine Handlung und wesentlich beeinflusst ist durch Jackson Pollock (1912-1956). Epistemisch virulent und umgriffen wurde das in den Handlungstheorien der frühen 1970er Jahre und performativen Ansätzen der späten 1980er Jahre.

struktiven rhetorischen Geste<sup>14</sup> steil an: „Wenn es eine wirkliche Unschuld gibt, so vielleicht im Zwiespalt der Eindrücke (als vielgestaltige Unruhe, die von Begierde und Furcht getrieben wird).“ (147) „Wenn“ es sie also gibt, dann liegt die Unschuld noch vor jeder Produktion und Rezeption von Kunst, vor allem vor der Art und Weise ihres Entzifferns, sie liegt „vielleicht“ als vielgestaltige Unruhe in einem „Zwiespalt der Eindrücke“. Was dabei Unschuld „bedeutet und enthält, läßt sich nicht exakt untersuchen. Aber sie ist die Landschaft meiner Handlungen“ (147), also so etwas wie die Grundierung der Kunst Twomblys. Mit Grundierung verbinde ich zweierlei: die Grundierung der Bilder, also die vorbereitete weiße (und keineswegs weiße) Oberfläche (Leinwand, Gips, Photo), auf die Twombly in vielen Schichten malt (oder vielmehr schreibt) und dadurch als Effekt sozusagen eine Eingrabung der Zeit hervorbringt, und – so im Manifest thematisiert – eine Art anthropologische Grundierung, die nicht exakt bestimmbar Unschuld, doch wessen? Der Malerei? Des Menschen? Selbst der englische Titel des Manifests scheint auf der Signifikantenebene mehrdeutig, könnte doch durch ein Verwischen behend aus „Signs“ (Zeichen) ein „Sins“ (Sünde) gemacht werden, was von Seiten der dort verhandelten „Unschuld“ semantisch näherläge und wohl aber ein Akt – so nicht der Sünde, dann wenigstens – des Zwiespalts wäre und zwar im wörtlichen Sinne, da der Signifikant gespalten würde: Si/g/ns.

Zumindest aber könnte die Unschuld ahnbar gemacht werden, vielleicht ist sie auch verloren, beides jedoch dispensiert keineswegs davon, diese „letzte Wesentlichkeit anzugehen, selbst wenn sie ‚infiziert‘ ist.“ (147) Semantisch sticht das Wort „infiziert“ heraus, es scheint wie der Titel nicht recht zu passen (doch was ist „recht“ und was heißt „passen“): infiziert ist der Kranke, doch auch der Schuldige und vielleicht ist er beides, insofern Sünde innerhalb vieler Deutungsgeschichten als Ursache für die Krankheit galt oder geltend gemacht wurde. Infektionen machen etwas unkenntlich und wischen etwas aus, eine Identität etwa und Zugehörigkeit – ähnlich dem Geschehen auf Twomblys Leinwand. Die anvisierte „letzte Wesentlichkeit“ für die Malerei sehe ich von Twombly herausgestellt in einem Satz, der mit der Tradition bricht: „Heute ist jede Linie die gegenwärtige Erfahrung ihrer eigenen, ihr innewohnenden Geschichte. Sie erklärt nichts, sie ist das Ereignis ihrer eigenen Verkörperung.“ (157)<sup>15</sup> Eine Linie ist eine Linie.

---

14 Vgl. Peter Zeillinger, Und wieder stehen wir am Areopag... . Christliche Predigt und die Rhetorik der „Postmoderne“, in: Michael Meyer-Blanck / Jörg Seip / Bernhard Spielberg (Hg.), Homiletische Präsenz. Predigt und Rhetorik (= ÖSP 7), München 2010, 137-155, bes. 141-145.

15 Für Roland Barthes ist Twomblys Werk darum „nicht Sache eines Begriffs (trace), sondern einer Tätigkeit (tracing), besser noch: eines Feldes (des Blattes), sofern sich darin eine Tätigkeit entfaltet.“ Vgl. Roland Barthes [1979] 1983 (s. Anm. 3), 30.

*Bezeichnen.* Damit ist die Selbstreferentialität seiner Malerei angesprochen. Gemeint ist hier frei nach Gertrude Stein das: Linie eine Linie ist eine Linie ist eine Linie.<sup>16</sup> Keinen Hintersinn gilt es zu entziffern, sondern es ist alles physisch da und sichtbar.

Die „Dinge“,  
„sie sind ‚da‘, und so, wie sie bei Twombly gebraucht werden, ohne vorgefaßten Sinn, können sie nur bedeuten, was wir ihnen an Bedeutung beimesen. Da wir aber nichts wahrnehmen, was nicht bezeichnet, was nicht bedeutungsvoll wäre, das macht die ‚Dinge‘ in den Bildern Twomblys geheimnisvoll, vieldeutig, flüchtig, vage, imaginär, persönlich.“<sup>17</sup>

Insofern macht die Malerei Twomblys etwas sichtbar, die Unschuld im Zwiespalt der Eindrücke. Wer sich in seine Bilder vertieft, nimmt physisch hier einen Strudel, dort einen Pool und Gebirge, hier Frauenbrüste und dort Phalli, Schiffe oder flugzeugähnliche Figuren und anderes – auch schlichtweg Schriftzüge und Namen – wahr, und dabei, und darauf kommt es an, nimmt sich der Betrachter im Wahrnehmen dieser „Dinge“ wahr und also *in actu* eines Bedeutungsaktes. Roland Barthes beschreibt dies so:

„Das Instrument der Malerei ist nicht ein Instrument. Es ist ein Faktum. Twombly präsentiert das Material nicht als das, was zu etwas dient“, also z.B. der Abbildung eines Sonnenuntergangs in Neapel oder Naples (so die *Sunset Series Part I-III* [1960]) oder der Seeschlacht von Lepanto (2001), „sondern als absolute Materie, die sich in ihrer Glorie manifestiert (das Vokabular der Theologie sagt, daß die Glorie Gottes die Manifestation seines Seins ist).“<sup>18</sup>

- 
- 16 Erstmals taucht die berühmte – den Satz der Identität kommentierende – Formulierung in „Sacred Emily“ (1913) auf und wird von Stein vielfach variiert, so etwa in der Erzählung vom jungen Mädchen Rose, das seinen Namen in eine Baumrinde schreibt und weil der Baum, d.h. die Welt, nun einmal rund ist, weiterschreiben kann: Gertrude Stein, *Die Welt ist rund* [1939]. Erstübersetzung aus dem Amerikanischen von Michael Mundhenk. Mit Fragmenten aus Werkzeugzeichnungen von Franz Erhard Walther, Klagenfurt <sup>3</sup>2001, 72: „Rose ist eine Rose ist eine Rose ist eine Rose.“
- 17 Heiner Bastian, *Eine Form aus Zeit in Psyche*, in: Heiner Bastian (Hg.), *Joseph Beuys. Robert Rauschenberg. Cy Twombly. Andy Warhol. Sammlung Marx*, Berlin <sup>2</sup>1983, 119-124, hier: 119.
- 18 Dieses und das folgende Zitat aus Roland Barthes [1979] 1983 (s. Anm. 3), 66.

Damit spricht Barthes den Malakt und das Material selbst an. Die Macht des Malers als ein *alter deus*, als ein Schöpfer besteht eben darin,

„daß er das Material als Materie existieren macht. Selbst wenn von der Leinwand Sinn entsteht: der Stift und die Farbe bleiben ‚Dinge‘, hartnäckige Substanzen, deren Daseinshartnäckigkeit von nichts (von keinem nachträglichen Sinn) aufzulösen ist.“ Der Betrachter wird zurückgeworfen auf den Malgrund und die Malmittel und zugleich schaut er sich selbst *in actu* – oder in vielgestaltiger Unruhe – des Bezeichnens zu als Schöpfer eines nachträglichen Sinns. Dieses Bezeichnen legen die Bilder Twomblys bloß (vgl. Gen 3,7), denn Bezeichnen ist ein Greifen und kein Sein.<sup>19</sup> So thematisiert Twombly die Auslegung als epistemische Schwelle, sie wäre das Überschreiten des „jungfräuliche[n]‘ Sehen[s]“<sup>20</sup>. Dieses Sehen ist noch davor, vor der hartnäckigen Wand, vor dem Bezeichnen und also Zuweisen.

Zwei Argumentationsstränge tun sich hier auf. Zum einen ein diskurskritischer: Sehen und Bezeichnen sind natürlich zweierlei und Michel Foucault macht das in einer Bildanalyse des Gemäldes „Las Meninas“ von Velazquez geltend, wenn er schreibt:

„Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist.“<sup>21</sup>

---

19 „Greifen“ könnte auch verstanden werden als ein Nachzeichnen des vorgegebenen Sinns und hier markiert sich ein Unterschied zu einem auf dem logos fußenden Vernunftbegriff, wenn die Malerei Twomblys der Vorgabe verlustig ist und diese entblößt. Das Bezeichnen erfährt im Anblick der Bilder Twomblys sozusagen eine Erschütterung, nicht unähnlich der mystischen Erfahrung. Auf die Nähe zur negativen Theologie, mittelalterlichen Mystik und Zen wurde häufig hingewiesen: u.a. Roland Barthes [1979] 1983 (s. Anm. 3), 12.83. Pat Kalt (s. Anm. 3), 65. Matthias Stein, Leere, Stille, Transzendenz, das Erhabene im Unvollkommenen. Zum Tod des Malers Cy Twombly, in: Galerie Laterne 3/2011, 36-47.

20 Diese Bezeichnung, ein Rückgriff auf ein semantisches Feld, das sich wiederum mit dem Sündenbegriff kreuzt, benutzt Thierry Greub anlässlich der Ausstellungseröffnung „Cy Twombly. Photographien 1951 – 2010“ im Museum für Gegenwartskunst Siegen. Twombly nennt in seinem Manifest „Jungfräulichkeit“ nicht explizit, sondern indirekt durch Verweis auf Mallarmé, dem er auch die Metapher „weiße Unschuld“ entlehnt: vgl. Stéphane Mallarmé, Kritische Schriften. Französisch und Deutsch, hrsg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel, Gerlingen 1998, 275 (Das Mysterium in den Literae [1896]). Greubs Vortrag ist abrufbar unter [http://museumfuergegenwartskunstsiegen.de/files/Twombly\\_Siegen\\_Vortrag-Thierry-Greub\\_2011.pdf](http://museumfuergegenwartskunstsiegen.de/files/Twombly_Siegen_Vortrag-Thierry-Greub_2011.pdf), hier: 13 (aufgerufen am 6.1.2012).

21 Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [1966]. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt 1971, 38.



Damit sind die diskursiven Grenzen jeder hermeneutischen Bildinterpretation auf den Punkt gebracht: jede Interpretation ist demnach Eingemeindung in ein sprachliches Voraus, das im Bild und mit dem Bild nicht zu finden ist. Also selbst wenn man sagte (und schon folgt die nächste Interpretation), bei Twombly stehen doch Sprache und Malerei in einem einander durchdringenden Geflecht und insofern er Schrift malt und Bilder schreibt, zieht das Sprechen in gewisser Weise in seine Malerei ein, so bliebe dann doch die gemalte Schrift und das geschriebene Bild stets ein Jenseits zur Sprache: es ist und bleibt ein gemaltes Bild und nur der Gewaltakt der Interpretation beendet die Vielgestaltigkeit der Unruhe, die das Bild auslöst.<sup>22</sup> Eine Unruhe aber kommt bei Twombly gerade zustande durch das Verschieben des Machtverhältnisses mit Einzug der Schrift ins Bild: insofern ich nicht nur „Malerei“ sehe, sondern „Sprache“ lese, geht es bei Twombly um „die Macht der Schrift“<sup>23</sup>. Der andere Argumentationsstrang wäre eher ein hermeneutischer. Wer bezeichnet, will sich keine Blöße geben. Twombly gibt sie sich. Er überschreitet die Grenze von Sprache und Malerei und das heißt: seine „Poetologie reißt die Barrieren zwischen Bezeichnung, Darstellung und Dargestelltem ein“<sup>24</sup> und legt damit das Konstruktive oder auch einen Riß (eben den Sündenfall) offen – je nach Ort, den man bes/zieht. Den Titel, den Twombly einem Bild gibt oder eher noch dem Bild hinzuschreibt, und die Bezeichnungen, die ein Betrachter dem Dargestellten nachträglich gibt oder eher doch hinzugibt, und schließlich die Darstellung, die beides womöglich unterläuft – das alles spielt sich *vor* der Leinwand ab. *Auf* der Leinwand sind demolierte Signifikate<sup>25</sup>, das Gemälde ist nicht dies oder das, sondern geht vielmehr von etwas aus und dann darüber hinaus und wird somit „zwiespältig, weil buchstäblich und metaphorisch“<sup>26</sup>, und als ob das nicht schon genug wäre, unterwandert die Linie, die bloß „Ereignis ihrer eigenen Verkörperung“ (157) ist, alle linearen Signifikationen (und das heißt auch Narrative<sup>27</sup>). Damit wäre – vorerst nur angedeutet – die Theolo-

---

22 Eine klassische Position dieser antihermeneutischen Gegenbewegung ist der Essay „Against Interpretation“, der sich gegen die Identifizierung des Kunstwerks mit seinem Inhalt und darin gegen das „aggressive und pietätlose“ Ausgraben jeden Interpretierens wehrt: „Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.“ Vgl. Susan Sontag, Gegen Interpretation [1964], in: dies., Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien, Frankfurt 1991, 11-22.

23 Jutta Göricke (s. Anm. 9), 57.

24 Niklas Maak, Zu Besuch bei Cy Twombly. Verschwunden in Italien, in: FAS vom 23.1.2005.

25 Vgl. Jutta Göricke (s. Anm. 9), 53: „Twomblys unsicher wirkender Duktus, der den geschriebenen Begriff demoliert auf dem Blatt zurückläßt, drückt Zweifel aus.“ Dieser Zweifel wäre als methodischer zu denken.

26 Roland Barthes [1979] 1983 (s. Anm. 3), 7.

27 Den Narrativ des Christentums kann man hegelsch und linear beschreiben als Abfolge einer Großzählung aus Schöpfung und Paradies (status naturae elevatae) – Sündenfall (status naturae lapsae) – Erlösung und Neue Schöpfung (status naturae reparatae).

gie herausgefordert, folgt der Dreischritt ihrer Schöpfungs- und Erlösungslehre doch nicht nur einem solchen Narrativ, sondern bezieht sich zudem die Sprache ihrer Erlösungslehre auf ein Außerhalb der Sprache und überschreitet die Selbstreferenz um einer klaren „Ist“-Aussagbarkeit willen im Sinne: es ist dies und das.

*Geste*. Häufig wurde darauf hingewiesen, daß Twombly eigentlich „schreibt“ statt „malt“ – man halte sich nur jene Bilder vor Augen, auf denen „bloß“ Buchstabengebilde zu stehen scheinen, Namen wie „Virgil“, „Orpheus“ oder „Roma“ lesbar werden. Faßt (also „greift“ – eine Auslegung ist wie soeben unter *Bezeichnen* ausgeführt immer ein Hiatus zwischen Schuld der Aneignung und Landschaft der Unschuld, eine Auslegung flaniert und gräbt zwischen verborgener Tiefe und ephemere Oberfläche) – faßt man die Art des Schreibens nicht genauer, könnten einem diese Bilder wie Kritzeleien oder Kinderzeichnungen erscheinen. Während sich das Kind aber anstrengt und hart am Erlernen der Schrift arbeitet, während es fest aufdrückt und sauber ausbessert, läßt Twombly locker und schleifen.<sup>28</sup> Den Unterschied macht die Geste. Die Geste oder Gebärde ist die „Zugabe eines Aktes“, etwas Intransitives, das dann einen Effekt herbeiführt und aber da erst zum Transitiven wird: sie ist bei Twombly etwas aufs Blatt Hingeworfenes, aber „mit extremer Eleganz“ aus der Bewegung Hand geworfen.<sup>29</sup>

Die Geste ist ein Überschuß, ein Surplus gegenüber Inhalt, Botschaft oder Zeichen, mit anderen Worten und zugespitzt: die Geste suspendiert vom Bezeichnen. Genau das geschieht der Schrift bei Twombly, zumindest wenn man Barthes folgt: „*die Schrift* findet nirgendwo mehr Unterkunft, sie ist absolut *überflüssig* [...], die geformten Buchstaben [gehören] keinem graphischen Code mehr an“.<sup>30</sup> Wer eine Botschaft aus den Bildern Twomblys ableiten will – dann hier, aus der zwar noch kenntlichen, aber schon vorbeigegangenen Schrift. *Was sie sagt* ist nicht mehr die Frage, sondern *wie noch etwas gesagt werden wird*, im Vorübergehen. Die Schrift reflektiert hier also die Bedingungen der Sprache (bzw. des Sagbaren) mit den Mitteln der Malerei – und kommt Jutta Görlicke zufolge zum Ergebnis ihrer eigenen Ohnmacht:

„Der vermeintliche Wahrheitsgehalt von Überlieferung und Geschichtsschreibung wird als Produkt eines Prozesses von Umdeutungen und Interpre-

---

28 Vgl. Roland Barthes [1979] 1983 (s. Anm. 3), 70.85.

29 Ebd. 9.11. Vgl. Niklas Maak (s. Anm. 24): „Das Abstrakte und das Unmittelbare, die Überlieferung und die Erfahrung werden in einer Geste kurzgeschlossen.“

30 Roland Barthes [1979] 1983 (s. Anm. 3), 12-13. Vgl. ebd. 7 spricht vom Deplazieren. Ausgelassen habe ich den Verweis von Barthes auf die Nähe zu Mallarmé, der den Satz dekonstruieren wollte, während Twombly die Schrift dekonstruiert.

tationen decouvriert. Der heuristische Wert der Grundbegriffe und Kategorien abendländischen Denkens, durch die Schrift generiert und tradiert, wird angezweifelt.<sup>31</sup>

Dies Verwischen der Spuren beruht auf der Geste des Schreibens.

*Schreiben*. Wenn man die etymologische Bedeutung von Schreiben auf ein Ritzen, ein Graben und ein an der Oberfläche Kratzen zurückführt, läßt sich mit Pat Kalt die Geste des Schreibens ursprünglich – vorausgesetzt die Etymologie wäre ein solcher Ursprung – als „ein Akt der Verletzung“ beschreiben, ein Eindringen, ein Einschreiben oder – mit Vilém Flusser – eine In-Formation.<sup>32</sup> Die drei von Barthes herausgestellten Gesten Twomblys, nämlich das Gekritzeln (*griffure*), der Fleck (*tache*) und das Geschmier (*salissure*), übersetzt Kalt adäquater, um den aktiven Eingriff, sowie deutlicher den Gewaltakt herauszustellen: *griffure* als Kratzen. Zerkratzen oder mit Klauen greifen, *tache* als Makel oder Schandfleck oder als Masche eines Netzes<sup>33</sup> und *salissure* als Verschmutzen oder Beflecken.<sup>34</sup> Die Oberfläche wird zerkratzt, die Tiefe befleckt. Die theologische Semantik in der Rede von der Sünde – zumindest eines wirkmächtigen Bereichs derselben – braucht hier nicht eigens ausgegraben werden: offener kann sie nicht liegen.

Spannender ist die Praktik: kein Übersetzen im identifizierenden Sinne unternimmt Kalt, sondern ein Offenlegen der Praktik der *écriture* (Schreibweise), worunter man sich zunächst eine Überschreitung des Sprachgebrauchs vorstellen kann:

„Die vermeintlichen *Spitzfindigkeiten* in der Begrifflichkeit von RB [Roland Barthes, J.S.] gilt es nicht zu unterschätzen: Sie zeigen eine Bewegung der *écriture*, die neue Räume erschliesst, indem sie die Gefahren eines Nominalismus immer wieder aufschiebt, herauszögert und durchkreuzt. Die *écriture*

- 
- 31 Jutta Göricke (s. Anm. 9), 8. Göricke interpretiert Twomblys Malerei als „Schriftkritik“ und rekurriert dabei auf Jacques Derrida (vgl. ebd., 88-94). Andere Ansätze verstehen sie dagegen als „Schriftlichkeit jenseits der Schrift“ (Dobbe) oder als „Meta-Schrift“ (Horn): Martina Dobbe, Buchstäblich Bild – Zur Schriftlichkeit des Bildes jenseits der Schrift: Cy Twombly, in: Waltraud ‚Wara‘ Wende (Hg.), Über den Umgang mit der Schrift, Würzburg 2002, 276-301. Eva Horn, The NAKEDNESS of my Scattered Dream. Cy Twomblys Zerkratzen der Schrift, in: Susi Kotzinger / Gabriele Rippl (Hg.), Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, Amsterdam/Atlanta 1994, 363-376.
- 32 Kalt, Roland Barthes (s. Anm. 3), 45. Mit Zitat aus Flusser, Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft? [1987].
- 33 Gemeint ist damit die „Hyphologie“, also mit Barthes die Auflösung des Subjekts im Gewebe des kulturellen Textes – „wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.“ Vgl. Roland Barthes, Die Lust am Text [1973]. Aus dem Französischen von Traugott König, Frankfurt 1974, 94.
- 34 Vgl. Barthes, Cy Twombly (Anm. 3), 68-69. Kalt, Roland Barthes (Anm. 3), 49-50.

deterritorialisiert sich und schaff[en]t neue Fluchtlinien im Koordinatennetz der sprachlichen Möglichkeiten. Damit wiederum entstehen neue Anknüpfungspunkte in unserem (sprachlichen) Umgang mit Bildern.“<sup>35</sup>

Man könnte Twomblys Schriftbilder als solche *écriture* denken. Sie ruft mit dem geschriebenen, mit einer Geste hingeworfenen Wort, etwa mit dem Wort „Roma“, mehr auf als wenn dieses sauber genormt geschrieben wäre. Es geht aber nicht um die Handschrift allein, sondern um das Lockere, das Schleifenlassen der Geste, um die sichtbaren Spuren des Ausbesserns und Nachzeichnens, um das Beschädigtsein der Signifikanten. So ruft „Roma“ eine Reminiszenz auf die abendländische Kultur und Geschichte herbei (eine Referenz der Zeichen vorausgesetzt), zugleich ist es wegen des Schleifenlassens der Geste, des Verlierens und Auslassens von Signifikanten eine Trauerarbeit, also Anrufung und Verlust in einem. Wenn man von einem Thema sprechen kann, dann taucht im Œuvre immer wieder der Verlust auf. Ein Beispiel wäre die mehrfach von Twombly gemalte „School of Athens“ (1961, 1964), Bilder, die in der Syntax das Fresko Raffaels mit Plato und Aristoteles aufrufen und wiederholen, sich aber in der Semantik vom Vorbild unterscheiden. Ein anderes Beispiel sind Bilder wie „Untitled VIII (Bacchus)“ (2005), weit ausholende Kreise, Taumel oder Schriftgirlanden, intensive rote Farbe, sattgetränkt, die Leinwand herabfließend, ein Überschuß. Alles, was das Wort „Bacchus“ aufruft ist da, dionysische Orgie, Blut, Wein, Feuer, doch Bacchus fehlt und fehlt wiederum eben nicht. Was Lewison schrieb, gilt hier für Titel und Bilder gleichermaßen:

„Twombly erzählt in diesen Gemälden keine Sagen oder Geschichten, er benennt lediglich die Hauptdarsteller – Bacchus und Apollo [...] –, als ob der Name alles ist, was bleibt. Der Name hallt nach, aber auf eingeschränkte Art und Weise. Twomblys Bilder handeln [nun der pragmatische Aspekt, J.S.] von Verlust; Verlust von Erinnerung, Verlust von Wissen, Verlust von Kultur.“<sup>36</sup>

---

35 Pat Kalt (s. Anm. 3), 50 unter Aufgreifen der Begriffe Deterritorialisierung und Fluchtlinien aus „Tausend Plateaus“ (Deleuze/Guattari). Mit *écriture* sucht Barthes die freie Produktion einer Ausdrucksform als ein „Ethos“ darzustellen. Sie ist angesiedelt zwischen Sprache und Stil, d.h. zwischen dem „gemeinsame[n] Corpus aus Vorschriften und Gewohnheiten“ und der „eigenen, geheimen Mythologie des Autors“. Vgl. Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur* [1953]. *Literatur oder Geschichte* [1963/1964]. *Kritik und Wahrheit* [1966]. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Frankfurt 2006, 15-21.

36 Jeremy Lewison, *Turner, Monet, Twombly – Malerei der späten Jahre*, in: ders., *Turner. Monet. Twombly. Later Paintings, Ostfildern 2011*, 13-81, hier: 19.

In Jean-Luc Nancys Beschreibung klingt eine eher heitere Trauer an, sie tendiert aber in dieselbe Richtung, wenn sie die Auslassung erkennbarer Darstellungen und das Fehlen von Gesichtern anspricht:

„Als einziger unter den Malern unserer Zeit malt Cy Twombly unaufhörlich Gottheiten: Apollo, Pan, Venus, Bacchus, und andere. Es gibt nie ein Gesicht, oft aber – nicht immer – den Namen des Gottes, geschrieben in breiter, wackeliger Schrift. Es gibt keine wirklich erkennbare Darstellung, obwohl von Zeit zu Zeit Formen flüchtig zum Vorschein kommen: eine Brust, ein Sexualorgan, eine Handfläche, eine Welle. Aber ebenso führen viele Flecken und Linien ins Nichts. Und immer viel Licht.

Dasselbe mit jeder Leinwand, ohne dass da ein Gesicht wäre, gibt es da ein göttliches Lächeln, geheimnisvoll und heiter.“<sup>37</sup>

*Exkurs zu Kleist.* Unter diesem Aspekt und mit aller Vorsicht kann man Twombly und Heinrich von Kleist vergleichen. Auf unterschiedliche Weise arbeiten beide an einem Verlust. Kleist am Verlust des Paradieses und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“<sup>38</sup>, Twombly an den großen abendländischen Erzählungen und Traditionen – der Schrift. Nur eine Spur (*trace* nach Derrida) bzw. eine Geste (*tracing* nach Barthes) bleibt bei Twombly. Und Kleists Spuren sind die Satzzeichen, die Punkte und Gedankenstriche, durch das Gesagte hindurch legen sie eine Spur. Mehr noch: sie perforieren den Text und es „beginnt entlang der Punkte und Abkürzungen das Gewebe des Textes selbst aufzugehen.“<sup>39</sup> Die Satzzeichen arbeiten bei Kleist im Akt des Sagens subversiv gegen das Gesagte und seinen Plot, insofern sie ihm etwas zufügen: sie repräsentieren den Gewaltakt, um den es in sämtlichen Kleisttexten geht, strukturell, d.h. eben nicht im Modus der Abbildung oder Wiederholung, sondern im Modus eines schöpferischen Schreibens. Sie „peitschen“ den Text und zeigen damit den Schreibakt, legen das Zerkratzen offen und einen zerkratzten Text

---

37 Jean Luc Nancy, *Of Divine Places* [1985]. Translated by Michael Holland, in: ders., *The inoperative community*. Edited by Peter Connor. Foreword by Christopher Fynsk, Minneapolis/Oxford 2004, 110-150, hier: 145 (Übersetzung J.S.).

38 Eine Wendung, die in Michael Kohlhaas und zweimal in *Die Marquise von O...* („unerklärlichen Einrichtung der Welt“) vorkommt und ähnlich auch in *Penthesilea* und in *Brief eines Mahlers an seinen Sohn*.

39 László F. Földényi, *Heinrich von Kleist*. Im Netz der Wörter. Aus dem Ungarischen übersetzt von Akos Doma, München 1999, 155.

vor.<sup>40</sup> Es sind Augenzeichen, unsichtbar fürs Ohr und auch damit deutet sich das Dilemma der Wahrnehmung an, dem Kleists Figuren oft erliegen. Wieder sind wir – wie schon bei Twombly – beim Schreiben und der Schrift und ihren Signifikanten. Dem Verlust des Paradieses – grundierendes Thema der Erzählungen, doch auch von „Der zerbrochene Krug“ mit den Hauptfiguren aus Gen 2ff., Adam und Eve, und mit Adams Problem des sprachlichen Benennens, das ihm den Prozeß macht – wäre abzuhelpen nur dadurch, daß man „die Reise um die Welt“ macht und sieht, „ob es [das Paradies, J.S.] vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“ Mitunter kann man den Eindruck gewinnen und das ist nun im Sinne Nancys poetisch gemeint, als malte Twombly solche Rückseiten einer verlorenen Welt.

„Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntniß essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?  
Allerdings, antworte er; das ist das letzte Capitel von der Geschichte der Welt.“<sup>41</sup>

Der „Stand der Unschuld“ (Kleist) „ist die Landschaft meiner Handlungen“ (147) hieß es in Twomblys Manifest und so kehre ich an den Beginn des Kapitels zurück.

## IV

Für die Gegenwartskunst gilt womöglich, was Adorno „[ü]ber Tradition“ schreibt: „Der Künstler nach dem Zerfall der Tradition erfährt diese vielmehr an dem Widerstand, den das Traditionale ihm entgegensetzt, wo immer er seiner sich bemächtigen will.“<sup>42</sup> Das liest sich wie ein Kommentar zum Werk Twomblys. Ich denke nicht nur an das wiederkehrende Sujet abendländischer Geschichte(n) in seinen Gemälden, sondern auch an die Art ihrer Wiederkehr, nämlich auf vielen übereinanderliegenden, teils zerkratzten, teils abblätternen Farbschichten: eine Eingrabung der Zeit. So verstandene Tradition ist nach Adorno keine „hochtrabende Geste“ (das wäre

---

40 Vgl. ebd. 156: „Die Struktur der Sprache ‚spiegelt‘ nicht den gegebenen Vorgang ‚wider‘, sondern dieser Vorgang (der Gewaltakt) vollzieht sich in der Struktur des Textes selbst. Statt zu reproduzieren, wird das Schreiben selbst schöpferisch.“

41 Heinrich von Kleist, Über das Marionettentheater, in: ders., Sämtliche Werke und Briefe, Bd II. Auf Grundlage der Brandenburger Ausgabe hrsg. von Wolfgang Reuß und Peter Staengle, München/Frankfurt 2010, 425-433, hier: 433. Zitat zuvor ebd., 429.

42 Theodor W. Adorno, Über Tradition, in: ders., Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften, Bd. 10/1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998, 310-320, hier: 313.

eine hohle Hülse, die sich als pralle Frucht ausgibt, also ein Manierismus) noch ist sie „Restauration“ (das wäre jener äußerliche Schein, dem manche auf den Leim gehen, also die Verramschung billiger Kopien unter dem Etikett Ursprung und demnach nichts als Diskussionen über Firnisfragen und somit bloß die oberflächliche Versiegelung treffend). Widerstand der Tradition zeigt Twombly in der Geste der Linie. Widerstand der Tradition heißt, daß sie, so sie diesen Namen verdient, in Bruchkanten und Abblätterungen sperrig bleibt gegen ihre vorschnelle Verzeitigung und damit gegen alle vorschnelle Einpassung und Rettung. Manierismus und Restauration übersehen das und retten nicht die Tradition, sondern greifen nach einem Goldenen Kalb, das sie für diese halten.

„Ihr [Der Tradition, J.S.] Kriterium ist correspondance. Sie wirft, als neu Hervortretendes, Licht aufs Gegenwärtige und empfängt vom Gegenwärtigen ihr Licht. Solche correspondance ist keine der Einfühlung und unmittelbaren Verwandtschaft [dies wäre ein hermeneutischer Weg, J.S.], sondern bedarf der Distanz [dies wäre ein (diskurs-)kritischer Weg, J.S.]. Schlechter Traditionalismus scheidet vom Wahrheitsmoment der Tradition sich dadurch, daß er Distanzen herabsetzt, frevelnd nach Unwiederbringlichem greift, während es beredt wird allein im Bewußtsein der Unwiederbringlichkeit.“<sup>43</sup>

Eine derart gedachte Distanz ermöglicht erst „correspondance“ und führt zum „Wahrheitsmoment der Tradition“. Nach dem eingangs referiertem Dialogverständnis wäre nicht mit dem eigenem Wissen heranzutreten an die Kunst und dies Wissen ihr aufzulegen oder überzuwerfen, sondern das eigene Wissen sollte sich den Distanzen, also ebenjenen Störungen, Bestätigungen und Fragen, die ein derart verstandener Dialog *in actu* hervorbringt, stellen – um der eigenen Tradition willen. Ein erster Schritt zu solcherart Dialog will dieser Beitrag sein. Dazu habe ich zwischendurch immer wieder das Sündenthema eingeflochten. Im Ausblick nenne ich ein mögliches kommendes Aufgabenfeld, indem ich der Theologie und Homiletik epistemische und praktische Fragenkomplexe vorschlage, die ich im folgenden nur aus Gründen besserer Lesbarkeit trenne.

*Epistemische Überlegung.* Twomblys Werk und seine Deutung verschiebt grundlegende Auffassungen im Bereich der Schrift und des Bezeichnungsaktes. Dies fordert

---

43 Theodor W. Adorno (s. Anm. 42), 316. Eine ähnliche Argumentationsfigur findet sich im selben Band im Aufsatz „Ohne Leitbild“. Der hier verwendete Traditionsbegriff ist ein kritischer im Unterschied etwa zu einem normativen.

das Denken von Sünde und wenn es zu einem Dialog kommen wird das Schreiben von Sünde heraus. Das Flanieren zwischen nominalistischen und realistischen Positionen, das eine Deutung Twomblys mit sich bringt, trifft natürlich ins theologische Herz, nämlich mitten hinein in die grundlegende Bestimmung des Verhältnisses von Glaube und Vernunft, auf der alles Sprechen und Schreiben ruht.<sup>44</sup> Abgewiesen von Seiten der Theologie ist dabei ein bestimmtes Format der Vernunft, eine sich selbst als Maß der Dinge und als Maß der Wahrheit setzende Vernunft, wie sie in manchen Strömungen der Aufklärung zutage trat und von unterschiedlichen Diskursen kritisiert wird, so etwa in der „Dialektik der Aufklärung“ (1944) von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno oder in „Fides et ratio“ (1998) von Johannes Paul II., hier den Relativismus und Skeptizismus als nicht tragfähig zurückweisend, womit nicht die „legitime Pluralität von Denkpositionen“ in Abrede gestellt wird, sondern ein „indifferente[r] Pluralismus“ mit der Annahme, „alle Denkpositionen seien gleichwertig“, kritisiert und die Verwechslung von Meinung und Wahrheit ansichtig gemacht wird.<sup>45</sup> Gegen eine *ähnliche* Totalität geht Twombly an, wenn auch im Modus eines Verlustes.

Ich lege nun einen Schwerpunkt auf (a) einen Schritt vor diesen grundsätzlichen Fragen und (b) um der homiletischen Frage willen auf einen danach und spreche erst danach (c) ein sich ergebendes Feld des Dialogs an. Der Schritt davor besagt: (a) Das Paradox der Kunst der späten Moderne ist ein grundlegendes derart, daß sie sich, anders noch als die Kunst der frühen Moderne mit ihren klaren Manifesten, man denke an den Expressionismus und die Maler der Brücke, der Deutung und Kunstkritik entzieht und diese bewußt unterläuft. Und dennoch gedeutet sein will. Das ist das erste und es ruft – wie die demolierten Signifikanten auf Gemälden Twomblys und dessen Aufgeben der Analogie zwischen Titel und Bildsujet, wie sie in der klassischen Malerei noch herrschte – das Bezeichnen aus dem zweiten Schöpfungsbericht auf (Gen 2). Die dabei zusammenzubringenden Dialogpartner wären zum einen jene auf Seiten der Theologie, die vom Finden des inneren, vorgängigen Wortes ausgehen, also von einer Vor-Gabe und von der Beseeltheit des Wortes<sup>46</sup>,

---

44 Grundlegend dazu Johannes Paul II., Fides et Ratio (1998), in: VApS 135, Bonn 1998.

45 Vgl. Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1944], Frankfurt 1995, 12 („Aufklärung ist Totalität.“)29 („Die Aufklärung hat schließlich nicht bloß die Symbole, sondern auch ihre Nachfolger, die Allgemeinbegriffe, aufgezehrt und von der Metaphysik nichts übriggelassen als die abstrakte Angst vor dem Kollektiv, aus der sie entsprang.“). Johannes Paul II. (s. Anm. 44), 9 (Nr. 5).

46 Vgl. die Betonung von Gabe und „Vor-Gabe“ in der Theologie Ratzingers, z.B. Joseph Ratzinger, Einführung ins Christentum. Vorlesungen über das Apostolische Glaubensbekenntnis [1968], München 1985, 103: „Die Wahl, die im biblischen Gottesbild getroffen ist, mußte im Aufgang des Christentums und der Kirche noch einmal wiederholt werden, sie muß es im Grunde in jeder



und zum anderen wären es jene auf Seiten der Kunst, die ausgehen von der Äußerlichkeit des Wortes, also von einer nachträglichen Bei- oder Zugabe, etwa im Sinne einer konventionellen oder arbiträren Zuschreibung bzw. Kombination oder im Sinne Gertrude Steins, derzufolge Bezeichnungen „Substantive“ sind, also Namen, die ein Ding benennen, die über ein Ding geschrieben werden, darüber geschrieben werden.<sup>47</sup> Das zweite, der Schritt (b) nach einer Klärung des Verhältnisses von Schrift, Vernunft und Glaube wäre ein praktischer und diesen sehe ich jenseits des zu führenden grundlegenden Dialogs als hilfreich an für die Sündenpredigt. Diesen Schritt kann man, ohne theologische Sprachauffassung und theologischen Vernunftbegriff zu relativieren, mitgehen. Was dem Namen oder Begriff bei Twombly und dessen Rezeption widerfährt, kann man als Dekontextualisierung und Rekontextualisierung beschreiben. Nach Judith Butler kann so die konventionelle Beziehung zwischen Worten und Handlungen geschwächt werden und das betrifft nicht nur die Pejoration von Sünde als Name, sondern zugleich das, was Sünde begrifflich meint.<sup>48</sup> Vor der Sündenpredigt steht die Aufgabe an, den Sündenbegriff in dieser Zeit wieder in die Traditionslinie zu verschieben (nicht im normativen, sondern vielmehr im rezeptiven Sinne<sup>49</sup>), also ihm jene Bedeutungsfirma abzuschmirgeln, zu zerkratzen, die auf ihn gelegt wurde in jenen Jahren, die ihn heute noch konnotieren und die also die Zuschreibung und „Macht der Schrift“ innehaben. Oben wurde dies Manierismus und Restauration genannt. Dies liefe auf eine Schärfung des Sündenbegriffs und auf seine neue Attraktivität hinaus.<sup>50</sup> Mit anderen Worten gesagt: Die strukturellen Überschneidungen, die der Dialog ansichtig machen kann, heben Sünde als Begriff zum einen aus einer bestimmten Rezeptionsgeschichte heraus, nämlich jener, die in unserer Zeit die Rede von Sünde für obsolet hält, weil sie innerhalb der Kirche moralisierend oder drohend funktionalisiert wurde oder weil sie außerhalb der Kirche vulgarisiert und verharmlost wurde. Beider Effekt führte zu einer Profanierung des Sündenbegriffs, ablesbar an seiner Wiederkehr in der Populärkultur unter den Vorzeichen etwa der Satire oder des Witzes. Zum anderen könnten die strukturellen Überschneidungen Sünde als Begriff wieder attraktiv machen dadurch,

---

geistigen Situation von neuem; sie bleibt immer ebenso Aufgabe wie Gabe.“ Joseph Kardinal Ratzinger, *Theologische Prinzipienlehre. Bausteine zur Fundamentaltheologie*, München 1982, 45.

47 Vgl. Gertrude Stein, *Was ist englische Literatur. Vorlesungen [1935]*. Aus dem Amerikanischen von Marie-Anne Stiebel, Zürich 1985, 158: „Ein Substantiv ist ein Name von irgend etwas, also nachdem ein Ding benannt ist, schreibe darüber.“

48 Im Kontext rassistischer Sprachstrukturen entwickelt in: Judith Butler, *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998, 145.

49 So wäre die Rede von der „Neuevangelisierung“ u. a. zu deuten.

50 Vgl. konkretisierend den Beitrag von Hadwig Müller in diesem Band und darin die Auswirkungen der Grundfrage, ob ein Außen zur Sünde sprachlich überhaupt möglich ist.

daß mithilfe ihrer eine Epistemik möglich wird, eine Sichtbarkeit erzielt wird, die nur er, aber nicht seine manierierte oder restaurierte Fassung, hervorbringen kann. Wesentlicher wären (c) zwei andere Herausforderungen, die sich erst in einem Dialog selbst stellen mögen, zunächst nämlich die Frage, wie divergierende Vernunftkonzepte unterschiedliche Sündenbegriffe hervorbringen und in umgekehrter Weise wie ein bestimmtes Sündenverständnis – beispielsweise in der Zeit der Reformation<sup>51</sup> – den Vernunftbegriff selber formatiert. Zum zweiten wäre zu fragen, wie die Identität des Sünders gebildet wird. Ist das Greifen, also der Akt des Identifizierens, beschädigt oder ist es gar beschädigend<sup>52</sup> – oder ist es eben im Sinne theologischer Positionen nicht nur dies alles nicht, sondern ist das Greifen geradezu erhellend. Ein mögliches Arbeitsfeld für die systematische und praktische Theologie kann hier nur angedeutet werden. Die Art und Weise einer Identitätsbildung, die mittels Zweiheiten, mittels Binomen und Dichotomien greift, wird vom Œuvre Twomblys durchbrochen und gestört. Der Titel des Beitrags „Sünde. Schreiben“ ist absichtlich deplaziert, aber gerade in diesem Stören wiederholt er, was Sünde praktiziert: Sünde – ich greife Barthes‘ Twomblyessay nochmals auf – „deplaziert“, indem sie den Ort des Paradieses als der ursprünglichen Identität verunmöglicht.<sup>53</sup> Zwar ist Sünde kein Sujet im Œuvre Twomblys, Lesen und Schreiben und Schriftkritik wohl. Insofern ich strukturelle Analogien zwischen dem Sündenthema und dem Werk Twomblys aufsuch(t)e, hier das Deplazieren der Schrift und der Sünde, ich meine auf Seiten Twomblys den Akt des Schreibens, Darüberschreibens, Bezeichnen, der Namensgebung und der Überschreibung einerseits und die Ortsfrage, also das Identifizieren und die Identität und damit das Deplazieren andererseits, habe ich den Begriff Sünde verlesen mit der Sündenerzählung in Gen 2ff., mit dem Akt des Identifizierens und Bezeichnen, dem Benennen im Garten Eden, und das Verlustiggehen jenes Gartens verlesen mit dem Problemwerden der Identität und der Namensgebung. Als eine

---

51 Vgl. hier den dritten Schmalkaldischen Artikel (1537), der so beginnt: „Solche Erbsünde ist eine so ganz tiefe, böse Verderbnis der Natur, daß keine Vernunft sie kennt, sondern sie muß aus der Offenbarung der Schrift geglaubt werden, Ps 51 und Röm 5; Ex 33; Gen 3.“

52 Denn die falsche Identität anzunehmen, hieße sündigen.

53 Diese Aussage zur Erbsünde wird in Auseinandersetzung mit dem Pelagianismus und Semipelagianismus getroffen und aufgegriffen vom Konzil von Trient: vgl. DS 1511-1513 (NR 353-355). Der „status naturae reparatae“ ist jener nach der Taufe, wobei das Wesen der Sünde hinweggenommen wird, allerdings eine Neigung, nämlich die „Begierlichkeit“ oder Konkupiszenz, zurückbleibt: vgl. DS 1515 (NR 357). Zur Wesensbestimmung der (persönlichen) Sünde bezieht sich der Katechismus der Katholischen Kirche (1993) auf die augustinische Schrift „Contra Faustum Manichæum“ (vgl. KKK Nr. 1849.1871), nach der Sünde „ein Wort, eine Tat oder ein Begehren im Widerspruch zum ewigen Gesetz“ ist, eine „Handlung, die der Vernunft widerspricht“ (KKK 1872). Die soziale Dimension der Sünde hat das Zweite Vatikanum betont in SC 110.1, LG 11.2 und GS 25.3.

Anregung aus dem bisherigen Dialog für die Sündenpredigt wäre zu folgern, daß sie sich im Redeakt doppelt sieht, als Rede *über* und *in* Sünde zugleich, als Rede mit der Potenz, Verletzungen sichtbar zu machen und Verletzungen zuzufügen. Und das hieße, sie wäre zu schreiben als ob sie noch nicht ausgeschrieben wäre, was keineswegs heißt, daß sie nicht ausgeschrieben werden könnte oder nicht auszuschreiben sei, sondern vielmehr daß sie sich permanent als eines Werks *in actu* des Schreibens bewußt wird, quasi als eine Art *écriture*. Damit bin ich bei praktischen Überlegungen angelangt.

*Praktische Überlegung.* Die Beschäftigung mit *Œuvre* und Auslegung Twomblys befragt die Diskursbedingungen der Redeweise von Sünde. Indem ich Sünde (a) als Bild, (b) als Verletzung und (c) als Verlust skizziere, spiele ich das kurz an. (a) Ein Gewinn aus dem Dialog von Sündenpredigt und Twombly liegt in der einer jeden Interpretation vorausliegenden und hier um eines Erkenntnisgewinns zusammengebrachten Unterscheidung von Malerei und Sprache.<sup>54</sup> Daraus ergibt sich ein noch erst anzugehendes, weitgehend ungelöstes Spannungsfeld auch der Sündenpredigt. Durchschaut man den Gewaltakt, den eine Interpretation von Bildern implizieren kann, wäre als eine Aufgabe für die Sündenpredigt ableitbar, daß sie nicht die Bilder deute, sondern mit Bildern deute. Doch dazu müßte die Sprache malen können – und zwar über ihre metaphorische und metonymische Potenz hinaus. Das hieße, eine Sündenpredigt müßte *intransitive Bilder* kreieren. Es ginge um unbesetzte Bilder für die Sünde, ähnlich einem intransitiven Verb, das ohne Objekt daherkommt. Das wäre ein erster Akt des Entgreifens und Loslassens. Unbesetzte Bilder führen dabei keineswegs zu einer unbestimmten oder verschleiernenden Redeweise, sondern schaffen vielmehr eine „Atmosphäre“.<sup>55</sup> So etwas würde den Begriff Sünde wieder hörbar und attraktiv machen gegenüber dem Pejorativen, das ihm in der horizontalen Bedeutungsgeschichte ein- und zugeschrieben, manchmal übergeworfen wurde, und es würde ihn auch theologisch an seine grundlegende Bestimmung führen. Mit dem Intransitiven käme – und zwar auch in der Praktik – das Wortfeld „lösen“ wieder in

---

54 Mit „Letter of Resignation“ (1967) irritiert Twombly diese Unterscheidung zwischen Sehen und Lesen bzw. zwischen Malen und Schreiben. Eva Horn (s. Anm. 31), 365 weist auf den sich aus der unentschieden-unentscheidbaren Semantizität ergebenden Bruch für die Kommunikation hin: „Im Verlauf ihrer Fixierung in Schrift ist die message verlorengegangen. Damit knüpfen diese beiden Blätter [Letter of Resignation, Blatt Nr. 25 und 37, J.S.], die Schrift gleichsam in ‚Reinform‘, jenseits jeder repräsentationslogischen Funktionalisierung präsentieren, an das Thema an, das den Zyklus des Letter eigentlich beherrscht: die Löschung.“

55 Es ist die Geste, die den (transitiven) Akt des Schreibens mit Atmosphäre umgibt. Vgl. Barthes' Deutung bei Richard Leeman, *CY TWOMBLY. Malen, Zeichnen, Schreiben*, München 2005, 87-88.

den Blick, im Sinne von losmachen, befreien, erlösen. Damit einher ginge die Erkenntnis, daß eine Hermeneutik nur bedingt greifen würde: sie greift ja immerzu nur auf dem eigenen Terrain und man könnte zugespitzt sagen, sie verfährt transitiv, da ein Objekt zur Hand. Ein unbesetztes Bild für die Sünde würde diese deterritorialisieren und Fluchtlinien schaffen, also dem Gegriffenen oder den Gegriffenen eine Unterkunft schaffen. Hier wären noch näher die Bedingungen zu befragen, unter denen und wo solches möglich wird, möglicherweise als eine Vergemeinschaftung mit einem intransitiven Machtverständnis.<sup>56</sup>

Wie aber könnte ein unbesetztes Bild gelingen? Sünde könnte in Konfrontation mit Twomblys Heuristik als Verletzung und Verlust begriffen werden. (b) Twombly *verletzt* die Leinwand schon allein dadurch, indem er Worte auf sie schreibt und dabei diesen Schreibakt als Zerkratzen kenntlich macht, und außerdem dadurch, indem er die Oberfläche nicht rein hält.<sup>57</sup> In ähnlicher Weise verletzt die Sünde und zwar mittels Sprache. Damit treten Schreiben und Sprache, schreibende Malerei Twomblys und der Sprechakt Sündenpredigt in einen Dialog. Und dabei ist das Sündenverständnis als eine durch Sprache zugefügte Verletzung durchaus umfassend zu denken. Insofern nämlich die Sprache selber Handlungen vollzieht, heilende und verletzende Anrufungen und Identifizierungen, insofern sie gerechte und ungerichte Strukturen hervorbringt und aufrecht erhält, gerät mithilfe ihrer, der Sprache, die Sünde auch in ihrer theologischen Bedeutung in den Blick. Ausgehend von der Sprechakttheorie nach John L. Austin, die in gewissem Sinne eine Handlungstheorie ist, kennzeichnet Butler Sprache wie folgt:

„Wir tun Dinge mit der Sprache, rufen mit der Sprache Effekte hervor, und wir tun der Sprache Dinge an; doch zugleich ist Sprache selbst etwas, was wir tun. Sprache ist ein Name für unser Tun, d. h. zugleich das, ‚was‘ wir tun (der Name für die Handlung, die wir typischerweise vollziehen) und das, was wir bewirken; also die Handlung und ihre Folgen.“<sup>58</sup>

---

56 Anregend für ein solches wären die Machtbegriffe Hannah Arendts und Michel Foucaults. Auf theologischer Seite siehe ein intransitives Verständnis von Kirche im Anschluß an Hans Urs von Balthasar: Thomas Krenski, Intransitive Kirchenkritik. Hans Urs von Balthasars Ekklesiologie als epochale Kirchenkritik, in: Mariano Delgado / Gotthard Fuchs (Hg.), Die Kirchenkritik der Mystiker – Prophetie aus Gotteserfahrung, Bd. III: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Fribourg/Stuttgart 2005, 403-440.

57 Vgl. Roland Barthes [1979] 1983 (s. Anm. 3), 13.22: „Auf mancher Oberfläche von TW ist nichts Geschriebenes – und doch erscheint auch eine solche Fläche als Fruchtboden alles Geschriebenen.“ Und „in dem Maße, in dem der Grund nicht sauber ist, ist er fürs Denken unpassend (im Gegensatz zum weißen Blatt des Philosophen) und daher sehr passend für den Rest“. Vgl. Jutta Göricke (s. Anm. 9), 57, wonach Twombly die „weiße Unschuld“ infiziert.

58 Judith Butler (s. Anm. 48), 18. „‚Was‘ wir tun“ bezieht sich auf die illokutionären Akte, „was wir bewirken“ auf die perlokutionären Akte.

Diese Dreifachheit der Sprache – mit der wir tun, der wir (an)tun und die wir tun, zum Guten wie Schlechten – gilt es, beim Predigen zu beachten, um der mitlaufenden Predigt *in* Sünde gewahr zu werden, also der verletzenden und identitätszersetzenden Kraft eigener Sprache. Der dritte Aspekt der (c) Sünde als *Verlust* kann dabei Empathie stiften. Gemeint ist damit weniger, daß in den kirchlichen Praktiken oder der Gegenwartskunst „Sünde“ nicht mehr thematisiert wird und verloren scheint, von einem Fehlen kann keine Rede sein, wenn man die Transformationen des Sündenbegriffs bedenkt.<sup>59</sup> Dem wird man auch heute nicht ausweichen, auch nach den instrumentalisierenden Praktiken früherer Jahre, die ein eher technizistisches Sündenverständnis hatten, und angesichts des profanen Aufgreifens eines – aus Augen der Theologie – banalen Sündenverständnisses. Gemeint ist vielmehr die inhaltliche Ebene, daß Sünde eben einen Verlust meint – theologisch den Verlust der Gemeinschaft, der Gnade, des Gottes. Die Malerei Twomblys greift in ähnlicher Weise einen Verlust auf. Wenn nur noch Chimären von der abendländischen Geschichte und ihren Erzählungen bleiben, ist etwas noch soeben da und doch schon verloren gegangen. Neben diesem Verlust findet sich auch persönliche Trauerarbeit, etwa „Nini’s Painting“ (1971), das entstanden ist nach dem plötzlichen Tod von Maria Antonietta Pirandello, genannt „Ninni“, der Frau von Twomblys römischem Galeristen und Förderer. Dieses Gemälde zeigt schriftähnliche Züge, übereinander geschichtet und rhythmisch, sie lassen sich nicht entziffern, doch eine „energetische Strömung“ wird ahnbar und ein Palimpsest sichtbar. Der Betrachter steht mit seinen Assoziationen vor einem vielschichtigen Gewebe, das erzählt und sogleich verwischt, vor einem Netz, das gefangen nimmt und frei gibt. Die Bildelemente changieren „zwischen Präsenz und Absenz und im übertragenen Sinne zwischen Erinnerung und Auslöschung.“<sup>60</sup> Das macht die Trauer aus, die auch der Sünde innewohnt. Insofern wäre Sünde als ein Mangel zu denken. Diesem begegnet der Glaube anders

---

59 Daß Kunst derzeit viel zu Sünde sagt und zwar auf explizite Weise und daß sie diese möglicherweise spannungsreicher darstellt als Theologie und Kirche, zeigen folgende Hinweise sowohl auf kirchliche als auch auf nichtkirchliche Projekte: u.a. das dezentrale Ausstellungsprojekt „Todsünden“ in sakralen und kirchlichen Räumen in Hannover 2008/2009; die Ausstellung Todsünden von Béla Faragó in der Herz-Jesu-Kirche Erlangen 2010, die Lesungsreihe „Die sieben Todsünden“ im Rahmen des Projektes „:kunst.projekte:“ im Wiener Szenelokal Xi 2011, der siebenteilig konzipierte Theaterzyklus „Heptalogie des Hieronymus Bosch“ von Rafael Spregelburd (Inszenierungen u.a. in Hamburg 2001, Berlin 2005, Moers 2005, München 2007, Frankfurt 2008), die Uraufführung des Balletts „Die sieben Todsünden“ am Theater Würzburg 2010/11, schließlich das Romanprojekt Elfriede Jelineks zu den sieben Todsünden (bislang: Lust [1989], Gier [2000], Neid [2008]).

60 Linda Schädler, Cy Twombly, in: Bernhard Mendes Bürgi / Nina Zimmer (Hg.), Kunstmuseum Basel. Die Meisterwerke. Gemälde, Skulpturen, Fotografien, Installationen, Videos, Ostfildern 2011, 278. Vgl. Heiner Bastian (s. Anm. 17), 123.

als die Kunst, mit einer Zusage von Heil, erinnernd und auslöschend. Insofern ein Dialog aber nicht auf einen Konsens zielt, sondern einander und sich selbst Sichtweisen transparent macht, sollte er – auch um dieses Glaubens willen – nun gesucht werden.

Ergänzende Literatur zu Cy Twombly:

Arthur Engelbert, *Die Linie in der Zeichnung. Klee – Pollock – Twombly*, Essen 1985.

Klaus-Peter Busse, *Erzählung, Landschaft und Text im Werk von Cy Twombly. Eine Untersuchung des Werks der achtziger und neunziger Jahre als ein Beitrag zur didaktischen Diskussion*, Köln 1998.

Manfred Geier, *Scribble – Ursprüngliches Schreiben im Werk Cy Twomblys*, in: Jürgen Baumann/Hartmut Günther/Ulrich Knoop (Hgg.), *homo scribens. Perspektiven der Schriftlichkeitsforschung*, Tübingen 1993, 1-10.

Thomas Heyden, *Zu sehen und zu lesen. Anmerkungen zum Verständnis des Geschriebenen bei Cy Twombly*, Nürnberg 1986.

Achim Hochdörfer, *Cy Twombly – Das skulpturale Werk*, Klagenfurt 2000. Susanne Strätling, *Das buchstäbliche Erscheinen und Verschwinden. Zur Dematerialisierung von Schriftflächen zwischen konstruktiv und konkret* (El' Lisickij und Carlfriedrich Claus), in: *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen* 0 (2001) 107-139. Annette Gilbert, *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly*, Bielefeld 2007.

Ruth Langenberg, *Cy Twombly. Eine Chronologie gestalteter Zeit*, Hildesheim/Zürich/New York 1998.