

zip der «Linien» durchdrungen und mit prickelnden Energien aufgeladen. Die Striche verlieren in dieser Fusion ihren spezifischen Zeichencharakter an ein Allgemeineres, das man als Analogie oder Extremfall von «peinture», des Pinselwerkes der traditionellen Malerei betrachten kann. Obwohl bei Cy Twombly hier wie zuvor Mache und Materie prinzipiell über irgendwelche abbildungshafter Anmutungen dominieren, ergibt sich so eine Annäherung an ältere Kunst und insbesondere an Monet, der, von der anderen Seite kommend, am weitesten gegen diesen Bereich vordrang. Nicht von ungefähr geschah das in den grossen Seerosen-Panneaux; das Element des Wassers, in dem die bei Festkörpern getrennten Prinzipien verschwimmen, wird auch bei Twombly dominieren und ihm helfen, in dem Triptychon *Hero und Leander* die 1978 noch ungelösten Probleme zu gestalten⁶. Schweiften wir kurz in die Sammlung des Kunsthhauses ab, sehen wir hier zwei durchgehende Hauptlinien konvergieren: das Feiern malerischer «peinture» bei Manet, Monet oder Ryman und die expressive Aktivierung der gemalten «Haut» bei Hodler, Munch, Kokoschka, dessen Werk Twombly übrigens früh rezipiert hat.

Bereits 1961/1962 scheint sich in Twomblys Werk eine ähnliche Entwicklung anzubahnen, als die «Zeichen» zunehmend pastos farbig – meist rot – wurden und sich vom Skripturalen zu fleckigen Ergüssen wandelten. Bevor die Tendenz abbrach und von ganz andersartigen, dunkelgrundigen Bildern mit streng linearer weisser Schrift abgelöst wurde, kulminierte sie in einer Anzahl «Portraits» mythischer Gewalttaten; zwar nicht das malerischste, aber das grösste, brutalste und in verschiedener Hinsicht konsequenteste dieser Werke ist *Vengeance of Achilles*. Auch hier hat sich die aufgewühlte Farbmaterie von dem unmalten Grund in eine einzige grosse Form, das Dreieck der Speerspitze, zusammengezogen, doch bleibt sie in das gezeichnete grosse A und den skripturalen Gestus von Titel, Signatur und sich sträubendem «Haar» eingebunden: beide Prinzipien sind in ihrer je eigenen, spezifisch wirkungsmächtigen Autonomie vollständig ausgeprägt und nur durch die Energie der inhaltlichen Kongruenz zusammengezwungen. Systematisch zu sprechen, führt der nächste Schritt einerseits zu den wieder streng skripturalen, dunkelgrundig farblosen Schrifttafeln der späten

sechziger Jahre, andererseits zu der mit *Goethe in Italy* zum Durchbruch kommenden malerischen Auffassung. Interessanterweise griff Twombly mit der unmittelbar zuvor entstandenen grossen Arbeit *Fifty Days at Ilium*⁷ die Achilleis wieder auf, um das 1962 in eine dramatische Ikone zugespitzte Thema episch in zehn Teilen auszubreiten.

1977 wurde Cy Twombly fünfzig: ein Alter, in dem man sich nicht mehr mit den triebgeladenen Gewalttaten eines Achill identifizieren mag. Ohne gleich *den Mann von fünfzig Jahren* in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* zu bemühen, scheint Goethe nun eine sinnvollere Referenzperson: seine italienische Reise markiert zugleich dessen Überwinden jugendlichen Sturms und Drangs und den Übergang zum tieferen und breiteren Wirken der Reife. Vor allem fand er in Rom den weiten Rhythmus der durch die Jahrhunderte und Jahrtausende hallenden Mythen, eine sinnlichere Kunst, ein freieres Leben, einen heiteren Himmel: Goethe in Italien wurde selbst ein Mythos, das vielen Nordländern den Weg wies. Auch wenn sich Twombly schon durch die emphatische Einverleibung des Namens in seine Handschrift in gewisser Weise mit Goethe identifiziert, sollte man diesen Punkt vielleicht ebensowenig strapazieren wie allfällige konkrete Ausdeutungen des Gesehenen im Hinblick auf den Titel. Man könnte etwa daran erinnern, dass neben der Antike auch naturkundliche und insbesondere geologische Interessen Goethe leiteten: überall, selbst in Sizilien, fand er das «aquatische» und nicht das «vulkanische» Prinzip der «Geognosis» bestätigt⁸. Ein landschaftliches Wogen durchzieht auch Twomblys Werkgruppe; in den beiden grossen Bildern kann man die Widerstände gegen die Italienfahrt – die Alpen, wenn man so will – sehen und zugleich die Klärung vom ersten, braun triefenden zu dem in reinerem Grün schwebenden zweiten bis hin zu der ganz durchlichteten Haupttafel, in der sich helles Blau in die Schrift mischt. Es ist nun ein heiteres, von den Waagrechten bestimmtes Herabkommen, im Gegensatz zu dem heroisch senkrecht Aufschliessenden des *Achill*. Die absolute Setzung weicht den sich überlagernden Schriften, den Schichten der auf die Tiefe der Zeiten offenen Arbeit am Mythos ähnlich, wobei die Steigerung der Züge von der lockeren Eile des Dichternamens zu den zunehmend steileren fast monumentalen Lettern des gelobten