

Parallelen seiner Jahresringe die durchwachsene Zeit stets gegenwärtig bleibt, entspricht den zeithaltigen Schichtungen der Bildgründe; die Lineamente der Fasern sind Spuren der Lebensvorgänge wie Twomblys vital gespannte und emotional zitternde Striche. Meist greift er es in Form von Kistchen auf, die mit ihrem Inhalt ihren Herstellungszweck verloren haben; gerade dadurch sind sie als leere wieder zu ihrem hölzernen, so und so proportionierten Kistchen-Dasein zurückgekehrt, das nun neuen Assoziationen und Zusammenhängen offen steht. Das Dienende ist ihnen eigen und so dienen sie oft als Sockel, doch gehen sie in dieser Funktion nicht auf; sie bleiben eigenwertige, gleichberechtigte Elemente des Werkes. Am deutlichsten wird dies in den einfachsten Arbeiten, etwa in derjenigen mit dem einzelnen, leicht abgehobenen Brettchen (Abb. 23), in dem nun zugleich das Liegende und Labile von Brettern im «Normalzustand» zur Geltung kommt. Latten haben in ihrer Gerichtetheit wieder einen anderen, dynamischeren Charakter, den Twombly in der aufschnellenden, zeichenhaft in den Raum ragenden Diagonale nützt (Abb. 21). Auch wenn man in diesen drei Verarbeitungsformen von Holz rein formal Körper, Fläche und Linie sehen will, spürt man sogleich, dass dies eine unzulässige Reduktion wäre, dass die sinnliche Substanz, Körperlichkeit, lebens- und geschichtenhaltige Rauheit wesentlich bleibt und das eigentliche Substrat bildet. Wie ganz anders wirkt dies als die rein geometrischen Formen, welche die Minimal-Artisten für ihre aseptischen Wahrnehmungsexerzitionen produzieren liessen¹¹.

Holz erscheint nicht nur in aufgesägter, sondern auch in naturwüchsiger Form, nicht in der Massigkeit von Baumstämmen, aber als aufstrebende Ästchen und fein gespannte Gerten. Einer der entsprechenden Zürcher Arbeit (Abb. 20) eng verwandten Skulptur fügte Twombly den Text ein: «And we who have always thought of happiness climbing, / would feel the emotion that almost startles when / happiness falls¹².» Das dem Pflanzenreich entnommene Material wird in der ganzen Fülle seines Gewachsenseins in das Kunstwerk aufgenommen und zum sympathetischen Träger menschlicher Emotionen. Twombly ist noch weiter gegangen und hat nicht nur die dauerhaften Blätter der Palme, sondern auch andere vergängliche, dazu Blumen, Rosen und Tulpen, in seine

Skulpturen aufgenommen, die so nur in ihren Abgüssen oder mit künstlichem Ersatz überleben können.

Eine zweite, untergeordnete Kategorie von Materialien bilden die Elemente, welche die organischen verbinden oder zusammenhalten, das «Bindegewebe». Nägel, Klebstoff und dergleichen verschwinden öfters unter der Bemalung – vielleicht fehlen sie überhaupt, denn die einzelnen Teile könnten auch lose aneinander gefügt sein. Die Fragilität der Objekte gehört wesenhaft zu ihnen, Resultate seismographischer Eingriffe, die weder schwere Arbeit noch gewichtige Massen vertragen. Der Künstler gibt sie deshalb auch nicht in den Handel – für diesen sind nur die Abgüsse bestimmt –, sondern hütet sie zu Hause oder in Museen¹³. Manchmal sprechen die verbindenden Materialien durchaus mit: ein Draht wiederholt die verknüpfende Geste, Bänder umgreifen wie Hände das Schilfrohr (Abb. 20, 14). Um 1955 schuf Twombly ein paar Skulpturen als umwickelte Bündel von Umwickeltem; das Zwanghafte des Einschnürens erinnert an Ritualobjekte primitiver Kulturen¹⁴.

Erst relativ spät greift Twombly zu einem amorphen Material, einem Gemisch von Sand und Gips, dem der Künstler eine Form geben muss, wie es bei herkömmlicher Skulptur üblich ist. Soweit wir sehen, verwendet er es erstmals für das aus zwei Rädern und einem Dreieck gebildeten Objekt (Abb. 18), das an die Zeichen für archaische Streitwagen in den Gemälden aus dem Trojanischen Krieg erinnert¹⁵. Es stammt von 1979, also dem Jahr nach *Goethe in Italy* und der dort skizzierten Annäherung der Verwendung von Farbe an traditionellere Vorstellungen. Doch wie in jenem Fall bleibt auch hier die Materie selbst primärer Ausdruckswert: das spröde poröse, die geometrischen Formen korrosiv zersetzende erdige Gemisch gleicht das Zeichen halb verwitterten archäologischen Fundstücken an – eine Spur menschlicher Willensaufbäumung, die sich im Gestaltlosen des Erdreiches verliert. Dass dieses chtonische Chaos aber zugleich der Nährboden neuen Lebens bildet, zeigt die Verwendung der gleichen Masse in den Objekten mit pflanzlichen Elementen von 1983 (Abb. 20, 24) und der *Humul* genannten Skulptur von 1986, in der eine Scheibe aus solch amorpher Aufschäumung auftaucht und so unmittelbar an die von Twombly auch in Bildern evozierte Schaumbildung der Aphrodite erinnert¹⁶.