
HENRY KEAZOR

„... AND THEN GOES OFF TO SOMEWHERE ELSE“: CY TWOMBLY UND NICOLAS POUSSIN

Die zwischen dem 29. Juni und dem 25. September 2011 in der Dulwich Picture Gallery abgehaltene Ausstellung *Twombly and Poussin. Arcadian Painters* sowie der gleichnamige Begleitkatalog stellten ein interessantes Experiment dar. Denn mit der Gegenüberstellung der scheinbar so konträren und aus unterschiedlichen Ländern sowie Jahrhunderten stammenden Maler unterzog man in gewisser Weise Plutarchs *Vitae Paralleleae*-Konzept einer harten Bewährungsprobe. Der antike Autor hatte in seinem 23 Biographie-Paare umfassenden Werk jeweils die Leben zweier berühmter, aufgrund bestimmter Details miteinander vergleichbarer griechischer und römischer Männer neben- bzw. hintereinander gestellt, um auf diese Weise die Vita des einen (Römers) im Spiegel der Biographie des anderen (Griechen) an Plastizität und Relief gewinnen zu lassen.¹ Auch die Ausstellung in Dulwich schien nun um eben einen solchen Effekt bemüht gewesen zu sein, weshalb man in Pressetexten und im Begleitkatalog zunächst einmal die Parallelen zwischen Poussin und Twombly aufzählte: 1624 bzw. 1957 seien beide Künstler gleichermaßen im Alter von „around the age of thirty“ nach Rom umgezogen², der eine von Frankreich, der andere von Amerika aus, um dann den Großteil ihres Lebens in der Ewigen Stadt zu verbringen, wobei sie zunächst einmal die Nähe anderer ausländischer Künstlerkollegen gesucht hätten. Beide seien im weiteren Verlauf sodann „the pre-eminent painters of their day“³

¹ Vgl. zu Plutarch und seinen Biographien generell: Christopher Brendan Reginald Pelling: *Plutarchos, II, Biographien, B: Parallelbiographien*. In: *Der Neue Pauly*, Bd. 9, Stuttgart 2000, Sp. 1160–1164.

² Dulwich 2011, 17.

³ Ebd., 18.

geworden, wobei ihnen ihr „prodigious talent“⁴ behilflich gewesen sei, das im antiken Erbe Roms einen lebenslangen Zündstoff gefunden hätte.

Auch hinsichtlich der bearbeiteten Themen seien beide eng miteinander verbunden: Poussin wie Twombly hätten in ihren Werken beide der Liebe zur Natur, zu Poesie, Mythologie und Geschichte Ausdruck verliehen und sich zu diesem Zweck auch eine breite Kenntnis an Literatur und Poesie angeeignet, die u. a. hinter ihren pastoralen Gemälden und Landschaftsdarstellungen stünde. Dabei hätten beide sich ohne Unterlass darum bemüht, auch die technischen Aspekte der Malereikunst zu verbessern.⁵

Es wird offen gelassen, ob dahinter eine von Twombly konkret kalkulierte Absicht zu vermuten ist, aber auch der amerikanische Maler schuf ab dem Alter von 67 Jahren seine Londoner Version der *Vier Jahreszeiten*, fast ebenso wie sein dies ab dem 66. Lebensjahr unternehmendes Vorbild Poussin, zu dem ihm auch diesbezüglich Parallelen bescheinigt werden.⁶ „I would've liked to have been Poussin, if I'd had a choice, in another time“, findet sich der achtzigjährige Twombly dann auch folgerichtig in einem Interview aus dem Jahr 2007 zitiert.⁷

Tatsächlich hatte der amerikanische Künstler bereits 1960 damit begonnen, einzelne Gemälde und Zeichnungen zu schaffen, die auf verschiedene Arten mehr oder weniger direkt auf Poussin verweisen, ihn zitieren, ihm eine Hommage erweisen. „Caught somewhere between rebus and ruin, Twombly thus regenerates the potential of allegory to speak to the contemporary viewer as Poussin had done before him“, pointiert James Hall in einer im August 2011 erschienenen Ausstellungsbesprechung das mögliche Verhältnis der beiden Künstler für das Publikum⁸: Twombly mithin als Erneuerer und Übersetzer einer frühneuzeitlichen,

4 So der im Vorklang der Ausstellung verbreitete Presstext der Dulwich Picture Gallery – vgl. z. B. Ankündigung von Nicholas Cullinan vom 1. Juni 2011 auf der Website der Zeitschrift „Apollo“: <http://www.apollo-magazine.com/features/6988988/visions-of-arcadia.shtml> (letzter Zugriff: 22.11.2012).

5 Ebd.

6 Dulwich 2011, 154, Nr. 37–40, wo eine Interpretation der *Vier Jahreszeiten* Poussins durch Anthony Blunt mit den Worten kommentiert wird: „Twombly seems to be in accord with this schema [...]“.

7 Ebd., 73.

8 James Hall: Cy Twombly in Rome. In: The Times Literary Supplement, 23.8.2011, online unter: <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article760298.ece> (letzter Zugriff: 21.11.2012).

uns fremd gewordenen Bildsprache in das uns verständliche Idiom der Gegenwartskunst?

Dies bedeutet jedoch, dass zwischen den beiden Künstlern auch deutliche Unterschiede bestehen müssen, und dementsprechend ist der Katalog auch bemüht, diesbezügliche Differenzen zu formulieren: Beide seien (natürlich) von sehr unterschiedlichen Zeitumständen geprägt worden, weshalb es auch nicht verwundere, dass ihr stilistisches Erscheinungsbild sehr unterschiedlich sei, ja: der Katalogautor Nicholas Cullinan formuliert sogar, dass sie in eben dieser Hinsicht „polar opposites“ seien.⁹ Auch hier spitzt Hall diese Sichtweise zu, indem er Poussin – als Vorbild Twomblys – sogar aus dem Blick wandern lässt: „If we are looking for a classical source for Twombly’s art, the best bet is not the hypertense Roman Doric of Poussin, but rather Pompeian wall painting, with its dreamy Arcadian landscapes and casual, gravity-free compositions. Ancient wall painting had scarcely been discovered in Poussin’s day (apart from grotesque decoration)“.¹⁰

Es ist mithin eine Art dialektischer Blick, der sich aus dem Verhältnis der beiden Maler gewinnen und sodann auf die Betrachtung ihrer jeweiligen Werke anwenden lässt: Das Werk des Franzosen kann, durch die Brille von Twomblys Auseinandersetzung mit ihm betrachtet, möglicherweise ebenso neue Züge entdecken lassen wie umgekehrt die Schöpfungen des Amerikaners, wenn sie durch die Brille der von ihm gewählten poussinschen Vor-Bilder angeschaut werden.

Bleibt allerdings die Frage, ob eben dies funktioniert hat – die Reaktionen eines Großteils des Publikums, ganz gleich, ob Fachleute oder nicht, fielen hierbei eher konträr denn dialektisch aus: Es sei zwar begrüßt worden, so wieder Hall, dass Poussin aus seiner „museological comfort zone“ herausgeholt werden sei, die Begegnung mit Twomblys Werken sei ihm allerdings nicht gut bekommen: „Twombly’s paintings mostly behave like artistic suicide bombers: they destroy Poussin and themselves. I searched in vain for meaningful points of contact – for the artist named Twoussin.“¹¹

Aber lag eine solche Verschmelzung mit Poussin überhaupt in Twomblys Absicht?

Sicherlich: Nimmt man Twomblys Verweise auf die Person und die Werke des Franzosen ernst (anstatt sie als sinn- und zweckloses oder

⁹ Dulwich 2011, 19.

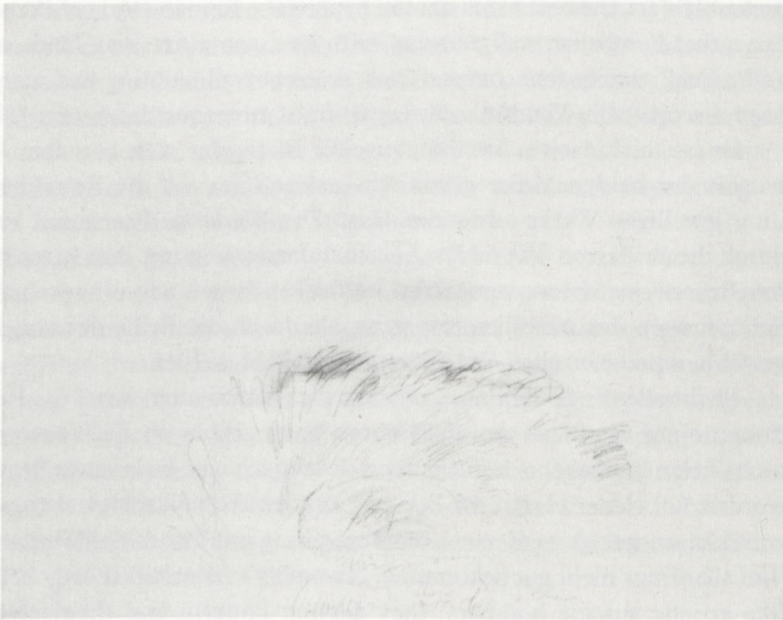
¹⁰ Hall 2011, op. cit.

¹¹ Ebd.

gar eitles ‚Namedropping‘ abzutun), so wird dahinter die Suche nach einer Annäherung an Poussin offenbar, die sich verschiedener Strategien bedient.

Da ist zunächst einmal die Widmung, wie sie sich gleich im Titel des ersten, auf Poussin Bezug nehmenden Werkes, *Woodland Glade (to Poussin)* aus dem Jahre 1960, findet (Abb. 1).¹²

Wie nun funktioniert, wie soll eine solche malerische Zueignung funktionieren? Vertraut sind solche Dedikationen, Zusprüche und Weihungen aus der Literatur, wo die Formen und Beweggründe derartiger Widmungen eine große Bandbreite aufweisen: Von der bloßen direkten



1 Cy Twombly: *Woodland Glade (to Poussin)*, Rom, 1960, Bleistift, Wachskreide, Ölfarbe auf Leinwand, 200 × 256 cm, Sammlung Giorgio Franchetti, Rom

12 Vgl. HB I 134 sowie Dulwich 2011, 15. Die Serie der auf Poussin Bezug nehmenden Titel lässt sich dann mit den im Folgejahr entstandenen Werken *Empire of Flora* (Berlin, Sammlung Marx) und *Triumph of Galatea* (Privatsammlung) fortsetzen, die auf entsprechend betitelte Gemälde Poussins in Dresden (Staatliche Gemäldesammlungen) bzw. in Philadelphia (Museum of Art – heute u. a. auch als *Triumph des Neptun* geführt) Bezug zu nehmen scheinen. Zu den Gemälden Twomblys vgl. HB II 7 sowie 19.

Erwähnung des Widmungs-Empfängers bis hin zu als Hommage gedachten Stilaneignungen, von der finanziellen Motivation (mit der Widmung war zuweilen die Erwartung eines Geldgeschenks seitens des dankbaren Adressaten verbunden) bis hin zu bloßer Reverenz.¹³

Schaut man sich Twomblys *Woodland Glade (to Poussin)* an, so scheint eher Letzteres dahinter zu stehen, denn auf den ersten Blick lässt sich zwischen dem mit grünen Stauden umwachsenen Teich des Amerikaners und den Gemälden Poussins keine direkte Beziehung erkennen – oder doch? Immerhin erinnert schon das zudem mit dem Titel betonte Thema – eine Waldlichtung – ein wenig an den Schauplatz einiger arkadischer Szenen von Poussin.¹⁴

Betrachtet man nun zwei weitere Beispiele, so zeigen sich zusätzliche Spielarten der Bezugnahme und man beginnt, so etwas wie einen roten Faden zu sehen: In *Bacchanalia: Fall (5 days in November)* aus dem Jahre 1977 (Taf. 9a) klebt Twombly die Reproduktion einer Vorzeichnung Poussins (Taf. 9b)¹⁵ zu seinem 1636 vollendeten *Triumph des Pan* (London, National Gallery) in seine Komposition:¹⁶ Der verehrte Maler erscheint zwar hier, anders als bei *Woodland Glade (to Poussin)*, nicht namentlich im Titel, aber schon die Bezeichnung *Bacchanalia* lässt u. a. an die Serie der vier Bacchanale denken, die Poussin um 1636 für Kardinal Richelieu malte und zu denen der *Triumph des Pan* gehörte, den Twombly hier mit

13 Vgl. dazu generell: Volker Kaukoreit / Marcel Atze / Michael Hansel (Hrsg.): „Aus meiner Hand dies Buch“. Zum Phänomen der Widmung. Wien 2007 (= Sichtungen. Archiv, Bibliothek, Literaturwissenschaft 8./9. Jg., 2005/2006).

14 Dulwich 2011 bildet auf S. 16 mit Fig. 2 als Gegenüberstellung zu Twomblys *Woodland Glade (to Poussin)* Poussins *Landschaft mit Diogenes* von 1648 (Paris, Louvre) ab, was allerdings als engerer Vergleich weniger überzeugend anmutet, da dort keine Waldlichtung und zudem auch ein Fluss und nicht (wie von Twombly durch die Bezeichnung „pool“ festgelegt) ein See gezeigt wird. Insofern würden hier eher die u. a. von Leeman 2004, 109 vorgeschlagenen Vergleiche zu Poussins *Landschaft mit einem von einer Schlange Getöteten* von 1648 (London, National Gallery) bzw. *Die Ruhe* von 1650/51 (Malibu, Getty Museum) überzeugen, auch wenn die Seen dort jeweils ebenfalls nicht in einer Waldlichtung liegen.

15 Pierre Rosenberg / Louis-Antoine Prat: Nicolas Poussin 1594–1665. Catalogue raisonné des dessins, 2 Vols. Mailand 1994, Vol. I, 170–171, Nr. 94.

16 Zu dem Poussin-Gemälde und seinem Kontext vgl. Jacques Thuillier: Nicolas Poussin. Paris 1994, 254, Nr. 112; zu Twombly vgl. Dulwich 2011, 146, Nr. 32.

der eingeklebten Vorzeichnungsreproduktion zitiert. Allerdings hat er diese sepiafarbene Illustration nicht einfach nur auf seine Papierunterlage montiert, sondern er stellt sie ebenso aus wie er sie verdeckt. Denn über die Reproduktion hat Twombly ein halbtransparentes Millimeterpapier gelegt, das die Konturen der Zeichnung hinter der strengen Abfolge der Gitternetze und der trüben Faktur des Papiers verschwimmen lässt. Darunter hat der Künstler den Titel *Bacchanalia* geschrieben, unter dem sich sodann ein leicht nach rechts unten strebender Sturm aus expressiven Strichknäueln in Braun, Weiß und Schwarz entfesselt.

Die Komposition ließe sich mithin als die Ausgestaltung eines Gegensatzes verstehen: Oben die Vorzeichnung von Poussins *Bacchanal*, allerdings zum einen im Medium der glatten, Distanz schaffenden fotografischen Reproduktion, zum anderen hinter die Gitter eines trüben Millimeterpapiers gelegt. Dies kann zudem als Verweis auf die Funktion der wiedergegebenen Zeichnung verstanden werden: Das Blatt stellt die letzte Stufe eines langen kompositorischen Findungsprozesses bei Poussin dar, an den sich sodann die Übertragung des gefundenen Figurenarrangements auf die Leinwand anschloss, ein Schritt, zu dem die Vorzeichnung oft quadriert wurde, um sie leichter maßstabsvergrößert auf den endgültigen Bildträger transferieren zu können. Mit der Steigerung dieser Quadrierung bis hin zum Raster eines Millimeterpapiers spielt Twombly vielleicht ironisch auf Poussins von diesem selbst betonte Akkuratess (,J'ai rien négligé“, wird er zitiert)¹⁷ sowie auf den Umstand an, dass der Franzose mit seinem *Triumph des Pan* eigentlich einen impliziten Widerspruch schuf: Denn die Darstellung des wilden orgiastischen Treibens einiger Satyrn und Nymphen rund um eine Pans-Herme war das Ergebnis eines äußerst strengen disziplinierten Kompositionsprozesses,¹⁸ und dem daraus hervorgegangenen Bild wurde daher häufig vorgeworfen, dass es in Anlage und Faktur zu kühl, gelackt, steif und kontrolliert erscheine, um glaubwürdig und stimmig den Eindruck eines wilden bacchantischen Treibens zu vermitteln¹⁹ – Twomblys darüber gelegtes

17 *Mélanges d'histoire et de littérature recueillis par M. de Vigneul-Marville*. Rouen 1699/1700, Vol. I., 140.

18 Vgl. dazu Henry Keazor: Poussins Pargera. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins. Regensburg 1998, 66–88.

19 Vgl. z. B. Pierre Rosenbergs Diktum von der „sensualité figée“ der Richelieu-Bacchanale – vgl. Pierre Rosenberg: Nicolas Poussin 1594–1665. Paris 1994, 226, Nr. 54.

Millimeterpapier könnte eben auf eine derartige Kritik anspielen. Zugleich konterkariert er die solcherart zugerichtete Schöpfung Poussins, indem er darunter in Farben, die der wiedergegebenen Zeichnung zugehörig sind, mit den wilden, expressiven Strichknäueln jener Entfesselung Ausdruck verschafft, die bei Poussin im Interesse eines kunstvoll geordneten Treibens unterdrückt wird: Anstatt dem Vorbild der Vorzeichnung Poussins zu folgen, setzt Twombly der darin dokumentierten Disziplin gerade deren malerischen Antipoden entgegen. Schließlich könnte sich angesichts der von links oben nach rechts unten dräuenden Farbwolken auch das daneben geschriebene „Fall“ doppelsinnig, nämlich einmal als Jahreszeitenbezeichnung ‚Herbst‘, sodann aber auch wörtlich als ‚Sturz‘, lesen lassen: Ein Sturz, der sich auf den rechts in Poussins Zeichnung im Rausch zu Boden gestürzten Satyr, aber ebenso auch auf das von Twombly aus seiner Beherrschung herausgestürzte Vorbild Poussins beziehen könnte.

Doch *Bacchanalia: Fall (5 days in November)* ist nur der letzte Teil einer ganzen, insgesamt vier Gemälde umfassenden Serie, in denen Twombly das Collage-Prinzip unter Rückgriff auf Reproduktionen von (Vor-)Zeichnungen Poussins jeweils variiert: In *Bacchanalia: Fall (5 days in October)* klebt er eine Studie (Paris, Louvre)²⁰ des Franzosen zu dessen Gemälde *Rinaldo und Armida* (Berlin, Gemäldegalerie) in die Mitte seines Blattes, damit möglicherweise auf die entbrennende Liebe der Zauberin Armida für den von ihr betäubten Ritter Rinaldo anspielend; in *Bacchanalia: Winter (5 days in February)* ist es die Reproduktion einer Vorzeichnung zu Poussins *Letzter Ölung* (Paris, Louvre)²¹, die so präsentiert wird (damit die Assoziation von Lebensende und kalter Jahreszeit miteinander verschränkend)²², während es in *Bacchanalia: Winter (5 days*

20 Rosenberg/Prat 1994, op. cit., Vol. I, 262, Nr. 135; vgl. zudem die Notation auf der Rückseite, S. 193, Abb. 6.

21 Ebd., Vol. I, 488, Nr. 248.

22 Vgl. zur Verbindung von Zeitenende und Winter u. a. Oskar Bätschmann: Nicolas Poussins ‚Winter-Sintflut‘: Jahreszeit oder Ende der Geschichte? In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Vol. 52 (1995), H. 1, 38–48. Leeman 2004, op. cit., 277 liest das Bild hingegen eher als Zeichen, dass für Twombly „Bacchus aurait donc autant à voir avec Éros [...] qu’avec Thanatos comme le dit très concrètement l’intrusion d’une *Extrême-onction* de Poussin dans *Bacchanalia Winter (5 days in Feb.)*, la référence à Poussin faisant de cette ensemble une sorte d’*in bacchanalibus ego*‘ twomblyenne.“ Insofern Twombly in der *Bacchanalia*-Serie Figuren Poussins versammelt, die mit Liebe (*Fall*: Rinaldo und Armida), erotischer

in *January*) (eigentlich im Kontrast zum im Titel angegebenen kalten Sujet) ausgerechnet die Zeichnung Poussins mit der *Nackten Venus am Brunnen* (Paris, Louvre)²³ ist, deren Reproduktion Twombly verwendet. Passen der *Triumph des Pan* mit der weintrunkenen Feier des Waldgottes Pan und der betäubte Rinaldo zum Herbst ebenso wie der die letzte Ölung empfangende Sterbende zum Winter, so erscheint die Kombination von Winter und einer nackten, an einem Brunnen stehenden Venus paradox – sofern man hier nicht den Sinnspruch des Terenz „Sine Cerere et Baccho friget Venus“²⁴ bemühen möchte, mit der nicht nur der Obertitel der *Bacchanalia* wieder aufgerufen, sondern auch ein Rückbezug zum *Triumph des Pan* mit seinen bacchantischen Motiven geschaffen wäre.

Schönheit (*Winter*: Venus), Rausch (*Fall*: Bacchanale) und Tod (*Winter*: Letzte Ölung) verbunden sind, ist Leeman zuzustimmen, dass hier Bacchus, Eros und Thanatos zueinander in Beziehung gesetzt werden – die Prägung Leemans „in bacchanalibus ego“ verstellt jedoch vielleicht ein wenig den Blick auf die ganze Serie insofern, als sich das Schwergewicht damit auf die Kombination von Rausch und Tod verschiebt und das zweite Thema der Serie, die Jahreszeiten Herbst und Winter, aus dem Blick geraten. Tatsächlich ist jedoch auch nach den Bezügen der einzelnen Figuren zu diesen jahreszeitlichen Oberthemen zu suchen – folgt man dem, so zeigt sich, dass Twombly Rausch und Liebe dem Herbst zuordnet, Tod und erotische Schönheit dem Winter, so dass die beiden Jahreszeiten gewissermaßen klassisch besetzt sind: Die den Herbst bestimmenden Elemente Rausch und Liebe werden von dem gleichfalls traditionsreichen, für den Winter stehenden Doppel von Eros und Thanatos gerahmt, die auch als die Pole des Bacchantischen (mit seinem sich eventuell bis zum Mord steigenden rauschhaft-sinnlichen Treiben) verstanden werden können. Über die Figur der dem Winter zugeordneten, ohne Bacchus frierenden Venus bindet Twombly (s. Anm. 24) zugleich die Themen von Herbst und Winter ineinander rück.

23 Rosenberg/Prat 1994, op. cit., Vol. I, 706–707, Nr. 366.

24 Der Satz geht zurück auf die Liebeskomödie *Eunuchus* des Terenz, wo Chremes in der fünften Szene des vierten Akts (V. 732) zu Pythias sagt: „*Verbum hercle hoc verum erit, sine Cerere et Libero friget Venus*“ (Deutsch: „Das Wort ist beim Hercules (= tatsächlich) wahr: ‚Ohne Ceres und Liber [Bacchus] friert Venus“). Vgl. zum kunsthistorischen Kontext u. a. Berthold Hinz: ... *non iam friget* – Jordaens blickt auf Rubens. In: Bruno Klein / Harald Wolter-von dem Knesebeck (Hrsg.): *Nobilis arte manus*. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten (2., korrigierte Auflage). Dresden/Kassel 2002, 380–394, hier insbes. 393, Anm. 21.

Twombly zeigt damit einmal eine geradezu ostentative Nähe zu seinen Inspirationen und Leitbildern, indem er sie in Form einer Collage als Reproduktionen in seine Werke integriert; dann wieder schafft er z. B. mit Hilfe darüber gelegter, filternder Medien wie dem Millimeterpapier, insbesondere jedoch mittels seiner expressiven, sich vom Figurativen emanzipierenden künstlerischen Handschrift große Distanz gegenüber seinem Vorbild. Nichtsdestotrotz aber wird deutlich, dass man auch und gerade in diesem Abstand gelegentlich (sicherlich nicht immer) das implizite Bezugswerk und die hier erzielte Spannung zu diesem wahrnehmen und in das Verständnis solcher Schöpfungen Twomblys miteinbeziehen soll: *Autunno* (aus den *Quattro Stagioni*) von 1993/95 (Abb. 2) z. B. kann man durchaus rezipieren, ohne dabei zwingend an Poussin denken zu müssen.²⁵ Nichtsdestotrotz könnte schon der Titel der ganzen Reihe auf die *Vier Jahreszeiten* Poussins (Paris, Louvre) von 1660/64 verweisen; zudem erschließt sich eine mögliche Deutung des sich in der Bildmitte in blutrotem Kolorit ballenden Farb-Knäuels, wenn man just an das *Herbst*-Gemälde (Abb. 3) aus seinen *Jahreszeiten* denkt. Denn dort, wo sich bei Twombly der an Wein oder Blut gemahnende Farb-Ballen befindet,²⁶ ist in Poussins *Herbst*-Darstellung eine riesige Rebe zu sehen, die gerade von den Kundschaftern des Moses abtransportiert wird.²⁷ Damit würde sich eine weitere Bedeutungs-Dimension erschließen, denn Twombly liest Poussin hier sozusagen ein wenig gegen den biblischen Strich, indem er die Rebe wieder ganz antik mit Bacchus (sowie – siehe die Inschriften „*Pan/panic*“ in Twomblys Gemälde – mit dem Wald- und Hirtengott Pan bzw. der von ihm ausgelösten „*panic*“) assoziiert und somit eine Sinnschicht in Poussins Darstellung eröffnet, für die man vielleicht zunächst aufgrund der scheinbar so klaren textlichen Vorlage aus dem Alten Testament blind war: Mit diesen Augen betrachtet, scheint es nachgerade, als ließen sich Furcht und Panik aus den Gesichtern der beiden

²⁵ Zu dem Gemälde vgl. HB IV 64, Dulwich 2011, 154–155, Nr. 39 sowie Greub 2013a.

²⁶ In Dulwich 2011, 154 wird auf eine Fotografie von Twomblys Atelier aus der Zeit verwiesen, während der er an den *Quattro Stagioni* arbeitete, auf der eine Notiz zu sehen ist, die ein verknappendes Zitat aus dem Sonett VII von Rilkes *Sonette an Orpheus* festhält: Im Original „[...] Sein Herz, o vergängliche Kelter / eines den Menschen unendlichen Weins“ lautend, heißt es bei Twombly: „His mortal heart / presses out / an inexhaustible / wine“, damit die zentrale Parallele von Blut und Wein aufgreifend.

²⁷ Vgl. zur Textgrundlage die Schilderung bei 4. Moses, 13, 23–26. Zu dem Gemälde vgl. Thuillier 1994, op. cit., 264, Nr. 236.



2 Cy Twombly: *Autunno* (aus den *Quattro Stagioni*), 1993/95, Acryl, Ölstift, Wachskreide, Bleistift auf Leinwand, 313 × 215 cm, Tate Modern, London

durch die Landschaft eilenden Kundschafter lesen, die sich offenbar vor den Bewohnern des Landes, den riesenhaften Söhnen Anaks, fürchten, für die sie klein und gierig wie Heuschrecken wirken.²⁸

²⁸ Vgl. 4. Moses, 13, 22 sowie 28, wo die Kundschafter mit den Worten zitiert werden: „Wir sahen auch Anaks Söhne“, was dann 33 erklärt wird: „Wir sahen dort auch Riesen, Anaks Söhne aus dem Geschlecht der Riesen,



3 Nicolas Poussin: *Der Herbst* (aus den *Vier Jahreszeiten*), Öl auf Leinwand, 116 × 160 cm, 1660/64, Louvre, Paris

Einen weiteren Niederschlag findet diese, Antikes mit Alttestamentarischem verschränkende Lesart mit der Inschrift „*Et in Arcadia Ego*“ in Twomblys Bild, mit der er nicht nur den Titel eines der berühmtesten Gemälde Poussins (Paris, Louvre) aufruft, sondern zudem auf den im Alten Testament mitgeteilten Umstand anspielen könnte, dass die Kundschafter des Moses die Rebe als Beweis dafür zurückbringen, dass sie das von Gott gelobte Land gefunden haben: das Land, in dem Milch und Honig fließen, eine Art von zweitem Paradies,²⁹ dem auf einer profan-antiken Ebene das idyllische Arkadien entspricht, von dem (einer seit André Félibien nachweisbaren ‚falschen‘ Lesart von „*Et in Arcadia Ego*“ zufolge) das „Ego“ des Satzes Abschied nehmen musste.³⁰

und wir waren in unsern Augen wie Heuschrecken und waren es auch in ihren Augen.“

29 Vgl. dazu die Schilderung des gelobten Landes im Alten Testament (2. Moses, 3, 8 und 17 sowie 4. Moses, 13, 27) sowie die Paradiesesschilderung z. B. im Koran: Sure 47, 15.

30 In seiner ursprünglichen Aussage wie sie z. B. bei Guercinos Gemälde-Interpretation von 1618 (Rom, Palazzo Corsini) zu finden ist, spricht hier

Es scheint also, als habe Twombly beim Malen der *Quattro Stagioni* in der einen oder anderen Weise die *Vier Jahreszeiten* Poussins vor Augen gehabt und daher Verweise in seine Bilder eingebaut, für die man durch die parallele Titelwahl sensibel gemacht und damit eingeladen werden soll, die beiden Werke in einer Art vergleichenden Zusammenschau zu betrachten.³¹

Dabei ist jedoch zu betonen, dass die formalen Beziehungen zwischen den *Quattro Stagioni* und Poussins *Jahreszeiten* sicherlich lockerer sind als diejenigen zwischen z. B. *Bacchanalia: Fall* auf der einen und Poussins *Triumph des Pan* auf der anderen Seite, oder zwischen Twomblys *School of Athens* von 1961 bzw. 1964 und Raffaels Fresko *Die Schule von Athen* in der Stanza della Segnatura im Vatikan von 1510/11.³²

Doch Verweise via Titel, Kompositionsschemata oder motivischer Anleihen erschöpfen das Spektrum möglicher Bezugnahmen Twomblys auf Poussin noch nicht – auch eine Betrachtung der Textur der Werkoberfläche beider Maler gibt hier einigen Aufschluss. Die Gemälde des Amerikaners – und hierin liegt sicherlich auch ein Problem seiner Rezeption mittels ‚flacher‘ Photo-Reproduktionen – weisen neben den expressiven Mal- und Zeichenspuren zugleich eine stark haptische Qualität auf: Nicht nur, dass Farbe sich zuweilen auf dem Bildträger in Krusten und Klumpen über die Fläche erhebt, sondern man kann zudem immer wieder auch mit den Fingern ausgeführte Farbschlieren oder auch ganze Händeabdrucke beobachten.³³ Auch hierin lässt sich Twombly in eine vergleichende Beziehung zu Poussins setzen, der bei seinem um 1638/40 geschaffenen Gemälde *Der Tanz des Lebens zur Musik der Zeit* (Abb. 4) mit (wahrscheinlich) dem (linken) Daumen deutlich in die Grundierung des Gemäldes (wörtlich:) eingegriffen und diese geprägt hat, um auf diese Art

der Tod „Selbst hier in Arkadien gibt es mich, den Tod“. Poussins zweite Interpretation des Sujets auf dem Gebiet der Malerei von 1638/39 (Paris, Louvre) hat sodann einigen Interpretationen zufolge aufgrund ihres elegischen Charakters die Deutung befördert, dass hier nicht mehr der Tod, sondern ein Verstorbener oder eine Verstorbene spreche, der/die wehmütig „Auch ich habe einmal in Arkadien gelebt“ klage. Vgl. dazu die zusammenfassende Darstellung bei Rosenberg 1994, op. cit., 284–285, Nr. 93.

31 Vgl. Greub 2013a, 322–327.

32 Zu Twomblys Gemälden *School of Athens* (Italien, Privatsammlung) und *School of Athens II* (Köln, Museum Ludwig) vgl. HB II 14 sowie 164.

33 Vgl. als ein Beispiel von vielen Twomblys *Study from the Temeraire* (New South Wales, Art Gallery) von 1998/99 – vgl. HB V 1.



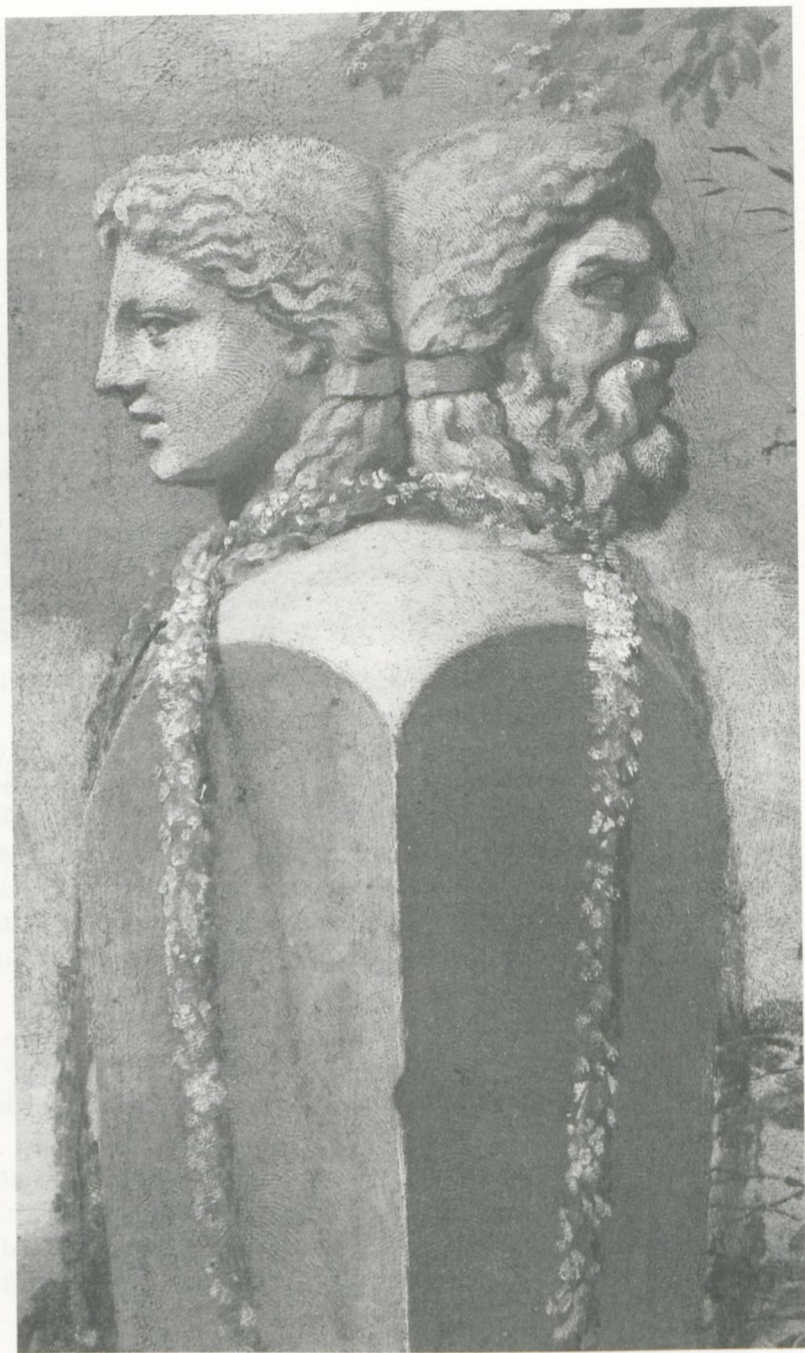
4 Nicolas Poussin: *Der Tanz des Lebens zur Musik der Zeit*, 1638/40, Öl auf Leinwand, 83 × 105 cm, Wallace Collection, London

und Weise eine reiche und differenzierte Textur für das Bild zu schaffen (Abb. 5 und 6).³⁴ Für diese (bei Poussin zugegebenermaßen: eher rare) Praxis wird man umso sensibler, wenn man die Werke Twombly betrachtet hat, der ein solches Eingreifen in die Farbe viel weiter treibt und immer wieder eine regelrechte Auseinandersetzung zwischen dem Flachen und dem Erhabenen zu führen scheint.

Um abschließend wieder zu der zuvor bereits mit der Gattung der Widmung aufgerufenen literarischen Ebene zurückzukehren, lassen sich hier noch zwei Dinge ins Feld führen:

1979 schrieb Roland Barthes in seinem Text *Non multa sed multum* über Twombly (den der Philosoph für sich immer nur „TW“ nennt): „A painting by TW consists only of what one might call writing’s field of allusions. [...] TW makes reference to writing [...] and then goes off to

³⁴ Vgl. Richard Beresford: *A Dance to the Music of Time by Nicolas Poussin*. London 1995, 34.



5 Detail aus Nicolas Poussin: *Der Tanz des Lebens zur Musik der Zeit*, 1638/40, Wallace Collection, London



6 Schräglicht-Aufnahme eines Details aus Nicolas Poussin: *Der Tanz des Lebens zur Musik der Zeit*, 1638/40, Wallace Collection, London

somewhere else.“³⁵ Dies ließe sich auch in Bezug auf Twomblys Rückgriff und Referenz auf Poussin sagen, denn auch hier schafft der amerikanische Künstler eher ein „field of allusions“ und „makes reference [...] and then goes off to somewhere else.“

In Bezug auf das Verhältnis Twombly/Poussin kann man daher eine Menge von der Debatte lernen, die hinsichtlich der sogenannten, lange Zeit von der Literaturwissenschaft eingeforderten ‚Werktreue‘ von Literaturverfilmungen geführt wurde: Angesichts des Umstandes, dass Literatur und Film ganz unterschiedlichen ästhetischen Prinzipien folgen, macht

35 Zitiert nach: Del Roscio 2002, 88–101, hier 88.

es – ganz im Sinne des von Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* 1766 geweckten Bewusstseins für die Gattungsspezifität – wenig Sinn, solche Literaturadaptionen in das Procrustes-Bett des beständigen Abgleichs mit der literarischen Vorlage zu stecken und sie auf den Grad ihrer ‚Treue‘ gegenüber Letzterer zu messen.³⁶ Ebenso wenig Sinn ergibt es im Fall Twomblys, Poussins Bilder beständig als verbindliche Blaupausen unter die Werke Twomblys legen zu wollen: Schaut man sich die filmische Literaturadaption Luchino Viscontis *Morte a Venezia* von 1971 nach Thomas Manns *Der Tod in Venedig* von 1911 an, so erwartet man hier auch nicht, das Werk eines Regisseurs anzutreffen, der sich als ‚Thochino Masconti‘ verstanden wissen möchte – insofern sollte man auch nicht erwarten, in der Dulwich-Ausstellung einem als ‚Toussin‘ anzusprechenden Künstler zu begegnen. Sicherlich: Twombly (dies ist möglicherweise auch eine verschmutzte Falle, die er uns KunsthistorikerInnen stellt) lädt uns mit seinen beständigen Verweisen auf Raffael und Poussin dazu ein, einige seiner Werke hinsichtlich ihres Bezugs auf die beiden frühneuzeitlichen Künstler anzuschauen und verstehen zu wollen, und von daher gehen doch gewisse Nuancen des Verständnisses verloren, wenn man diese Verweise komplett ausblendet. Auch hierzu existiert in der Literaturadaptionsdebatte ein Pendant, denn gerade in den anglo-amerikanischen Ländern ist das Pendel zu Beginn der 2000er Jahre in das andere Extrem ausgeschlagen,³⁷ indem man nun den der ‚Werktreue‘ entgegen gesetzten Pol propagierte: So wurde inzwischen von Seiten der ‚Adaptation Studies‘ wiederholt das Bestreben

36 Vgl. u. a. dazu Hans Magnus Enzensberger: *Literatur und Linse – und Beweis dessen, daß ihre glückhafte Kopulation derzeit unmöglich ist*. In: *Akzente* (1956), H. 3, 207–213; Wolfram Buddecke / Jörg Hienger: *Verfilmte Literatur. Probleme der Transformation und der Popularisierung*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 9 (1979), H. 36, 12–30; Franz-Josef Albersmeier / Volker Roloff (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt a. M. 1989 sowie Irmela Schneider: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen 1981.

37 Zur Entwicklung vgl. Irina Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen/Basel 2002, 29–58; Kamilla Elliott: *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge 2003; Susan Fellerman: *Art in the Cinematic Imagination*. Austin 2006; Julie Sanders: *Adaptation and Appropriation*. London 2006 und Monika Seidl: *Framing Colin: The Adaptation of Classics and Colin Firth as Mr. Darcy and after Mr. Darcy*. In: Werner Huber / Evelyne Keitel / Gunter Süss (Hrsg.): *Intermedialities. New Perspectives on Literature and the Media*. Trier 2007, 37–49.

formuliert, „to free our notion of film adaptations from this dependency on literature so that adaptations are not derided as sycophantic, derivative, and therefore inferior to their literary counterparts“.³⁸ Dies führte aber in der Folge dazu, dass qua der kritischen und generellen Ablehnung des Begriffes ‚Werktreue‘ (‘fidelity‘) auch gleich jegliche Rückbindung eines auf ein Buch zurückgehenden Films als irrelevant, da die eigenständige Bedeutung des Films automatisch schmälern, erachtet wurde.³⁹ Konkret gesprochen: Man tat so, als hätten filmische Literaturadaptionen keine Vorlage, indem man diese ignorierte und beschloss, die tatsächlich auf solchen Vorlagen aufbauenden Filme ausschließlich als eigenständige Neu-Kreationen zu betrachten. Dies verengt freilich insofern extrem die Optik, als man auf diese Weise zum einen gerade die schöpferische Emanzipation und Eigenleistung der Adaption nicht mehr zu würdigen versteht, da man diese ja nur aus dem Vergleich zu der zugrunde gelegten literarischen Vorlage ersehen und ermessen kann. Zudem wird so auch zum anderen verhindert, dass man die jeweiligen Eigengesetzlichkeiten, Potenziale, aber auch Beschränkungen der beiden unterschiedlichen Gattungen weiter auszudifferenzieren vermag, da jene eben nur im sie aufeinander beziehenden Vergleich deutlich werden können.

Gleiches gälte für eine Betrachtung der Werke Twomblys, welche die von ihm ausgelegten Verweise bewusst überläse und ignorierte, denn damit würden die oben erwähnten „allusions“ und „references“ zum Verstummen gebracht werden, die Twombly offenbar hin und wieder gerne als eine Ausgangsbasis nutzt, von der aus er „goes off to somewhere else.“

ABBILDUNGSNACHWEISE

Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom.

1 HB I 134.

2 HB IV 64, Part III, S. 181.

38 Vgl. Deborah Cartmell / Imelda Whelehan (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge 2007, 1–2.

39 Vgl. dazu Thomas Leitch: *Adaptation Studies at a Crossroads*. In: *Adaptation*, Vol. 1, No. 1 (2008), 63–77, der auf S. 76 dazu auffordert, demgegenüber eine Herangehensweise zu favorisieren, „that focus[es] on specific problems in the production and reception of adaptations and the relations between adaptation and other intertextual modes“.

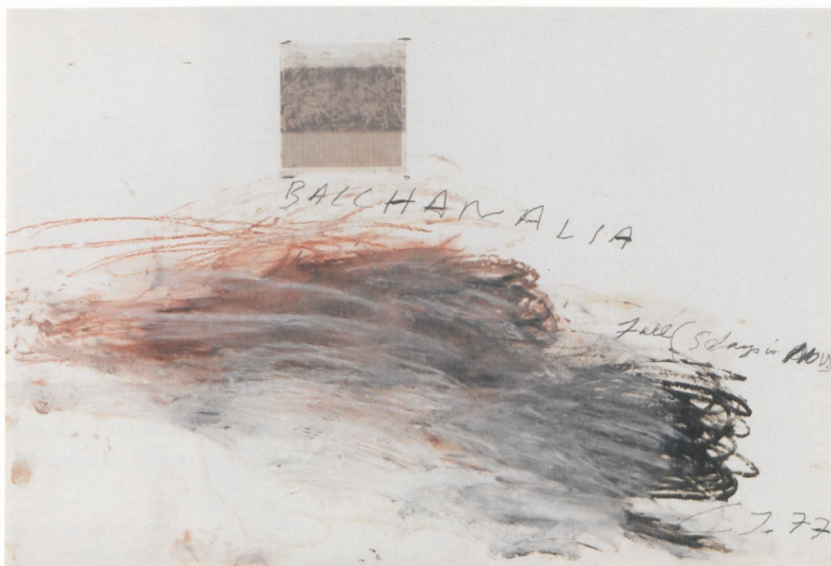
3 Paris, Musée du Louvre.

4-6 London, Wallace Collection (Ausstellungskatalog: Richard Beresford: A Dance to the Music of Time by Nicolas Poussin. London 1995, Cover [Abb. 4], S. 10 [Abb. 5], S. 36 [Abb. 6]).

TAFELN

9a © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Udo und Anette Brandhorst Stiftung, Museum Brandhorst, München | Fotograf/Agentur BStGS.

9b Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2013.



9a Cy Twombly: *Bacchanalia: Fall (5 days in November)*, 1977, Collage, Öl, Kreide, Bleistift, Gouache auf Fabriano Papier, Millimeterpapier, transparentes Klebeband, 101 × 150 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Museum Brandhorst, München



9b Nicolas Poussin: Vorzeichnung zu *Triumph des Pan*, Windsor Castle, Royal Library, ca. 1635/36