

CHRISTOPH SCHULZ

»Words Tend to be Inadequate«¹
Cy Twomblys *Letter of Resignation*

Der Zyklus *Letter of Resignation*, entstanden zwischen 1959 und 1967, stellt in verschiedener Hinsicht eine Besonderheit in Cy Twomblys Œuvre dar. Selten setzt Twombly sich so konkret mit dem Topos der Schrift auseinander, ohne daß dies eingebunden wäre in einen der mythischen Vorwürfe, die viele seiner Bilder und Zyklen bestimmen. Auch die Landschaft rückt zu Gunsten der Beschäftigung mit der Kommunikation mittels Schrift und der Vermittlung von Inhalt durch Schrift auf dem Papier in den Hintergrund.²

Das Konvolut besteht aus 38 Blättern, deren Größe zwischen 240mm x 250 mm und 253 mm x 251 mm schwankt, wobei der überwiegende Teil fast quadratisch ist. Dem Herausgeber Heiner Bastian zufolge ist der Zyklus 1967 entstanden; nur drei Blätter habe Twombly bereits 1959 angefangen. Auffällig ist allerdings, daß, abgesehen von diesen dreien, nur 13 auf das Jahr 1967, der größte Teil, nämlich 22 Blätter, aber gänzlich undatiert ist. – Wären tatsächlich alle Blätter 1967 entstanden, so nähme sich deren lückenhafte Datierung bemerkenswert aus, und es würde noch unwahrscheinlicher, daß drei einzelne Blätter neun Jahre vor der kompakten Fertigung der übrigen 35 Blätter entstanden sein sollen. Wahrscheinlicher ist es hingegen, daß sie weitgehend unabhängig voneinander zwischen 1959 und 1967 entstanden sind, und zuletzt als *Letter of Resignation* zusammengestellt wurden. Auch die unterschiedlichen Blattgrößen könnten als Indiz für ein weitgehend unabhängiges Entstehen der Seiten genommen werden. Die Seiten wurden erst im Nachhinein von Twombly in eine Reihenfolge gebracht, nicht aber nummeriert oder paginiert. Angesichts dieser Genese ist es sehr fraglich, inwieweit man in den 38 Bögen eine konsekutive Folge in dem Sinne sehen darf, wie es der Brief in seiner literarischen Form als Mittel der Kommunikation nahelegt. Die Rekonstruktion der Entstehung, das Nachvollziehen einer diskursiven Entwicklung von Inhaltlichem, ist demnach kaum möglich. Der Herausgeber betont aber, daß die Blätter von Twombly selbst in eine Reihenfolge gebracht wurden. Nicht zuletzt könnte man zur Rechtfertigung einer Betrachtung der Blätter in ihrem Zusammenhang anführen, daß der Titel *Letter* im Singular den Zyklus als einen Brief, und nicht als 38 einzelne Briefe, also *Letters*, definiert. Dieses »Etwas«, das hier zwischen der ersten und der letzten Seite passiert, ist nur schwer in Worte zu fassen:

1 Der Titel entstammt der Sammlung *TRUISMS* (1977-79) von Jenny Holzer (1998).

2 Ähnliches ließe sich vermutlich über die beiden Bildfolgen *Poems to the Sea* (1959), wobei es hier, dem Namen nach, eine Anbindung an Landschaft gibt, und *24 Short Pieces* (1973) sagen, die beide ebenso wie *Letter of Resignation* als Zyklen in getrennten Veröffentlichungen publiziert wurden.

[E]ntweder man erliegt als Betrachter und Interpret der Versuchung, sich angesichts der Fülle malerisch-eigenständiger, nicht ikonographisch benennbarer Elemente der Bilder in scheinpoetische Gefilde der Sprachlosigkeit zu begeben, oder man versucht, durch ebenso trügerisch-sprachmächtigen Zugriff den Bilder gerade jene Eindeutigkeit zuzuschreiben – im wahrsten Sinne des Wortes –, die sie ebenso überwinden, wie sie sie in sich als Überwundene beinhalten. (Hoppe-Sailer 1986, 118)

Eine grundlegende Frage, die sich bei der Betrachtung zunächst stellt, ist die, ob der Zyklus als eine Reihe von *Bildern*, respektive Zeichnungen anzusehen ist, oder als *Text* gelesen werden soll. Mit der Hinterfragung des Verhältnisses von Schrift und Bild dringt man weit in eine zentrale Problematik von Twomblys Werk vor, die sich nicht in erster Linie auf dessen Inhalte, sondern schon auf die Darstellungsform bezieht. Wie sind die Bewegungsspuren zu werten? Verändern sie ihre Bezüge, wenn sie statt auf Leinwand auf Papier zu finden sind? In Twomblys Werk scheinen Malerei, Zeichnung und Schriftstellerei nebeneinander zu existieren, teils bis zur Symbiose überlagert, die sich gegen eine Kategorisierung sperrt oder sie nur ganz punktuell zuläßt. So ist zu bedenken, daß keinesfalls von »der Schrift« bei Twombly gesprochen werden kann, denn die Erscheinung von Schriftähnlichem ändert sich mehrfach und scheint ganz unterschiedliche Funktionen zu erfüllen.

Während sich in dem Sinn argumentieren ließe, daß der Gestus des Pinselstriches in der Malerei qualitativ von dem der Linie in der Schrift zu unterscheiden sei und als zu diesem in Opposition stehend betrachtet werden müsse, könnte man in der Zeichnung eine Schnittmenge ausmachen, aus der sich sowohl Malerisches, wie auch Schreiberisches entwickeln kann. Sogar der Auftrag der Farbe mit der Hand kann in Bezug auf diese Polarisierung verstanden und gedeutet werden: als Radikalisierung des Malens, das ohne seinen Pinsel auskommt, oder als Zuspitzung des Schreibaktes, in dem der Autor über den Finger zum Stift wird. Das Werk Twomblys muß als ständige Übertragung dieser medialen Qualitäten und Eigenschaften gesehen werden. Marcelin Pleynet beschreibt das Werk als »a body of work, based on the unique moment of a personal syncretism« (Pleynet 1976, 80). Wichtig ist, daß man »Schrift« erkennen kann.

[A]lways suggesting a language but never allowing it to become reduced to an alphabet, always generating an emanation of character but never becoming a set of individual characters, like those in an alphabet, that would be obliged to take the shape of a word or phrase. (Davvetas 1989, 192)

Die Frage lautet also nicht, ob es sich um Text *oder* Bild, Schriftstellerei *oder* Malerei handelt, sondern inwieweit es als das eine oder das andere *beobachtet* werden kann. Damit verbunden wollen auch die Prozesse der Sinnkonstitution, die mit den Disziplinen Malen, Zeichnen und Schreiben assoziiert werden, als übergänglich angesehen werden.³ Als Bilder betrachtet, sind die Blätter abstrakte, ungegenständliche Darstellungen, die den Raum als Fläche begreifen, ohne Andeutung von Perspektive und räumlicher Illusion. Die Bezeichnung *Letter*, wel-

3 »His work thus invites us to see and think in a new way, which it uses to create a new synthesis of seeing and thinking.« (Pleynet 1976, 74)

che der vorherrschenden Materialkombination von Bleistift auf nicht grundiertem Papier und den dominierenden skripturalen Bildelementen Rechnung trägt, könnte man zum Anlaß der Hypothese nehmen, es handle sich hier um einen Text. Es gilt aber, beide Betrachtungsweisen miteinander zu verbinden.

Inhaltsangabe / Bildbeschreibung

Die genannten Indizien verführen beim Durchblättern dazu, nach einer schriftlichen Äußerung zu suchen. Tatsächlich lassen sich nämlich einzelne Elemente ausmachen, von denen man in anfänglicher Hilflosigkeit geneigt ist, sie konventionellen Vorstellungen über Briefe unterzuordnen. So beginnt »der Text« auf Blatt I mit einer kleinen Linienkombination, die vielleicht eine 1 bedeuten könnte.⁴ Überprüft man die Entdeckung an einer der im Folgenden von Twombly häufig verwendeten Zahlenreihen, scheint es durchaus legitim, auch diese Kritzelei für eine 1 zu halten und vermutet die Setzung eines Anfangs. Ganz analog verfährt man am Ende. Dort entsteht aus einer Serie von drei zeichnerisch ungewöhnlich dichten und atmosphärisch komplexen Blättern (XXXVI, XXXVII und XXXVIII) so etwas wie ein fortlaufender Text, und die Blätter nehmen sich tatsächlich wie die Seiten eines lediglich undeutlich geschriebener Briefes aus. Auch wenn die Schrift in allen drei Fällen so unterschiedlich ausfällt, daß man sie nicht zwingend für zusammengehörig halten muß, setzen sie sich doch durch ihre Ähnlichkeit untereinander von den vorhergehenden als mögliche Folge ab. Blatt XXXVIII endet wie der Anfang begann, nämlich auf der Mitte der Seite, mit der Signatur des Autors.⁵ Es läßt sich also eine Form mit einem Anfang und einem Ende finden, dem klassischen Brief nicht unähnlich. Auf optischer Ebene ergibt sich ein dynamischer Bogen von der Mitte der ersten Seite zur Mitte der letzten – wobei man dieses Ende, das nicht durch den Platzmangel am Ende der Seite erzwungen ist, als Ende dessen, was Twombly schreiben wollte, interpretieren könnte. Genauso ist der Anfang ein künstlerisch gesetzter. Der Inhalt löst sich von den Vorgaben des Materials und transzendiert das Papier. Der Blick auf die Legende bestätigt, daß die letzten drei Blätter tatsächlich zu den im Abschlußjahr entstandenen gehören. Ebenso sind die ersten vier Blätter, und damit auch das vermeintliche Anfangsblatt, 1967 entstanden, was es einmal mehr denkbar macht, daß Twombly im Nachhinein für eine »lose« Blattsammlung einen Rahmen geschaffen hat.

Betrachtet man den Zyklus nicht als Buchobjekt, sondern als Sequenz, so lassen sich weitere Bildgruppen finden, die entweder im Zusammenhang entstanden sein oder nachträglich eine sinnvolle Konstellation ergeben haben könnten. Eine erste Gruppe könnte man in den Blättern VI bis VIII sehen.⁶ Sie wird zusammengehalten durch ein gemeinsames Bildelement, eine heftige, sich zuspit-

4 Dieses vermeintliche Anfangsblatt stammt aus dem Jahr 1967.

5 Interessanterweise ist dieses Blatt gleich doppelt signiert. Eine Signatur befindet sich auf der Rückseite, eine als Teil des Blattes auf der Vorderseite. Letztere scheint also als Teil des »Inhalts« zu lesen zu sein.

6 Eventuell kann auch noch Blatt V hinzu genommen werden.

zende Bleistiftschraffur, die an einen Tornado erinnert und in dieser Form dem Zyklus einzigartig ist. Eine weitere Folge könnten die Blätter XXII bis XXIV ausmachen, die, nebeneinander gelegt, ein Triptychon ergeben. Auf den beiden seitlichen »Flügelteilen« sind zur Strukturierung des Blattes in den oberen Bildhälften in derselben Höhe je drei waagerechte Linien und auf dem zentralen Teil vier Linien gezogen. Dabei setzt sich die unterste Linie des Mittelteils nach rechts und links fast nahtlos in die oberen Linien der Seitenflügel fort. Als Komposition kann sich dies kaum zufällig ergeben haben.⁷ Ein weiterer Block besteht aus den Blättern XXXIII bis XXXV. Diese zeichnen sich durch eine ungewöhnliche Komplexität und Dichte aus, während sonst eher das überwiegt, was Roland Barthes das *Rare* oder *Vage* nennt (Barthes 1983b). Auch finden sich allein hier Zeichen, die sowohl aus der alltäglichen Welt, als auch aus Twomblys Bildwelt bekannt sind⁸: Rechtecke, einzelne Zahlen, Additionen und Jahreszahlen. Auf Blatt XXXIV stehen die Jahreszahl 1959 sowie das einzige lesbare Wort, »March«, also »März« oder auch »Wanderung«. Möglicherweise ist damit der Beginn der Arbeit datiert. Den umfangreichsten und wohl exponiertesten Block bilden die Blätter XXVI bis XXXII. Hier wird ein für diesen Zyklus neues Bildzeichen eingeführt, eine Spirallinie, wie Twombly sie in variiert Form besonders exponiert in den »Grey Paintings«, einer Serie grau grundierter Bilder, ab 1965 verwendet hat. Auf der Mittelachse des Blattes schichten sich zehn kurze, dichte Spirallinien zu einem Turm auf und vermitteln den Eindruck, es handle sich um die Verse eines Gedichtes. Die Zeilen sind linksbündig mit blauen Zahlen nummeriert und mit dünnem Stift heftig durchgestrichen. In der Folge dieser sieben Blätter konzentriert sich das textähnliche Gebilde auf fünf nicht mehr durchgestrichene Zeilen, die unterhalb der Blattmitte plaziert sind. Offensichtlich wird hier die Textfindung als ein Prozeß der Reduktion vorgeführt, in dessen Verlauf sich die »Datenmenge« symbolträchtig um die Hälfte reduziert. Wir beobachten das Wandern des auf Blatt XXVIII bereits auf seinen endgültigen Umfang von fünf Zeilen reduzierten⁹ und mit einer großen »5« überschriebenen Textes hin zu seinem endgültigen Standort. Ebenso wie die darum herum angebrachten »Notizen«, stellt sich dieser Vorgang scheinbar als Diskussion eines optischen Problems dar. Irritierend wirkt der Wechsel der Farbe Blau von der Farbe der Zahlen zur Farbe der Schrift auf Blatt XXXI, deren Zeilen dann wieder durchgestrichen sind, obwohl sie auf den vorhergehenden drei Seiten schon einmal einen nicht korrekturbedürftigen Status erreicht hatten. Ihre endgültige Form finden die Zeilen schließlich in Bleistiftgrau, verwendet sowohl für den Text als auch für die Zahlen, auf Blatt XXXII. Dieser Aufweis möglicher Beziehungen erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit; es geht nur darum, daß unter den Blättern Beziehungen bestehen und das Verhandeln von Inhalten erkennbar ist.

7 Von den drei Blättern ist nur das Mittlere datiert, so daß sich mittels der Datierung kein Bezug nachweisen läßt.

8 Die einzige Ausnahme hierzu bildet eine kleine Planskizze auf Blatt XVIII.

9 Ab diesem Blatt steht die Nummerierung den Zeilen nicht mehr voran, sondern folgt diesen rechtsbündig.

Skripturales

Trotz der offenkundigen Verfremdung von Schrift im Werk Twomblys bleiben wesentliche Merkmale doch gleich: am offensichtlichsten ihre äußerliche Organisation, der weitestgehend waagerechte Verlauf der Zeilen, der Schriftfluß von links nach rechts sowie die Anordnung der Zeilen von oben nach unten. Dabei variiert das Maß der Ähnlichkeit mit einer Hand-Schrift enorm. Teils scheinen wir ein unleserliches Manuskript zu sehen (XXV, XXXVI) und manchmal besteht eine nur formale Ähnlichkeit, beispielsweise im Falle der Spirallinien (XXVI bis XXXX), mit denen auf Schrift nur durch die besetzte Fläche, blockweise oder zeilenweise verschoben, angespielt wird. Einen weiteren Verfremdungsschritt repräsentieren »gegenstandslosen« Strichreihen (XIII, XIX und XXXIII), bei denen unklar ist, ob sie als Schrift, als Darstellung eines Zeitverlaufs oder als Numerierung einer unbekanntenen Menge gelesen werden sollen. In jedem Fall suggerieren sie Rudimente von Ordnung, Struktur, Wiederholbarkeit und unterhalten über diese formalen Kriterien Affinitäten zum Text. Überhaupt nehmen Zahlen und Numerierungen als strukturbildende Phänomene eine wichtige Position in Twomblys Œuvre ein. Sie wirken wie ein rettender Anker, mit dessen Hilfe »etwas« geordnet zu werden scheint oder sich doch zumindest eine Struktur im Kontrast zum optischen Chaos behauptet. Dem Betrachter ermöglichen sie im Falle der Tafelbilder häufig einen ersten Einstieg in die narrative Ebene und deuten eine inhaltliche Dimension an. Hier sind die Zahlen nur schwer mit einer solch übergreifenden Ebene in Verbindung zu bringen; sie scheinen blattweise mehr als Symbol für Strukturierung zu funktionieren. Auch bleibt die Schrift das Ergebnis der Bewegung eines Punktes auf dem Papier, also eine Linie. Es stellt sich also die Frage, was die Linie ohne Einbindung in Schrift kommunizieren kann. Twombly schreibt 1962 in einer seltenen theoretischen Äußerung:

Since most painting then defines the image, it is therefore to a great extent illustrating the idea or feeling content. [...] Each line now is the actual experience with its own innate history. It does not illustrate – it is the sensation of its own realization. (in: Varnedoe 1994, 27)¹⁰

Die Linie ist hiernach Ergebnis einer Handlung – nach Roland Barthes das Produkt einer Geste, welches unmittelbar mit seinem Entstehungsprozeß verbunden ist und indirekt mit seinem Schöpfer, dem Maler. Für Roland Barthes macht das die Exklusivität von Twomblys Linien aus. Er beschreibt sie als *linkisch*, erstellt durch den *Linken*, eine Art Blinden. Dieser

10 Der Text ist hier in ganzer Länge wiedergegeben. Erstmals ist er in einer kleinen italienischen Zeitschrift erschienen: *L'esperienza moderna, Documenti di una nuova figurazione: Toti Scialoja, Gastone Novelli, Pierre Alechinsky, Archile Perilli, Cy Twombly*, No. 2, Aug.-Sept. 1957, 32. Eine deutsche Übersetzung ist 1961 in der Zeitschrift *Blätter und Bilder* veröffentlicht worden. Für diese Stelle lautet sie: »Das Malen bestimmt das Gebilde, deshalb erklärt es weitgehendst die Idee oder den Gefühlsinhalt des Bildes. [...] Heute ist jede Linie die gegenwärtige Erfahrung ihrer eigenen, ihr inwohnenden Geschichte. Sie erklärt nichts, sie ist das Ergebnis ihrer eigenen Verkörperung.«

sieht nicht richtig die Richtung, die Tragweite seiner Gesten; lediglich seine Hand führt ihn, das Verlangen seiner Hand, nicht sein instrumentelles Geschick: das Auge, das ist die Vernunft, die Evidenz, die Empirie, die Wahrscheinlichkeit, die Kontrolle, die Koordination, die Imitation [...]. In gewisser Weise befreit TW die Malerei von der Schau; denn der Linke (der ›Linkische‹) löst das Band zwischen der Hand und dem Auge; er zeichnet ohne Licht (so tat TW in der Armee). (Barthes 1983b, 16)

Der Konflikt zwischen dem sehend-registrierenden und dem um begriffliche Katalogisierung bemühten Auge¹¹ ist auch für die Rezeption von *Letter of Resignation* entscheidend, da man leicht versucht ist, das Sichtbare dem Brieflichen unterzuordnen, die Ambiguität aufzulösen und dadurch das *Offene*¹² seiner Wirkung zu berauben. Was von der Schrift beim »Schreiben ohne Licht« bleibt, bezeichnet Barthes als Geste.

Was ist eine Geste? Etwas wie die Zugabe eines Aktes. Der Akt ist transitiv, er will ein Objekt, ein Resultat hervorrufen. Die Geste oder Gebärde ist die unbestimmte und unerschöpfliche Summe der Gründe, Triebe, Faulheiten, die den Akt mit einer Atmosphäre (im astronomischen Sinne des Wortes) umgeben. (Barthes 1983b, 11)

Der Versuch, die einzelnen Gesten und die daraus resultierenden Linien mit ihren Atmosphären beschreiben oder gar ordnen zu wollen, wäre ein hoffnungsloses Unterfangen. Marcelin Pleynet versucht immerhin, einen Überblick zu geben:

[I]t seems quite clear that by 1955, the artist was completely involved [...] in the ordering of a trajectory where past, present, and future, history and biography, eroticism and culture, knowledge and ignorance, innocence and experience, freedom and prohibition, are combined. (Pleynet 1976, 84)

Und Roland Barthes verfährt reduktiv: »Der Strich, wie geschmeidig, leicht oder unsicher er auch sein mag, verweist immer auf eine Kraft, eine Richtung; er ist ein *energon*, ein Arbeiten, das die Spur seines Triebes und seine Verausgabung lesbar macht.« (Barthes 1983b, 26) Tatsächlich scheint der Begriff der Energie für Twombly entscheidend zu sein,¹³ denn: »Es geht nicht darum, das Produkt zu sehen, zu denken, zu kosten, sondern die Bewegung, die es dazu gebracht hat, wiederzusehen, zu identifizieren, oder gar zu ›genießen‹.« (Barthes 1983b, 16) Sensibilität für diese Energie ist bei der Rezeption unerlässlich. Die Hermetik lässt sich nach Barthes auf den direkten Zusammenhang des Ergebnisses mit seinem körperlichen Entstehungsprozeß zurückführen. Der Text liegt als Manuskript vor, als eine Hand-Schrift im literalen Sinn.

Das Werk von TW gibt diese Fatalität zu lesen: mein Körper wird niemals der deine sein. Aus dieser Fatalität, in der sich ein bestimmtes menschliches Unglück resümieren mag, führt möglicherweise nur eins heraus: die Verführung: daß mein Körper (oder seine sinn-

11 Richard Hoppe-Sailer schlägt diese Begriffe vor (Hoppe-Sailer 1986).

12 Thomas Heyden wendet Umberto Ecos Begriff des *offenen Kunstwerks* auf Twombly an (Heyden 1986).

13 Seine Bilder sind dem Tanz als noch direkterem Ausdruck körperlicher Energie verwandt.

lichen Stellvertreter, die Kunst, die Schrift) den anderen Körper verführe, entführe oder ersetze. (Barthes 1983b, 26)

Einen interessanten Aspekt erschließt die zeitliche Dimension der Bilder. Man kann sich beim ersten Blick weder dem Eindruck entziehen, hier sei herumgeschmiert worden, noch dem, jemand habe um eine Form gekämpft und versucht, etwas zu strukturieren. Richard Hoppe-Sailer stellt der Twombly'schen Bildproduktion treffend ein Zitat Théodore Durets zu Claude Monets Landschaftsbildern gegenüber und begründet diesen zwiespältigen Eindruck.

Man muß dahin kommen, von der unbeweglichen Grundlage der darzustellenden Szene das Atmosphärische loszulösen, und zwar in raschster Folge, denn es kann vorkommen, daß die verschiedenen Effekte, die man in ihrem flüchtigen Erscheinen erhaschen muß, ineinander greifen, und leicht unklar werden, wenn das Auge sie nicht im rechten Moment erfaßt. (Duret in: Hoppe-Sailer 1986, 119)¹⁴

Ähnlich komplex verhält sich der Sachverhalt bei der Rezeption dieses Werkes. Auf der einen Seite steht das Lesen mit der dafür notwendigen Zeit; auf der anderen Seite ist das »Sehen« und das spontane Erfassen des Atmosphärischen in der pikturalen Dimension unerlässlich. Relevant erscheint für die Deutung schließlich auch der Begriff der Redundanz.¹⁵ Während ein normaler Text höchst redundant ist und der Leser nicht auf jede einzelne Stelle eines Wortes blicken muß, um zu erkennen, was gesagt wird, ist Twomblys Schrift absolut nicht vorhersagbar, der Verlauf nicht einmal wahrscheinlich. So ist der Betrachter gehalten, ihn genauestens zu studieren und jedes pikturale Element im Zusammenspiel mit dem ganzen Text zu lesen. Die in der Handschrift angelegte Unmöglichkeit einer Wiederholung des Textes ist hier zur Einmaligkeit zugespitzt, die eine dezidiert malerische Qualität besitzt.

Twomblys Schrift in ihrer Vielschichtigkeit suggeriert Intimität, läßt aber offen, inwieweit dies beabsichtigt ist und auf eine psychische Instanz verweist. Sie verleitet dazu, ein künstlerisches Subjekt zu rekonstruieren, läßt sich aber nicht auf eine Intention reduzieren. Sie transportiert eine Energie, die in dieser Konzentration und Direktheit durch ausschließlich optische Phänomene erreicht wird, ohne jede zusätzliche Belastung durch Inhalt. Von ihrer Einbindung in jeglichen Gebrauch, vielleicht auch Mißbrauch befreit, entwickelt sie ihre eigentliche Kraft und kommt ihrem Wesen erst nahe. Roland Barthes bemerkt: »[I]n der gelockerten Führung des Strichs liegt die Wahrheit des Stifts. Die Ideen (im platonischen Sinn) sind nicht metallene und glänzende Figuren, geschnürt wie Begriffe, sondern eher ein wenig zittrige Makulatur auf weißem Grund.« (Barthes 1983a, 70) Oder, radikal formuliert: »Das Wesen eines Gegenstandes hat etwas mit seinem Abfall zu tun.« (Barthes 1983b, 9)

14 Das Originalzitat ist zu finden in: Duret 1920, 53-57.

15 Thomas Heyden zitiert hierfür Julian Hochberg (Heyden 1986, 45).

Pikturales

Ein Übergang in der Betrachtung von den skripturalen zu den pikturalen Bildelementen bietet sich mit den »Korrekturen« an, die einen wesentlichen gestalterischen Anteil am *Letter* haben. In Bezug auf die Verquickung von Text und Bild nehmen sie eine interessante Position ein. Liest man sie als Korrekturen, so machen sie das Korrigierte erst recht zu einem Text. Bilder werden demgegenüber nicht durchgestrichen, sondern neu grundiert und übermalt; das Palimpsest tritt normalerweise erst in der Röntgenuntersuchung zu Tage. Widersteht man der Versuchung, die Schriftzüge graphologisch-psychologisch zu deuten und *resignation* herauszulesen, so ist es leicht möglich, letzteren Begriff mit den zahllosen Korrekturen in Verbindung zu bringen, die Twomblys Werke durchziehen. Dabei lassen sich im Wesentlichen zwei Arten von Korrekturen ausmachen: Entweder er übermalt, bzw. überschreibt eine Zeile mit mehr oder minder heftigen waagerechten Bleistiftschraffuren, wobei zumeist der unterliegende Text noch sichtbar bleibt (III, VII, XXVI, XXXI und ungewöhnlich heftig X), oder er trägt weiße Farbe über dem Geschriebenen auf und macht das Darunterliegende dadurch unsichtbar und auf symbolischer Ebene ungeschehen (V, XIV und XVI).¹⁶ Wie in der Verwendung der Bleistiftkorrekturen, gibt es auch in der Verwendung der weißen Farbe zu Korrekturzwecken deutliche Unterschiede. Sie taucht sowohl als Kleckser oder Spur, also nicht notwendigerweise als Korrektiv (IX), aber auch flächendeckend auf. Häufig wird die geweißte Fläche sofort wieder neu beschrieben, so als sei es das erste Mal (XVI); manchmal auch wird die noch nasse Farbe entweder zur Verstärkung oder zur erneuten Zerstörung des zweiten Versuchs noch einmal durch heftigen Schraffuren überdeckt (XII). Das Weiß scheint eine entscheidende Rolle zu spielen, sowohl als Material, wie auch als nicht besetzte Bildfläche. Twombly schreibt:

Whiteness can be the classic state of the intellect, or a neo-romantic area of remembrance - or as the symbolic whiteness of Mallarmé. The exact implication may never be analyzed, but in that it persists as the landscape of my actions, it must imply more than selection. (in: Varnedoe 1994, 27)¹⁷

Twombly nutzt die weiße Farbe, um das Ergebnis seiner Handlungen - die Linie, die Schrift - ungeschehen zu machen, um also den ursprünglichen Zustand des Papiers als unbeschriebenes Blatt wieder herzustellen. Wenn das Weiß für Twombly eine Landschaft bedeutet, wäre in dem Weiß des Papiers malerisch eine abstrakte Idee von Landschaft als gedanklicher Spielfläche wieder zu erkennen, die

16 Roland Barthes vergleicht diese Schichtungen mit einem Palimpsest. »Der Künstler tut so, als hätte er ein Stück seiner Leinwand »verpatzt« und als wolle er es gewaschen; aber dieses Wegwischen verpatzt er wiederum; und diese beiden übereinandergelegten Patzer produzieren eine Art Palimpsest.« (Barthes 1983a, 69)

17 Die deutsche Übertragung lautet: »Unschuld ist weiß; sie kann der klassische Zustand des Intellektuellen sein oder ein neoromantischer Erinnerungsbereich, oder die symbolische weiße Unschuld eines Mallarmé. Was nun Unschuld bedeutet und enthält, läßt sich nicht exakt untersuchen. Aber sie ist die Landschaft meiner Handlungen und sie muß mehr bedeuten als bloße Auswahl.« In: *Blätter und Bilder* (Twombly 1961).

er in dem Brief ordnet und strukturiert. – Der Dichter sieht hier das weiße Blatt, das es mit Text zu füllen gilt. Um dies zu bekräftigen, könnte man Bildelemente anführen, die an die Tafelbilder erinnern, wie beispielsweise die kleine Planskizze auf Blatt XVIII, die Skizzen auf der Blattfolge XXXIII bis XXXV oder die Zickzacklinien auf Blatt II und XV, von denen Hoppe-Sailer nachweist, daß sie an anderer Stelle für eine Gebirgslandschaft stehen (Hoppe-Sailer 1986, 115). Der pastose Auftrag des Farb-Materials und die dadurch provozierten Trocknungsrisse leiten einmal mehr von der Textrezeption zur Bildrezeption über und betonen die räumliche Dimension der Blätter. Wie in den Ölbildern benutzt Twombly auch hier Farbe nicht als Mittel, sondern als Zweck. Barthes vielzitiertes Satz, bei Twombly werde der Farbstift zur Stifffarbe, trifft auch für diesen Zyklus zu (Barthes 1983b, 18).¹⁸ Weniger dramatisch, aber trotzdem eindeutig setzt der Maler neben der Ölfarbe auch die anderen farblichen Materialien ein. Neben der weißen Ölfarbe finden sich noch weißer und blauer, sowie vereinzelt orangefarbener *crayon* (XVIII und XXXIV). Neben dem Spannungsfeld, das die unbunten Farben Weiß (des Papiers und der Ölfarbe) und Grau bilden, ist die einzige bunte Farbe Blau, abgesehen von den schon erwähnten »Ausrutschern« ins Orange. Twombly verwendet sie als *Material*, zum Beispiel als Farbspur (XVII, XX und XXI), als Blaustiftschraffur (XI, XII), als Farbe für die Ziffern von Zahlenreihen (XXVI bis XXXII) und einmal auch als Farbe für Schrift (XXXI). Gerade die ungegenständlichen Blauspuren scheinen dabei oft in einem Spannungsverhältnis zu einer ähnlichen Bleistiftspur in der Umgebung zu stehen (XI, XVII und XX). Der Farbe eine konkrete Bedeutung aus einem innerbildlichen Zusammenhang zuzuweisen, fällt hier schwer. Aus den Tafelbildern, in denen der Titel darauf hin deutet, daß Landschaft einen Teil des Dargestellten ausmacht, weiß man aber, daß sie häufig als Reminiszenz an Wasser oder Himmel verwendet wird, dann allerdings meistens in einem gemischten Farbton.¹⁹ Angesichts der Verwendung eines sehr reinen, tiefen Blaus liegt es nahe, dieses als topischen Verweis auf Melancholie zu deuten. Damit ergäbe sich ein weiterer Anknüpfungspunkt an die im Titel angeführte *resignation*. Die Deutung der Farbe Orange, der Komplementärfarbe zu Blau, ist schwieriger. Erinnert sei an das assoziative Potential dieser Farbe als energiegeladenes Pendant zur Melancholie des Blaus. Betrachtet man die Arbeiten als Zeichnungen, so stellt sich die Frage nach kompositorischen Grundsätzen, nach einer Diskussion von malerischen Problemen. Die farblichen Spannungsfelder aus Grau und Weiß, Blau und Orange sowie die Suche nach der »richtigen« Platzierung des Textes auf dem Weiß des Papiers²⁰ deuten auf die Auseinandersetzung mit solchen Problemen hin. Auf vielen Blättern findet sich zudem eine mit dem Lineal gezogene waagerechte Linie gerade unterhalb der oberen Blattkante.²¹ Erst beim zweiten Hinsehen fällt auf, daß durch diese deutliche Markierung eines »Oben« der Blick nach »unten« zu fallen

18 An anderer Stelle heißt es: »Twombly präsentiert das Material nicht als das, was zu etwas dient, sondern als reine absolute Materie, die sich in ihrer Glorie manifestiert.« (Barthes 1983a, 66)

19 Siehe hierzu die beiden Bildzyklen *Gaeta Set I* und *Gaeta Set II* (1986).

20 Eine solche scheint beispielsweise in der Blattfolge XXVI bis XXXII stattzufinden.

21 Auf drei Blättern findet sie sich auch an der rechten oder linken Blattseite.

scheint und der Eindruck entsteht, etwas finde »unterhalb« statt. Die Linie kann als bedeutungstragender Teil der Komposition gelesen werden, erinnert man an eine Beobachtung Richard Hoppe-Sailers über die Verschiebung der Horizontlinie in der Landschaftsmalerei. »Das Verfahren Monets, der Blick auf die Natur unterhalb des Horizonts, wird radikalisiert zu einem Blick in die Natur.« (Hoppe-Sailer 1986, 126) Dementsprechend kann man hier von einer Radikalisierung des Blicks sprechen, mit welcher es gilt, in die Prozesse der Verschriftlichung oder sogar Begriffsfindung vorzudringen. »Closer perhaps to Pollock's drip drawings than anything else, in their substance and in their raison d'être, Twombly's drawings radicalize the instant of creative inspiration.« (Pleyne 1976, 75)

Die Kündigung

Als *terminus technicus* für eine Textsorte bezöge sich der Name *Letter of Resignation* auf das Kündigen einer Wohn- oder Arbeitsstätte. Da dies hier allerdings kaum wörtlich gemeint sein kann,²² wäre nach ästhetischen Kontexten zu suchen, die eine solche Rezeptionsanweisung des Künstlers plausibel machen. Da viele Werke Twomblys nicht betitelt sind, besitzen explizite Bildnamen eine besondere Relevanz, auch wenn sie natürlich nicht als gegenstandsbezogene und auf Wiedererkennbarkeit angelegte Bezeichnungen zu verstehen sind. In Erinnerung an die Form des literarischen Briefes ließe sich eine Spur aufnehmen zum Brief als einem manifestgleichen, programmatischen Credo, welches bei Dichtern häufig eine explizite Poetik ersetzt und zum Träger poetologischer Aussagen wird. Der Zyklus ließe sich versuchsweise als theoretisches Werk betrachten. Die Tatsache, daß er extrem lange bearbeitet wurde, könnte ein Indiz für seine inhaltliche Tragweite sein.

Daß der Prozeß der Textproduktion reflektiert wird, belegt die bereits angesprochenen Blattfolge, in deren Verlauf der Umfang des anfänglichen Textes programmatisch um die Hälfte reduziert wird. Wir dürfen also den künstlerischen Prozeß als Formgebung, Reduktion und bewußten Umgang mit dem Material verstehen. Viele literarische Arbeitsprozesse stehen im Zeichen vergleichbarer Reduktionen. Als ein mit Twomblys *Letter* vergleichbares Werk könnte auch Hugo von Hofmannsthals »Brief« des Lord Chandos in Betracht gezogen werden. *Letter of Resignation* wirkt wie ein optisches Echo zentraler Stellen der Kritik des fiktiven Briefstellers an der Unzulänglichkeit der Sprache. Die abstrakten Begriffe zerfallen hier auf dem Papier, so wie im Mund der Figur Hofmannsthals die modrigen Pilze: »Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.« (Hofmannsthal 2000, 52)

Gerade in Bezug auf die zeitliche Dimension ist diskutiert worden, ob sich Twomblys Schriftzüge in einem Stadium der Formierung oder des Zerfalls befin-

22 Ebenso ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auszuschließen, daß es sich um ein Stück privater Korrespondenz handelt.

den. Tatsächlich scheint auch hier eine Überblendung stattzufinden, ein Noch-nicht und Schon-nicht-mehr. Ein ursprünglicher Zustand läßt sich ebensowenig rekonstruieren wie etwas Entstehendes vorhersagen. So wird sinnfällig, daß jede künstlerische Äußerung als Konstitution von Sinn transitorisch ist und sich stets im Übergang von der Formulierung zum Verfall befindet. Sie ist insofern umsonst und kann nicht die ewige Geltung erreichen, die sie als Kunst gerne für sich reklamieren würde. »Die Schrift findet nirgendwo mehr Unterkunft, sie ist absolut überflüssig. Beginnt nicht an dieser äußersten Grenze wahrhaft die Kunst, der ›Text‹, all das ›umsonst‹ des Menschen, seine Perversion, seine Verausgabung?« (Barthes 1983b, 12) Gerade weil sich das Geschriebene durch Unleserlichkeit der direkten inhaltlichen Überprüfung entzieht, lenkt es die Aufmerksamkeit des Betrachters auf eine noch elementarere Ebene literarischer und künstlerischer Produktion. Die Überprüfung des Begriffs *resignation* auf seine etymologischen Wurzeln ergibt, daß zunächst ein Prozeß der Zurücknahme eines zuvor gesetzten Zeichens gemeint war (lateinisch re-signare). Dieser per se reflexive Vorgang findet sich in den beschriebenen Korrekturen gespiegelt, die nichts anderes tun, als etwas Bezeichnetes zurückzunehmen. Dies geschieht mit performativem Duktus, ja nicht ohne Dramatik. Die Korrektur macht das Geschehene mitnichten unkenntlich, bestärkt es noch in seiner Unzulänglichkeit und verweist auf die künstlerische Produktion als einen Prozeß, der vom Scheitern begleitet wird.²³ Marcelin Pleynet beschreibt Twomblys Werk als »a body of work entirely committed to the passion and playful risk of creation.« (Pleynet 1976, 83) Natürlich kann unter diesem Vorgang des Zeichen-Setzens, der kreative Akt schlechthin verstanden werden, unabhängig davon, ob er zu einem Bild oder einem Text führt. Wollte man in den Werken Twomblys einen Ursprung suchen, so läge dieser nicht in einem Ur-Bild oder Ur-Text, nicht in einer Vorlage, sondern in einem kreativen Akt. Dieser ist geprägt von der Auseinandersetzung zwischen dem Willen zu individueller Entäußerung eines künstlerischen Subjekts, wie etwa im abstrakten Expressionismus, und der Hypothese vom Tod des Autors.

A crucial ingredient in the Abstract Expressionist ideal of self-realization on canvas had been some form of resolution, transforming inner chaos and conflicts into a highly charged but ultimately balances wholeness that invited neither subtraction nor addition. (Varnedoe 1994, 24)

So beschreibt Kirk Varnedoe die künstlerische Produktion des abstrakten Expressionismus – um Twomblys Praxis davon abzugrenzen.

Such models allow for a style based not on the ideal of the wholeness of a unique individual temperament, but on the intuition of the self as a society of feelings and impulses that can disgorge themselves, independently and interdependently, into the act of creation; they speak not in the burried code of a dark, primitive consciousness, but in the

23 Da Papier deutlich günstiger als Leinwand ist, hätte Twombly auch mit einem neuen Versuch auf einem neuen Bogen ansetzen können. Auch hätte sich ein Radiergummi als deutlich unspektakuläreres Korrekturmittel angeboten.

common inflections that have marked pictorial street slang at least since the walls of Pompeii. (Varnedoe 1994, 24)

Von den bekannten Zeichen heroischer Subjektivität ist bei Twombly nicht mehr viel spürbar.²⁴ Roland Barthes erinnert in seinen Überlegungen zum Tod des Autors an Mallarmé, den er für den ersten modernen Schreiber hält, und auf den sich auch Twombly in der schon zitierten Äußerung bezieht. »Pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, c'est n'est pas l'auteur; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable [...] atteindre ce point où seul le langage agit, ›performe‹, et non ›moi‹ [...].« (Barthes 1984, 64) In einer weiteren Hinsicht ist Barthes' Aufsatz für das Verständnis von Twomblys *Letter* erhellend; er expliziert nämlich den performativen Sinn des Wortes »Schreiben«:

Il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*. C'est que (ou il s'ensuit que) *écrire* ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de ›peinture‹ (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes [...] appellent un performatif, forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent), dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère [...]. (Barthes 1984, 66)

Twomblys Bemerkung klingt wie eine Paraphrase dieses Gedankens: »Each line is now the actual experience of its own innate history. It does not illustrate – it is the sensation of its own realization.« (in: Varnedoe 1994, 27) Aufschlußreich erscheint in diesem Zusammenhang auch der Vergleich von Malen und Schreiben in Bezug auf deren Verweischarakter und Zeige-Gestus, anlässlich dessen Barthes auf die künstlerische Praxis des *ut pictura poesis* anspielt. Gerade in Bezug auf die Text-Bild Beziehung ist dies auf Twomblys *Letter* beziehbar. Die Forschungsliteratur hat viele Hinweise nicht allein auf literarische Vorlagen gegeben, die Twomblys Werken unterliegen, sondern auch auf die literarisch poetische Qualität der Arbeiten selber verwiesen. Ein solches Verständnis von »Poesie« ist zwar nicht unabhängig von Sprache, respektive Schrift, aber doch von Inhalten. Von »Poetischem« kann im Sinne eines Attributes die Rede sein, wobei dieses mehr eine Herangehensweise als eine Beschreibungsqualität bezeichnet. Wie die Zeichnung auf formaler Ebene als Mittlerin zwischen Schriftstellerei und Malerei steht, so könnte die Poesie diese Funktion auf einer qualitativen Ebene erfüllen.²⁵

Erst der Tod des Autors läßt die Schrift zur Schrift werden. Nach Barthes ist der moderne Schriftsteller nicht mehr Autor, sondern Schreiber, Schreibender (›scripteur‹). Dementsprechend läßt sich aus der Lektüre des *Letter* auch nicht auf eine psychische Instanz rückschließen. Die Affinitäten zwischen Twomblys künstlerischem Versuch und der Barthes'schen Konzeption von Literatur lassen sich noch ein Stück weiter verfolgen und gerade in Bezug auf die Erschließung

24 »In Twombly, Kozloff rightly saw the rejection of familiar signs of personality and the denial of a former ›heroic‹ subjectivity.« schließt Kirk Varnedoe (Varnedoe 1994, 42).

25 Natürlich geht es mir bei dieser Überlegung nicht um eine Harmonisierung der Differenzen, sondern um eine Beobachtung möglicher Schnittmengen.

der inhaltlichen Dimension fruchtbar machen. »L'Auteur une fois éloigné, la pré-
tention de »dechiffrer« un texte devient tout à fait inutile. [...] Dans l'écriture mul-
tiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n'est à *déchiffrer*; [...]« (Barthes 1984,
68) Der Rezeptionsvorgang wäre also nicht ein Sehen oder Lesen, sondern ein
Entwirren. Roland Barthes erwartet vom Betrachter genau das, was diese Lektüre
versucht, nämlich versuchsweise eine Einheit des Textes herzustellen, die nicht
Ursprung wäre, sondern Ziel. Doch auch der Betrachter wäre nicht mehr als eine
Person im traditionellen Sinn zu verstehen.

letter n 1:²⁶ a symbol in writing or print that stands for a speech sound and con-
stitutes a unit of an alphabet 2: a written or printed message addressed to a
person or organization 3 pl a: LITERATURE 2a b: LEARNING 2 4: the strict
meaning (the letter of the law) 5a: a single piece of type b: a style of type [Old
French letter, from Latin littera »letter of the alphabet« and litterae, pl., »epist-
le, literature«]

of prep 1: from as a point of reckoning (north of the lake) 2a: from by origin or
derivation (a person of noble birth) b: from as a consequence (died of flue)
c: by as author or doer (plays of Shakespeare) d: as experienced or performed
by (love of parents for their children) 3: having as its material, parts, or con-
tents (a throne of gold) (cups of water) 4- used as a funktion word to indicate
the whole that includes the part denoted by the preceding word (most of the
army) 5a: CONCERNING (stories of their travels) b: in respect to (slow of
speech) 6: possessed by: belonging to (courage of the pioneers) (4 is the square
of 2) 7-used as a funktion word to indicate something that is removed (cured
of a cold) (eased of pain) 8: specified as: which is or are: BEEING (month of
august) (crime of murder) (the city of Rome) 9: having as its object (love of
nature) 10: having as a distinctive quality or possession (a person of courage)
[Old English, »off, of«]

resignation n 1a: an act of resigning b: a written statement that gives notice of
this act 2: the quality or the feeling of a person who is resigned: quiet or
patient submission or acceptance

blue adj 1: of the color blue 2a: BLUISH b: LIVID 1, 2 c: bluish gray 3a: low in
spirits: MELANCHOLY b: tending to lower the spirits 4: PURITANICAL
[Old French blou, of Germanic origin] - blue-ly adv - blue-ness n

blue n 1: the color of the clear daytime sky: a color lying between green and
violet in the spectrum 2: blue clothing or cloth 3a: SKY 1 b: the far distance
c: SEA 1a - out of the blue: UNEXPECTEDLY

gray adj or grey 1: of the color gray; also: dull in color 2: having gray hair 3: dull
or cheerless in mood or outlook: DISMAL (a gray day) [Old English græg] -
gray-ish adj - gray-ness n

white adj 1a: free from color b: of the color of new snow or milk; esp: of the
color white c: light or pale in color (white wine) (lips white with fear) d:

26 Begriffserklärungen entstammen *Webster's New Encyclopedic Dictionary* (New York 1996).

lustrous pale gray: SILVERY; also made of silver 2a: of, relating to, or being a member of a group or race characterized by relatively light pigmentation b: slang: FAIR 5a, HONEST 3: free from spot or blemish: as a: free from moral impurity: INNOCENT b: unmarked by writing or printing c: not intended to cause harm (a white lie) (white magic) d: FAVORABLE, FORTUNATE (a white day in my life) 4a: wearing or clothed in white b: marked by presence of snow: SNOWY (a white Christmas) 5: very ardent: PASSIONATE (in a white fury) 6: ultraconservative or reactionary in political outlook and action [Old English hwit] - white-ly adv - white-ness n

drawing n 1a: an act or instance of drawing b: the deciding of something by drawing lots 2: the act, art, or technique of representing an object by means of lines 3: something drawn or capable of being drawn; esp: a representation formed by drawing

line n 1: THREAD, STRING, CORD, ROPE; esp: a comparatively strong slender cord (a fishing line) 2: a cord, wire, or tape used in measuring and levelling 3a: a wire connecting one telegraph or telephone station with another or a whole system of such wires [...] 4a: a row of words, letters, numbers, or symbols that are written, printed or displayed (as on a page or TV screen); also: space for such a line b: a structural unit of something written (as a poem or computer program) c: a short letter: NOTE (drop me a line) d: the words making up a part in a drama - usually used in pl (forgot my lines) 5a: something (as a ridge, seam, or wrinkle) that is distinct, elongated, and narrow b: the course or direction of something in motion: ROUTE (the line of flight of a bullet) c: a boundary of an area (the state line) d: the track and roadbed of a railway [...] 10: a long narrow mark: as a: a circle of latitude or longitude on a map b: EQUATOR 2 c: any of the horizontal parallel strokes on a music staff [...] 11: a geometric element that is generated by a moving point and that has length but no width or thickness; esp: a straight line [...] 13: a source of information: INSIGHT (got a line on their plans) ...[partly from Old French ligne, from Latin linea, from linum »flax«; partly from Old English line]

paper n 1a: a felted sheet of usually vegetable fibers laid down on a fine screen from a water suspension b: a sheet or piece of paper 2a: a piece of paper containing a written or printed statement; esp: a document of identification or authorization b: a written composition (as a piece of schoolwork) 3a: a paper container or wrapper 4: NEWSPAPER 5: WALLPAPER [Middle French papier, from Latin papyrus »papyrus, paper«]

write vb; wrote; written also writ; writing 1: to form letters or words with pen or pencil (learn to read and write) 2: to form the letters or the words of (as on paper) : INSCRIBE (write one's name) (write a check) 3: to put down on paper: give expression to in writing (write an account of the circus) 4: to make up and set down for others to read: COMPOSE (write a book) (wrote music) 5: to pen, dictate, or typewrite a letter to (write the president) 6: to communicate by letter:

CORRESPOND 7: to be fitted for writing (this pen writes easily) 8: to transfer (as data) from the memory of a computer to an output device (write data onto magnetic tape) [Old English writan »to scratch, draw, inscribe«]

read vb; read; reading 1a (1): to go over systematically by sight or touch to take in and understand the meaning of (as letters or symbols) (2): to study the movements of (a speaker's lips) and so understand what is being said (3): to utter aloud the printed or written words of (4): to understand the written form of (reads French) b: to learn from what one has seen in writing or printing (read that they got married) (read about your promotion) c: to deliver aloud by or as if by reading d: to make a study of (read law) e: PROOFREAD f: to hear and understand (a speaker of a transmission) in radio communications (how do you read me - over) 2a: to interpret the meaning or significance of (read palms) b: FORETELL, PREDICT 3: to discover by interpreting outward expression or signs (read guilt in their faces) 4a: to attribute a meaning to: UNDERSTAND (how do you read this passage) b: to attribute as an assumption or conjecture (read a nonexistent meaning into my words) 5a: to use as a substitute for or in preference to another word or phrase in a particular passage, text, or version (read »hurry« for »harry«) 6: INDICATE (the thermometer reads zero) 7: to sense a meaning of (coded information) (data must be read before it can be processed) b: to sense the coded information on (read a punch card) c: to cause to be read and transferred to storage (read data into memory) 8: to consist of specific words, phrases or symbols (the passage reads differently in older versions) [Old English roedan »to advise, interpret, read«] - read·abil·i·ty n - read·able adj - read·able·ness n - read·ably adv -

read between the lines: to understand more than is directly stated - read the riot act 1: to give an order or warning to cease something 2: to give a severe reprimand

see vb saw; seen; seeing 1a: to perceive by the eye or have the power of sight (see a bird) (a person who cannot see) b: to give or pay attention (see, the bus is coming) c: to look about 2a: to have experience of: UNDERGO (see army service) b: to come to know: DISCOVER 3a: to form a mental picture of: VISUALIZE b: to perceive the meaning or importance of: UNDERSTAND c: to be aware of: RECOGNIZE d: to imagine as a possibility: SUPPOSE (can't you see how we can lose) 4a: to make investigation or inquiry: EXAMIN, WATCH (want to see how they handle the problem) b: READ (saw the story in the paper) c: to attend as a spectator (see a play) [...] 7a: to regard as: JUDGE b: to prefer to have (I'll see you dead before I accept your terms) c: to find acceptable or attractiv (still can't see the design) [...] [Old English seon]

Bibliographie

- Barthes, Roland: *Cy Twombly ou Non multa sed multum* (1979), in: ders.: *Cy Twombly*, Berlin 1983, 7-35. [zitiert als: Barthes 1983b]
- Barthes, Roland: *Sagesse de l'art*, New York (1979), in: ders.: *Cy Twombly*, Berlin 1983, 65-94. [zitiert als: Barthes 1983a]
- Barthes, Roland: *La mort de l'auteur*, in: ders.: *Le bruissement de la langue - Essais critiques IV*, Paris 1984, 63-69. [zitiert als: Barthes 1984]
- Bastian, Heiner (Hg.): *Cy Twombly, Letter of Resignation*, München 1991.
- Bastian, Heiner (Hg.): *Cy Twombly, Catalogue Raisonné of the Paintings Vol. I 1948-1960*, München 1992.
- Bastian, Heiner (Hg.): *Cy Twombly, Catalogue Raisonné of the Paintings Vol. II 1961-1965*, München 1993.
- Bastian, Heiner (Hg.): *Cy Twombly, Catalogue Raisonné of the Paintings Vol. III 1966-1971*, München 1994.
- Bastian, Heiner: *Aber auch eine Form von Poesie*, in: *Cy Twombly. Katalog zur Ausstellung der Kestner Gesellschaft Hannover vom 7. Mai bis 20. Juni 1976*, Hannover 1976, 8-15.
- Busse, Klaus Peter: *Erzählung, Landschaft und Text im Werk von Cy Twombly - Eine Untersuchung des Werks der achtziger und neunziger Jahre als ein Beitrag zur didaktischen Diskussion*, Dortmund 1997.
- Davvetas, Demosthenes: *The Errography of Cy Twombly* (1989), in: *Writings on Twombly*, hg. von Nicola del Roscio, München 2002, 191-193. [zitiert als: Davvetas 1989]
- Duret, Théodore: *Die Impressionisten*, 4. Aufl. Berlin 1920. [zitiert als: Duret 1920]
- Heyden, Thomas: *Zu Sehen und zu Lesen - Anmerkungen zum Verständnis des Geschriebenen bei Cy Twombly*, Nürnberg 1986. [zitiert als: Heyden 1986]
- Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief*, in: ders.: *Der Brief des Lord Chandos - Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte*, hg. von Mathias Meyer, Stuttgart 2000. [zitiert als: Hofmannsthal 2000]
- Holzer, Jenny: *TRUISMS*, in: *Jenny Holzer*, hg. von David Joselit und Joan Simon, London 1998, 116-125. [zitiert als: Holzer 1998]
- Hoppe-Sailer, Richard: *Bilderfahrung und Naturvorstellung bei Cy Twombly*, in: *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, hg. von Max Imdahl, Köln 1986, 103-129. [zitiert als: Hoppe-Sailer 1986]
- Huber, Hans Dietrich: *System und Wirkung: Rauschenberg - Twombly - Baruchello; Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst; ein systemtheoretischer Ansatz*, München 1989.
- Motte, Manfred de la: *Cy Twombly*, in: *Blätter und Bilder. Eine Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei* 12 (Januar/Februar 1961).

- Pleynet, Marcelin: Design in Letters, Numbers, and Words or Painting by Ear (1976), in: Writings on Twombly, hg. von Nicola del Roscio, München 2002, 74-87. [zitiert als: Pleynet 1976]
- Szeemann, Harald (Hg.): Cy Twombly: Bilder - Arbeiten auf Papier - Skulpturen, München 1987.
- Twombly, Cy: Malerei bestimmt das Gebilde, in: Blätter und Bilder. Eine Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei 12 (Januar/Februar 1961). [zitiert als: Twombly 1961]
- Varnedoe, Kirk: Inscriptions in Arcadia, in: Cy Twombly: Eine Retrospektive, hg. von Kirk Varnedoe, München, Paris, London 1994, 7-71. [zitiert als: Varnedoe 1994]
- Webster's New Encyclopedic Dictionary, New York 1996.