

Cy Twombly - Lepanto.

Ein Beitrag zur Eröffnung des Museums Brandhorst

Am 18. Mai 2009, wurde in München das neue Museum Brandhorst feierlich eröffnet. Eine Woche vorher, am 11. Mai 2008, war Prof. Dr. Carla Schulz-Hoffmann, stellvertretende Generaldirektorin der Staatsgemäldesammlungen und verantwortliche Referentin für das neue Museum, in der Katholischen Akademie zu Gast und stellte ein herausragendes Werk aus der Sammlung vor: Cy Twomblys Zyklus „Lepanto“. Die rund 50 Werke des lyrisch-abstrakten Künstlers sind eines der Glanzlichter im Museum Brandhorst. Und einen Sonderstatus innerhalb dieser Bilder nimmt noch der zwölfteilige Zyklus ein, der die Seeschlacht von Lepanto im Jahr 1571 reflektiert. Für den Zyklus wurde sogar ein eigens konzipierter Raum geschaffen.



Bild Nummer VIII des Lepanto-Zyklus: Die kräftigen Farben symbolisieren einen sonnen- durchfluteten, prachtvoll leuchtenden Tag. Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Haydar Koyupinar

Carla Schulz-Hoffmann

Der zwölfteilige Gemäldezyklus „Lepanto“ von Cy Twombly entstand 2001 für die Biennale in Venedig und wurde wenig später von der Udo und Anette Brandhorst Stiftung erworben, für deren Sammlung in München neben der Pinakothek der Moderne jetzt ein eigenes Museum existiert.

Cy Twombly verbindet in seinem Werk unterschiedlichste literarische, musikalische und bildnerische Impulse, Erinnerung an Vorgewusstes, an Vergangenheit und Gegenwart. Linie und skripturale Zeichen sind die formalen Grundelemente einer offenen Bildstruktur, in der das Ungefügte, das Nicht-Abgeschlossene prägend wird. In ihrer meditativen Ausgewogenheit und sinnlichen Intensität konzentrieren sich in seinen Werken Gefühle, Stimmungen und Sehnsüchte wie in einem Brennspeigel. Dem entsprach lange Zeit eine zurückhaltende Farbigkeit, die an verwitterten Putz voller Farb- und Graffiti Spuren erinnerte oder auch an das stumpfe Schiefergrau alter Schultafeln.

Umso überraschter war die Reaktion vieler, die in Venedig erstmals mit dem zwölfteiligen Gemäldezyklus „Lepanto“ konfrontiert waren. Ungewöhnlich heftige, fast riskante Farbakorde in einer breiten Palette von Gelb-, Rot-, Türkis- und Aquamarintönen bestimmen die Dramatik der Bildfolge, die eine der symbolträchtigsten Schlachten der Weltgeschichte thematisiert: Am 7. Oktober 1571 besiegte die „Heilige Liga“, eine Allianz aus spanischen, venezianischen und päpstlichen Truppen unter der Leitung von Don Juan de Austria, einem unehelichen Sohn von Karl V. und Halbbruder des spanischen Königs Philipp II., die zahlenmäßig überlegene Flotte der Osmanen bei Lepanto (dem heutigen Nafpaktos) am Golf von Korinth und leitete damit den Niedergang der osmanischen Vorherrschaft im Mittelmeer ein. Über 50.000 Soldaten starben in diesem größten Seegefecht der Geschichte.

Prof. Dr. Carla Schulz-Hoffmann, stellvertretende Generaldirektorin der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und verantwortliche Referentin des Museums Brandhorst

Der Autor des „Don Quijote“, Miguel de Cervantes, der auf einem der genuesischen Schiffe

Dienst tat, beschreibt dieses Ereignis in seiner Dramatik und mythenbildenden Kraft: „Kaum ist einer dort gefallen, so nimmt ein anderer seinen Platz ein, und stürzt auch dieser ins Meer, das auf ihn als der Tod lauert mit all der Rüstung, so folgt ihm ein anderer, ohne nur dem Sterbenden Zeit zum Sterben zu lassen.“ Cervantes selbst, dem eine Kugel die linke Hand zerschmetterte hatte, nannte sich seitdem stolz „el manco de Lepanto“, den „Krüppel von Lepanto“.

600 Galeeren stehen sich an diesem schicksalhaften Tag gegenüber. Die Christen – als „Heilige Liga“ vom Papst gesegnet – hatten ihre Schiffe kreuzförmig gruppiert, das osmanische Reich trat ihnen mit einer sichelförmig aufgebauten Flotte gegenüber. Zwar waren die Osmanen übermächtig und galten als unbesiegbar, konnten jedoch den venezianischen, beidseitig mit großem Kaliber feuernenden Galeassen nicht standhalten. Diese technische Überlegenheit der „Heiligen Liga“ brachte dann die Entscheidung. Bei Sonnenuntergang war das Wasser des Mittelmeeres nach Aussage der Chronisten blutrot gefärbt und als makabres Siegeszeichen thronte der abgeschlagene Kopf des türkischen Befehlshabers Ali Pascha am Hauptmast der christlichen Flotte.

Die an der „Heiligen Liga“ beteiligten Mächte nutzten die Schlacht für propagandistische Zwecke; so wurde in Venedig der Jahrestag der Schlacht zu einem der wichtigsten Feiertage der Republik. Und zahlreiche Künstler verewigten das Ereignis in Schlachtenbildern mit mythologischer und allegorischer Überhöhung. Um nur ein Beispiel aus unserer näheren Umgebung zu nennen: Matthäus Günther malte 1755 ein Fresko im Augustiner Chorherrenstift in Markt Indersdorf.

Die Schlacht der „Heiligen Liga“ wurde überhöht zum legitimen, durch die christliche Lehre gerechtfertigten Sieg des Christentums über die Feinde Gottes. Weltliche Machtansprüche erhielten damit ihre vermeintlich gottgegebene Legitimation.



Für die Bilder des Lepanto-Zyklus gibt es im Museum Brandhorst einen eigenen Raum. Er wurde extra für die zwölf Bilder konzipiert. Acht davon sieht man auf dem Foto.

Aber was vermag einen heutigen, einen abstrakten Künstler an einem historischen Ereignis zu interessieren, das uns vielleicht noch als gut memorierte Geschichtszahl präsent ist, ansonsten jedoch im Nebel der Vergangenheit ruht? Wir müssen dafür etwas früher in die Biographie von Twombly eintauchen. Spätestens seitdem der Künstler 1957 nach Italien übersiedelte, beschäftigte er sich intensiv mit den vielfältigen kulturellen Strömungen und mythologischen Traditionen der Mittelmeerländer, aber, und das ist bezeichnend, nie ging es ihm dabei um direkte Nähe, geschweige denn um unmittelbare inhaltliche Übertragungen von Geschichte, Mythologie, von konkreten Ereignissen oder deren allegorischer Überhöhung. Twomblys Bilder und Skulpturen bleiben in der Schwebelage, sie wollen nicht festlegen. Das war und ist immer ihre Botschaft.

Nichts ist bei Twombly deshalb eindeutig und unwiderruflich definiert, alles bleibt als Möglichkeit erhalten – die Belanglosigkeit der einfachen gestischen Zeichen oder skulpturalen

Grundformen wie der inhaltliche Anspruch. Aus der Unvollkommenheit der Zeichen und Formen, die oft wie eingefangen wirken zwischen Werden oder Vergehen, zwischen Wachheit und Traum, entsteht ein labiles Gleichgewicht, ein Schwebезustand, der Vergangenheit und Zukunft gleichermaßen umschließt. Dem entspricht ein intuitiv verknüpfendes Realitätsverständnis, das Nah und Fern, Gesehenes und Gehörtes, Wissen und sinnliche Wahrnehmung in einem Gesamtkosmos und auf gleicher Bewusstseinsstufe akkumuliert. Dies geschieht jedoch nicht im Sinne einer Aneignung, denn, so die treffende Formulierung von Roland Barthes: „Die Kunst von CT – das ist ihre Moralität – und auch die äußerste historische Singularität – *will nichts greifen*“.

Zur Verdeutlichung dieses assoziativen und intuitiven Verfahrens, das auch den Lepanto-Zyklus prägt, mögen einige skulpturale Beispiele dienen.

Eine stelenförmige Skulptur mit breitem, übereinander getürmtem Unterbau – es handelt sich um alltägliche Gegenstände, um Fundstücke und Überreste aus dem Hausgebrauch – enthält eine Widmung auf einen gewissen Alvaro de Campos. Darunter steht der zunächst geheimnisvolle Satz „*To feel all things in all ways*“, der allerdings zugleich eine unmittelbare Verbindung zu Twomblys bildnerischem Denken herstellt, das Realität als eine Fülle intuitiv erfahrbarer, miteinander verknüpfter Elemente begreift.

In einer weiteren, vergleichbar aufgebauten Skulptur, die durch den schräg endenden oberen Aufsatz an einen altertümlichen Pflug erinnert, steht unter der Überschrift „*Demeter Departure of Tripolemos*“ der Vers:

*„Hello, keeper of sheep
There on the side of the road
What does the blowing
Wind say to you?*

Helle, aber auch düstere Farben geben den Bildern die Atmosphäre einer von extremen Emotionen geprägten Situation. Hier das Bild des Zyklus mit der Nummer VI.

Fotos: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Haydar Koyupinar

Nach der griechischen Mythologie lehrte Tripolemos, Liebling der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter und von ihr mit der Kunst des Getreidebaus beschenkt, über die Welt reisend die Menschen pflügen und säen. Auf einer ersten Ebene lässt sich daraus zusammen mit dem Gedichtpassus ein Bezug zu einem fernen Arkadien, zu einer ungebrochenen Form natürlichen ländlichen Lebens herstellen.

Ein sehr viel weiterer Horizont eröffnet sich jedoch, wenn man die Texte auf beiden Skulpturen miteinander in Beziehung setzt. Das Monument in Erinnerung an Alvaro de Campos ist einer jener zahlreichen fiktiven Existenzen von Fernando Pessoa gewidmet, einem der einflussreichsten portugiesischen Lyriker der 20. Jahrhunderts und Autor poetischer Prosatexte. Pessoa kleidet sein Ich in über achtzig „Heteronyme“ mit jeweils eigenen Biographien, Charakteren und Rollen. Die prominentesten Stellvertreter seiner Person waren Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares und eben jener Alvaro de Campos. Dieses Alter ego Passoaas erhob für sich das Erfühlen der Realität in allen Facetten zum eigentlichen Lebensmotto. So schreibt er:

*„To feel everything in every way,
To live everything from all sides,
To be the same thing in all ways
Possible at the same time.“*

Bezeichnenderweise stammt der eingangs zitierte Ruf an den Schafhirten gleichfalls von einem der Stellvertreter Pessoaas, Alberto Caeiro, dessen wichtigster Werkzyklus dem „Hüter der Herden“ gewidmet ist. Der Hirte ist, wie es Pessoa seinen Protagonisten erklären lässt, nicht Hüter einer realen Herde, sondern vielmehr der unendlichen Fülle seiner eigenen Gedanken. In den flüchtigen Botschaften des Windes will er sie erspüren, dort, neben den Straßen. Die Analogie zu Twombly könnte kaum atemberaubender sein. Alles in Allem zu fühlen und auf die Geheimnisse am Rande der eingefahrenen Pfade zu lauschen, diesen Anspruch vermittelt Twomblys Werk in größter Dichte. Das dabei entscheidende Moment der Ruhe zwischen Extremen, zwischen Lebensfülle und Stillstand, zwischen Schönheit und deren unwiderruflichem Ende wird eindringlich in einer über drei Quadern hoch aufgerichteten Stele aus zwei gegeneinandergestellten Holzbrettern spürbar. Flüchtig, wie absichtslos und zum

Teil fragmentarisch in Blau beidseitig hingeworfene Buchstaben, von denen die Farbe in Schlieren herunter rinnt, fügen sich zu dem buddhistischen Mantra: „OM MA NI PAD ME HUM“, dessen inhaltliche Bedeutung sich nicht verbindlich entschlüsseln lässt. Aber das ist auch nicht entscheidend. Vielmehr zählt, dass durch ständige Wiederholung der Silben ein permanenter Fluss entsteht und Sprache ihren auf die Realität bezogenen Sinn allmählich verliert. Sie wird stattdessen als reine, leere Form erfahren. Sprache als Kommunikationsmittel, Begriffe in ihrer Funktion als Dingzeichen werden aufgehoben und in eine höhere Form von Bewusstsein überführt, ein Ansatz, der Twomblys bildnerischem Denken entspricht.

Man wird sich jedoch hüten müssen, seine assoziative und intuitiv verknüpfende Methode inhaltlich zu eindeutig festlegen zu wollen. Dennoch geht man sicher nicht fehl in der Annahme, dass die prominente Verwendung des Mantras auf das eigentliche Lebenszentrum als einer Fülle in der Leere, als Ruhe im Kern eines Bewegungsstrudels anspielt.

Es ist die gespannte Konzentration, die alle Arbeiten des Künstlers auszeichnet und zugleich eine Vollendung des Unvollkommenen, eine Balance von Extremen.

Beispielhaft kann dafür die Skulptur stehen, die die „Blütenskulptur“ genannt wird. Ein rechteckiger Sockel, darüber eine weitere, sich nach oben hin leicht verjüngende Form, beide ruppig weiß gefasst, wird von Papierblumen in Grün-, Gelb-, Purpur- und Rottönen bekrönt. Ihre Schönheit scheint dem Tode geweiht, und wie in einem letzten Moment des Innehaltens bewahren sie ihr früheres Ich als Abglanz. Die Farben dieser Blumen begegnen großflächig und ungestüm aufgetragen im Lepanto-Zyklus, in dem ungewöhnlich starke Farbakkorde die Dramaturgie prägen. Die Dramaturgie entwickelt sich in drei skythenisch gegliederten, eingerahmten Sequenzen. Es ist, wenn man so will, ein Tagesablauf aber auch ein Lebenszyklus, von Bildern mit gelb-roten Blütengirlanden oder auch Schiffen, in Aufsicht dargestellt, deutlich akzentuiert. Dazwischen sind Bilder, in denen sich auf der unendlichen Weite des Bildgrunds merkwürdige Kritzeleien zu rudimentären Schiffen, unbeholfenen Galeeren oder auch Ruderbooten zusammenschließen. Die Farben und Formen verklumpen sich sukzessiv, sie steigern sich vom fahlen Klang des Morgens in das grelle Licht mittäglicher Hitze um sich dann, wie in einem Blut-rausch, zu intensiv roten Oberflächen zu verdichten.

Aber was hat das alles mit der Schlacht von Lepanto zu tun, die, wenn sie nicht als Namensgeber des Zyklus bekannt wäre, kaum ins Bewusstsein rücken würde? Von dem historischen

Vorbild ist Twomblys Lepanto weit entfernt, ja, die Bildfolge entwickelt gewissermaßen das antithetische Gegenstück zu jeder Form von Realitätsgewissheit und Geschichtskult. Lepanto vermittelt, vielleicht auf der Basis des historischen Ablaufs, das Klima, die Atmosphäre einer von extremen Emotionen geprägten überzeitlichen, existentiellen Situation.

Aus den Berichten der Zeitzeugen weiß man, dass die Seeschlacht an einem strahlend hellen Tag stattfand, dass die plumpen Schiffe der Liga wider Erwarten die elegante, gold glitzernde und prächtigere Flotte der Türken in einem den Himmel verdunkelnden Kampf besiegten und dass Tausende wie in einem Blutrausch niedergemetzelt wurden. All dies findet in Lepanto einen Reflex, allerdings nicht im Sinne einer faktischen, sondern vielmehr einer atmosphärischen Nähe: Man glaubt, das Meer, einen sonnendurchfluteten, prachtvoll leuchtenden und zugleich blutgetränkten Tag mit allen Sinnen spüren zu können. Damit stellt Twombly, wenn man so will, eine ganz andere, radikalere Form von Historienmalerei zur Diskussion, die zugleich deren Unmöglichkeit voraussetzt. Nicht um objektivierbare Fakten kann es gehen, sondern um einen Gesamtkontext, der die Ungereimtheiten und Widersprüche von Erinnerung und Wahrnehmung enthält.

Die sinnliche Intensität des Schlachtgetümmels ist in der Skulptur Melancholie gewichen. Die Blumen – zusammengeknülltes, in Farbe getauchtes Kleenex-Papier, das Twombly von der Arbeit an den Bildern als Abfall übrig geblieben war –, die den Triumph der Sieger feiern und zugleich die Toten ehren, verwelken. Nicht von ungefähr beschwört die Skulptur eine ebenso festliche wie elegische Atmosphäre. Sie erinnert an die Reste eines üppigen Festes wie auch an einen geschmückten Katafalk, dessen farbenprächtige Dekoration bereits Spuren beginnender Verwesung enthält. Sie vermittelt damit jenes Klima eines klassizistisch geprägten Ambientes, wie es Twombly in einer spezifisch amerikanischen Prägung aus Virginia geläufig ist. Sie ist deutlicher Reflex der besonderen historischen und geographischen Situation eines Staates, der noch heute Geschichte zu atmen scheint und der in Architektur und Natur eine spezifische Atmosphäre von Zuständlichkeit und Gelassenheit ausstrahlt.

Twomblys verknüpfende Wahrnehmung, die alles mit allem in Harmonie zu bringen vermag, die spielerisch zwischen Zeiten und Welten mäandert, die alles im Gleichgewicht hält und das Entfernte nah, wie auch das Nahe fern erscheinen lässt, findet eine Parallele in einer Grundidee des Klassizismus, exemplarisch formuliert von Winkelmann und in Johann Wolfgang von Goethes Interpretation der Laokoon-Gruppe. Er begründet die Schönheit dieser Skulptur

besonders mit der Wahl des richtigen Moments: „Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt.“ Der faktisch vergebliche Kampf gegen die den Tod bringenden Schlangen, so seine These, ist hier in den wenigen Sekunden festgehalten, die einen vermeintlich noch offenen Ausgang verheißen. Darin sieht er die unverzichtbare Voraussetzung für die Entstehung großer Kunst, denn ein „doppelter Schmerz, eine vergebliche Anstrengung, ein hilfloser Zustand, ein gewisser Untergang können nur Abscheu erregen, wenn sie nicht ganz kalt lassen.“ An anderer Stelle fasst er zusammen: „... dass die Gruppe von Laokoon ... ein Muster ist von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen, die sich zusammen, teils sinnlich, teils geistig, dem Beschauer darbieten, bei dem hohen Pathos der Vorstellung eine angenehme Empfindung erregen und den Sturm der Leiden und Leidenschaft durch Anmut und Schönheit mildern.“

Gefiltert durch den Blick des zeitgenössischen Künstlers und auf der Basis eines völlig veränderten Bild- und Materialrepertoires, ist Twomblys Blick dennoch Reflex dieser Haltung. In größtmöglicher Dichte und Konzentration spiegelt sein Werk die Balance zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Bewegung und Ruhe, Leere und Fülle – nicht als faktische Realität, sondern als Ergebnis von Erfahrungen, die alle Sinne aktivieren und wach halten.

„Ein Köder der Bedeutung“ wird ausgeworfen, zieht uns in seinen Bann, nicht, um uns einem Ziel nahe zu bringen, sondern um uns Mut zu machen, sich auf die Fülle des Möglichen einzulassen.