

Peter Anselm Riedl

»Cieli aperti« und »Cieli riportati«

Zur künstlerischen Entwicklung Hann Triers seit den mittleren sechziger Jahren

Dem Verfechter einer sozusagen mechanistischen Kunstgeschichtsauffassung mögen sich die sechziger Jahre so darstellen: Nach Jahren der Vorherrschaft einer betont subjektiv gestimmten Abstraktion übernahm die kritische Reaktion in zwei unterschiedlichen Spielarten – der tendenziell entindividualisierten der Op Art und der neufigurativen der Pop Art – die Stimmführung; der Einkehr in die Region der Psyche folgte der Aufbruch in den Bereich des Physiologischen und in die Reizflut der konsum- und medienorientierten zivilisatorischen Außenwelt; ein neues Bewußtsein vom Kollektiven brach sich Bahn – auf politisch-sozialem Felde am radikalsten in der Studentenbewegung; die Voraussetzungen für künstlerisches Schaffen schienen am Ende des Jahrzehnts grundlegend verändert und in mehr als einer Hinsicht ungefestigt.

Dies wären die, wie auch immer verkürzten, Tatbestände – wenn Geschichte nach den Regeln einfacher Paradigmenwechsel verlief. Daß sie es in Wahrheit nur in seltenen Fällen und kaum je mit modellhafter Schlüssigkeit tut, braucht an dieser Stelle nicht beteuert zu werden. Der Abstrakte Expressionismus mochte um die Mitte des siebten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts in den Augen der Kritik und des Publikums seinen Aktualitätsanspruch an neue Richtungen verloren haben: Seine Repräsentanten waren in Europa und Amerika nicht nur ungebrochen aktiv, sondern – wie das Beispiel Hann Triers beweist – auch zu erstaunlichen innovativen Antworten auf die gewandelten Bedingungen fähig.

Wenn mehrere Bilder Triers aus den Jahren 1962, 1963 und 1964 Titel aus dem juristischen Sprachschatz – wie *Corpus delicti*, *Tatverdacht* oder *Tatort* – tragen, dann verweist das auf eine Erfahrung, die der Künstler in seiner »Autobiopictographie« so beschreibt: »Als Lehrer eines heute sehr bekannten Schülers [gemeint ist Georg Baselitz], der sich einen Pornographieprozeß eingehandelt hatte, wurde ich in Diskussionen mit dem Berliner Generalstaatsanwalt verstrickt, der als Liberaler nicht die geringste Neigung hatte, einzuschreiten, aber nach wiederholten Anzeigen aus der Bevölkerung der Justiz ihren Lauf lassen mußte. Wenn auch nicht direkt betroffen, spürte ich doch, daß Kunst sich im Ernstfall vor dem Begriffsapparat der Juristen verantworten muß. Meinen Zorn darüber lenkte ich in die Ironie dieser Titel, die ja von *Rechts wegen* gut verständlich sind. Außerdem waren Bilder ja auch in meinem eigenen Verstand nichts anderes als Tatorte für den Maler, die dann erst vom Betrachter im *Lokaltermin* rekonstruiert wurden.«¹ Der Modus der Umsetzung von emotionalen Reflexen in Bilder, deren Tatsächlichkeit zu-

WV 392
WV 454 / Tafel 41
WV 384, WV 385 und WV 394 bis WV 396

WV 386 und WV 387

¹ Hann Trier: *Autobiopictographie*. In: Hann Trier, *Tatort Malerei, Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1985*, S. 20

nächst eine malerische, aber durch Benennungen interpretierbare und die Deutungsleistung des Rezipienten herausfordernde ist, ist mit solchen Sätzen einprägsam beschrieben. Interessant ist hier vor allem die formale und koloristische Verfassung der Arbeiten: Auf eine dramatische Tonart gestellt, sind sie so erregt im Duktus wie spannungsvoll in der überwiegend dunklen Farbigkeit. An die Netzstruktur vorausgegangener Arbeiten erinnert fast nur noch der Rhythmus der Farb-Form-Setzung. Was vorher als im Prinzip eigenwertiges Gewebe vor farbigem Grund zur Entfaltung kam, ist jetzt malerisch und chromatisch so eingeschmolzen, daß es nicht mehr als Superstrat erscheint: Struktur und Duktus sind weitgehend eins geworden. Das ist durchaus nicht mit dem Verlust an Formhaltigkeit bezahlt; Form kommt nur in anderem Sinne – gleichsam als Grundbestandteil eines Amalgams – zur Geltung.



Lavierte Tusche 1964



Tusche und Kreide 1962

WV 465 / Tafel 43

Die Bilder der »juristischen« Serie sind, wie einige andere zeitgleiche Arbeiten, mit Ölfarbe gemalt, ein Faktum, das sicherlich für die relative Schwere ihrer Erscheinung mitverantwortlich ist. »1964 überkam mich die Lust, heller zu malen«, berichtet Trier, »und ich kehrte zur Eitempera als Bindemittel zurück. Das Bild *Primavera ...* markiert den Umschlag, der fünf Jahre dauerte und dazu führte, daß Grete Kühn, Martin Sperlich und Helmut Börsch-Supan mir zutrauten, ich könne ein großes Deckenbild im Schloß Charlottenburg ausführen. Dazu kam es allerdings nach vielem Hin und Her erst 1972.«²

Auch für *Primavera* gilt, was soeben über die Fusion von Form, Farbe und Duktus gesagt wurde. Über einem bewegten Grund in Ocker- und Brauntönen zucken Bahnen aufgehellten Rots. Ihr Rhythmus lebt, so frei er ist, von deutlichen, durch das beidhändige Malen bewirkten Symmetriebeziehungen, ihre Richtungsvielfalt ordnet sich einem aufsteigenden Strom, unter. Die Rotwerte erscheinen kraft der spezifischen Farbqualität, aber auch dank der Tatsache, daß sie die anderen Töne überlagern, vergleichsweise nahe. Anderer-

²
Ebd., S. 20

seits erzeugt die insgesamt warme Skala den Eindruck einer komplexen, mannigfach in sich verschränkten räumlichen Konstellation. Die vermittelte Empfindung des Leichten, Heiteren und Aufkeimenden wird nicht durch figurative Anspielungen, wohl aber durch Analogien allgemeiner Art gefördert: Intuitiv verbindet man die Ocker- und Brauntöne mit Erde, die Rosa- und Rottöne mit Blüten, die symmetrisierenden Formen mit Organisationsmustern der belebten Natur, die Bewegtheit mit Prozessen des Werdens. Um das Wort Paul Klees abzuwandeln: Es geht nicht um Wiedergabe von Sichtbarem, sondern um Sichtbarmachung subjektiver Wirklichkeitserfahrung.

Ein Jahr nach *Primavera* sind zwei helltimbrierte Bilder entstanden, die durch ihre Titel die Hinwendung zu einem für Trier zunehmend wichtigen Erkundungsbereich bezeugen: der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts. *Rocaille* und *Chinoiserie* sind allerdings so wenig bloße Paraphrasen auf historisch Vorgeformtes, wie *Primavera* ein Landschaftsausschnitt ist. Malerisch thematisiert sind vielmehr Formenergien und Farbspannungen, wie sie an geschichtlichen Beispielen erlebt wurden. Aus den ornamentalen Fügungen sind freie Pinselgespinste geworden, welche die Anlaßmotive gewissermaßen strukturell entgrenzen und in eine unabmeßbare Räumlichkeit transponieren. *Rocaille* scheint mit seinen vibrierenden Farbformen das zu übersteigern, was im Rokokoornament an Auflösungswilligkeit angelegt ist; delikat ist die – lichte Ocker- und Blauwerte, aufgehelltes Orange und ein wenig Seegrün umfassende – Palette. In *Chinoiserie* herrscht ein anderer, aber ähnlich subtiler Farbklang; über weißtonigem Grund akkordiert hier erdiges Oliv mit Gelb, Orangerot, Blau und Seegrün. Auch *Blason* von 1966 wäre in diesem Zusammenhang zu nennen: Triers maleischer Gegenvorschlag zum historischen Wappenschild (und vielleicht auch zu der, besonders im sechzehnten Jahrhundert gepflegten, stark formalisierten literarischen Gattung des »Blason«) ist ein pulsendes Gebilde, das mit seiner lockeren Axialität von fern an Barock- oder Rokoko-Kartuschen erinnert, zugleich aber auf seiner morphologischen und koloristischen Unabhängigkeit beharrt.

Wollen die lichten Bilder der mittleren sechziger Jahre als Zeugnisse für den Rückzug in eine aus den Quellen der Geschichte gespeiste Phantasiewirklichkeit gedeutet sein? Nicht verkennen läßt sich jedenfalls eine mit biographischen Umständen zusammenhängende Umstimmung, die in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts einen Kulminationspunkt hat. »Etwa im Jahre 1967«, so Trier, »beginnt wieder eine intensivere Beschäftigung mit italienischer und süddeutscher Decken- und Wandmalerei und, da wir in diesem Jahre ein Haus an der toskanischen Küste bauen, ergeben sich auch häufig Besuche weniger bekannter Orte.«³ Daß die dieser Aussage folgende Behauptung: »Diese Erfahrungen sind zunächst aus der eigenen Arbeit nicht ablesbar« nur bedingt zutrifft, lehrt schon das mediterrane Brio des *Zodiacus*-Zyklus von 1966/67. Gemälde wie *Pisces* (1966) und *Cancer* (1967) be-

WV 465 / Tafel 43

WV 472 / Tafel 44
WV 327 und WV 475 / Tafel 45

WV 496 / Tafel 47

WV 489 bis WV 495,
WV 514 bis WV 521
WV 491, WV 520

³
Ebd., S. 20

stechen durch die raffinierte Leichtigkeit ihres Kolorits, die Dynamik ihres Formenflusses und die Unergründlichkeit ihrer räumlichen Anlage. Wurden in früheren Bildern Triers die illusionistischen Qualitäten im wesentlichen durch den Gegensatz mehr graphischer und mehr farbig-flächiger Komponenten bestimmt, so werden sie jetzt von der – vorwiegend in raschen, breiten Zügen auf die Leinwand gesetzten – Farbe getragen; das Thema von Nah und Fern ist ganz als Problem der inhärenten Wirkungseigenschaften unterschiedlicher Farbwerte und Farbstufungen aufgefaßt.

Aber nicht nur Barockes und Mittelmeerisches, sondern auch die erregenden technisch-naturwissenschaftlichen Aktualitäten forderten Triers Imaginationskraft in diesen Jahren heraus. Mit Bildern wie *Countdown* (1966), *Raumfahrt* (1966) und *Um den Mond* (1968) schrieb der Künstler auf seine Weise die Chronik der Pioniertage der Raumfahrt. Die außerordentliche Variationsfähigkeit des für diesen Moment der Entwicklung Triers gültigen Gestaltungsprinzips wird in *Raumsonde Venus* (1966) und *In the Orbit* (1968) manifest: Feurig ist der Farbgrund des ersten Bildes; bläuliche und blaugraue Farbfetzen, die sich unregelmäßig um aufschießende Achsen gruppieren, scheinen vorn zu schweben, werden durch ihre Kühle indessen optisch zurückverlagert – eine dramatische Dialektik, die mehr über den physikalischen Vorgang sagt als jede Reportage. *In the Orbit* setzt dagegen auf die vergangene Skala grünlicher, von einer kaltrosa Imprimitur unterfangener Grautöne, wo Paare gekrümmter und geknickter Bahnen wie die Rippen eines riesigen Brustkorbs aufsteigen, um sich oben vor einem dunklen Horizont zu verlieren; ohne Zweifel sind die Formen in diesem Fall berechneter, die Raumeffekte konventioneller (weil perspektivitätsabhängiger); gleichwohl sichert die Mischung von rhythmischer Entscheidung und koloristischer Askese dem Bilde ein eigen sinniges Pathos.

Aus Enttäuschung über die jahrelange Verzögerung des Deckenbildauftrages habe er sich 1969 dunkelgrundigen Acrylbildern zugewendet, schreibt Trier in der »Autobiopictographie«; dabei habe er, um der Glätte und Körperlosigkeit des Materials entgegenzuwirken, den konfektionierten Kunstharzfarben Farbpulver beigemischt. Ob nur der Unmut über den Streit um die Charlottenburger Planungen die dunklen Bilder entstehen ließ oder nicht vielmehr auch die Bestürzung angesichts der – gerade im Hochschulbereich besonders spürbaren – politisch-sozialen Ereignisse, bleibt zu fragen. Bilder wie *Narrenkappe* (1969), *Tauchen* und *Für Niklas Manuel Deutsch* (1970) dokumentieren ein Maß an innerer Unruhe, das kaum durch persönliche Enttäuschung allein verursacht sein kann. Das dem Schweizer Maler, Dichter, Politiker und Militärmann der Reformationszeit gewidmete Gemälde bietet dunkle Rottöne bis hin zu warmem Schwarz, dazu höhungsartig eingesetztes Lichtrot und ein zum intensivsten Rot annähernd komplementäres Grün. Diese Farbwahl und eine extreme innere Motorik, die zum einen durch die Pinselführung, zum anderen durch die zeich-

WV 484
WV 481 bis WV 483
WV 549

WV 488
WV 548 / Tafel 50

WV 548 / Tafel 50

WV 588 / Tafel 51
WV 598
WV 613 / Tafel 54



Federzeichnung 1968

nerische Ausformung der (wiederum symmetriehaltigen) Binnenfigurationen bewirkt ist, schaffen eine eigenartige, gewittrig-unheilvolle Stimmung. Wie das Augenpaar eines Phantoms steht die grüne Doppelform über den konvulsivischen Gebilden der mittleren und unteren Zone. Sicherlich wäre es falsch, den Bezug zu einem bestimmten Bild Niklas Manuels zu suchen, wenn sich auch der Gedanke an die Berner *Peinigung des hl. Antonius durch Dämonen* mit ihren wüsten Monstren und wilden Gesten einstellt. Im ganzen sind es aber eher die Farborchestrierung und das Erzähltemperament des historischen Zunftgenossen, welche Trier in seiner Hommage beschwört – einer Hommage, die vermutlich weniger als grundsätzliche Verwandtschaftsbekräftigung denn als Sympathiebekundung aus einer bestimmten Befindlichkeit heraus zu bewerten ist.

WV 588 / Tafel 51

Auch *Narrenkappe* ist ein dunkel timbriertes Bild, obwohl Buntfarben auf ihm einen wahren Tanz vollführen und sich rechts unten zu einem Ensemble zusammenfinden, das an die im Titel genannte Kopfbedeckung erinnert; die Farbigkeit bleibt auch dort an das Schwarzviolett des Grundes zurückgebunden, wo sie sich räumlich größeren Spielraum verschafft.

WV 583

Eine koloristische Wendung, wenn auch noch nicht eine technische, markiert ein anderes 1969 entstandenes Bild: Die drei Meter hohe und neun Meter breite, für die Schule im mittelfränkischen Gunzenhausen geschaffene Komposition – sie ist mit Acrylfarben auf drei leinwandbezogene Sperrholztäfelchen gemalt – darf, wenn auch nicht im strengen Wortsinn, als Triers erstes Wandbild gelten. Rückkehr der Helligkeit und ein Ausgreifen der gestischen Farbformen auf die große Fläche charakterisieren das Werk als einen Auftakt für das, was endlich in Berlin möglich werden sollte.

Beim Blick auf die kuriose Vorgeschichte der Deckenbilder im Charlottenburger Schloß enthüllen sich Probleme des Geschichtsverständnisses, die heute, im Zeichen von Nostalgie und Postmoderne, kaum weniger virulent sind als vor zwanzig Jahren.⁴ Der anthropologisch offenbar tief verwurzelte Wunsch, Verlorenes zurückzugewinnen, hat nach dem Zweiten Weltkrieg vieles entstehen lassen, was zukunftslos anmutet, weil es historische Realität zu leugnen sucht und äußerliche Übereinstimmung mit wahrer Identität verwechselt. Noch immer ist schwer zu vermitteln, daß nur der Verzicht auf historisierenden Zungenschlag den Weg zur legitimsten Art der Rückgewinnung frei macht: der Stiftung von Erinnerung durch ein unverkennbar zeitgenössisches Werk – ein Werk, das Geschichte nicht durch Imitation, vielmehr durch selbstbewußte Deutung zu vergegenwärtigen versteht.

In Berlin waren die Dinge aus mehreren Gründen besonders verwickelt. So sehr sich die Möglichkeit anbot, das Charlottenburger Schloß aus der Ruine wiedererstehen zu lassen: Für eine Rekonstruktion der Deckenbilder Antoine Pesnes fehlten Grundlagen, wie sie andernorts (beispielsweise in Bruchsal) in Form von Farbphotographien gegeben waren. Die Absicht, gleichwohl eine Rekonstruktion zu wagen, war

4

Vgl. dazu Eberhard Roters: Hann Trier – Die Deckengemälde in Berlin, Heidelberg und Köln, Berlin 1981. In diesem Band sind Vorgeschichte und Entstehung der Deckenbilder so genau dokumentiert, daß sich unser Kommentar auf Wesentliches beschränken kann.

von Anfang an ein Politikum; der Ruf nach der Wiederherstellung des Alten war immer auch eine Mißtrauenserklärung gegenüber dem Neuen, und die burlesken Züge der Affäre konnten nie über die Schärfe der gegen die zeitgenössische Kunst gerichteten Diffamierungskampagne hinwegtäuschen. Daß die Gattung der illusionistischen Deckenmalerei seit dem späten achtzehnten Jahrhundert aus dem künstlerischen Aufgabenkanon so gut wie verschwunden war und daß – sofern man sich nicht mit einer von vornherein zur Unvollkommenheit verurteilten Rekonstruktion abfinden wollte – nur die Lösung in Gestalt einer die geschichtlichen Vorbilder absichtsvoll problematisierenden Paraphrase blieb, – dies konnten im Grunde nur die Uneinsichtigsten leugnen. Barocke Deckenbilder haben im allgemeinen die Aufgabe, den Realraum in Richtung auf ein fiktives Oben und Draußen zu erweitern. Verbindender Nenner der fast unübersehbaren Fülle der Variationen auf das Thema des illusionierten Himmels ist die Annahme einer optisch verifizierbaren Einheit von Erde und Himmel, von sich öffnendem Diesseits und sich zeigender Überwirklichkeit. Für den Betrachter pflegt der Aufblick genußvoll *und* anstrengend zu sein: Zum einen überwältigt eine ikonographisch, formal und koloristisch meist hochkomplexe Ganzheit, zum anderen verlangt das informationsgesättigte Gefüge eine analytische Arbeit, welche Wissen und Kombinationsvermögen voraussetzt. In Charlottenburg hatte der französische Hofmaler Friedrichs des Großen Gemälde geschaffen, die weniger dem Willen zum propagandistischen Effekt – wie er die sakralen Deckenbilder des katholischen Barocks bestimmt – entsprangen als dem von rationalistischer Ironie durchsetzten Geist des friderizianischen Rokoko.

An der Decke des »Weißen Saals« war eine (auf die Funktion des Raumes als königlicher Speisesaal verweisende) Dar-



Ursprünglicher Zustand des Weißen Saals mit dem Deckenbild von Antoine Pesne



Das zerstörte Deckenbild von Antoine Pesne im Schloß Charlottenburg, an dessen Stelle sich nun das Bild von Hann Trier befindet.

stellung des Hochzeitsmahls von Peleus und Thetis zu sehen, an der Decke des Treppenhauses im Knobelsdorff-Flügel eine Darstellung des Feuerraubes durch Prometheus – mythologische Begebenheiten also, in welchen die Epiphanie des Göttlichen als Resultat virtuoser Inszenierung zur Anschauung kam. So gewiß das Transzendenzbewußtsein des friderizianischen Preußen Brüche erkennen läßt: Es wäre falsch, Bilder wie die Antoine Pesnes als Produkte kritischer Artistik zu begreifen. Die Macht sinnlicher Evidenz, Grundwert barocker Kunst, war in ihnen, diesen Zeugnissen eines zur Neige gehenden Zeitalters, noch wirksam genug, um dem Götterhimmel seinen Ort im Weltverständnis zu sichern. Dem literarischen Anspruch war jeder gewachsen, der die Stoffe kannte und die allegorischen Winke zu deuten verstand – unter höfischen Bedingungen wohl der Regelfall. Wenn man Hann Trier einlud, Pesnes Blick in olympische Gefilde durch eigene Bilder zu ersetzen, dann ging man in mehrfacher Hinsicht ein Wagnis ein: Man entschloß sich zum Verzicht auf thematische Bindung, zumindest in herkömmlichem Sinne, und damit zum Verzicht auf die Simulierung einer ästhetischen Einheit, wie sie bis zur Zerstörung bestanden hatte; man mutete dem Repräsentanten einer betont individualistischen Richtung der zeitgenössischen Malerei die Eingliederung in einen Aufgabenzusammenhang zu, der, was Architektur und Stuckdekoration angeht, von der Idee einer an den Resten des Originals orientierten Wiederherstellung geprägt war; und man vertraute auf die noch zu beweisende Möglichkeit, eine stark vom Emotionalen und Körpermotorischen lebende Mitteilungsweise für die Gestaltung großer Deckenflächen fruchtbar zu machen. Man hatte andererseits die besten Gründe, gerade an Trier zu denken: Geschichtskennntnis, Farbsinn, Kompositionsvermögen und nicht zuletzt Witz im alten Sinn der Gabe geistreichen Formulierens verbanden sich bei ihm auf eine Weise, die Bewährung in der ungewohnten Situation erwarten ließ.



Bei der Arbeit auf dem Gerüst in Charlottenburg 1972

Bis 1969 hatte Trier Bildgrößen bevorzugt, die innerhalb der natürlichen Körperreichweite blieben; mit dem *Gunzenhausener Wandbild* brach er zu Formaten auf, die man, mit Überbietungsprogrammatik aufgeladen, eher von den amerikanischen Abstrakten Expressionisten kannte. Als er in Charlottenburg an die Umsetzung der sorgsam entwickelten Entwürfe ging, tat er vollends den Schritt von »privater Größe«, wie er sich ausdrückt, zur »öffentlichen Dimension«. Und er fand sich in einer Lage, die dem barocken Freskantennur zu vertraut gewesen sein muß: »Zunächst folgte ich treu dem Drehbuch. Aber das Deckenbild hatte doch andere Bedingungen als der Entwurf... Richten sich ... die Augen nach oben, erwarten sie dort, was wir selbst nicht vermögen: Aufsteigen, flüchtig Wechselndes, Entferntes und leichtes Schweben. Was über mir erscheint, ist anders, als was mir gegenübertritt, erst recht dann, wenn es aus einem Standpunkt nicht überschaubar ist, sondern sich so ausdehnt, daß ich, will ich es wirklich erfassen, erhobenen Blickes umhergehen und nach verschiedenen Seiten die Blicke schweifen lassen muß. Ich mußte mich vom Entwurf lösen und das Abenteuer der Decke freischwebend erfahren. Dazu mußte ich schnell, tänzerisch arbeiten, nicht zeichnerisch rand-scharf. Ich bahnte mir neue Wege durch die Fläche, erfand andere Zusammenhänge, und hier und da ließ ich im Entwurf geplante Stellen weg. Oder ich ballte und wirbelte herum, was mir lahm schien, bis Bildintensität, Farbgefüge und Raumzusammenhang klangen.⁵

Was Trier beschreibt, öffnet unmittelbar den Zugang zu den Charlottenburger Werken (die übrigens nicht al fresco, sondern mit Eitemperafarben gemalt sind). Umgesetzt sind nämlich vor allem Spontanerfahrungen, die aus der besonderen Situation resultieren. Nachdem die Historie befragt, die örtlichen Bedingungen erkundet und zahlreiche Entwürfe gezeichnet oder gemalt waren, wurde das Erleben der großen Distanz zum Boden, der mangelnden Distanz zum Malgrund, des Wechsels der Beleuchtung und des Involviertseins in einen Prozeß, der ständig Reaktionen abverlangte, entscheidend. *Schweben* und *Tanzen*, mit diesen von Trier benützten Begriffen ist viel über die formale und koloristische Verfassung der Bilder gesagt. Farbe ist nicht als etwas Definites zur Geltung gebracht, sondern als etwas vibrierend in Fluß Befindliches, das sich eindeutiger Perzeption und zuverlässiger Benennung gleichermaßen entzieht. Unterschiedliche Beleuchtung beeinflusst die Wahrnehmung ebenso wie der Wechsel des Betrachtungsstandpunktes, aber auch die jeweilige Disposition des Betrachters. An die Stelle von Inhalten traditioneller Art sind neue Inhalte getreten: die Farben und Formen selber in ihrer spezifischen, gestisch motivierten Erscheinung. Natürlich spielen die Ballungen und Entlastungen, die Vernetzungen und Schwebungen, die Steigerungen und Oszillationen der Farbformen auf die Struktur barocker Deckenbilder an, doch ereignet sich nirgendwo ein Umschlag zum Mimetischen. Figuration ist, obschon vorbe-dacht, letztlich doch Ergebnis unmittelbaren bildnerischen

5

Aus einer Rede Hann Triers über »Deckenbilder heute«, zitiert nach Eberhard Roters, a.a.O., S. 68



Der Deckenspiegel im Weißen Saal des Knobelsdorffflügels des Schlosses Charlottenburg in Berlin 1972

Handelns: nicht ikonographisch prädisponiert und nicht auf ein Programm hin zurückübersetzbar, aber planvoll im Hinblick auf die Wirkung innerhalb des räumlichen Kontexts. Illusionistische Qualitäten möchte man den Charlottenburger Bildern in zweierlei Hinsicht zuerkennen: Einmal evozieren sie in allgemeinstem Sinne die Vorstellung Himmel, zweitens vermögen sie die Augenblickssuggestion einer Unversehrtheit der historischen Räume herzustellen – eine Suggestion, die bei genauerer Betrachtung indessen dem Eindruck eines spannungsvollen Wechselspiels von Unterschiedlichem weicht. Die Gemälde gaukeln nicht Geschichte vor, sie demonstrieren vielmehr aufs eindringlichste *Geschichtlichkeit*, indem sie Himmel nicht mehr als ein Transzendentes meinen, sondern als ein Oben, das fernab vom Sujetzwang Offenheit verwirklicht. Wie wichtig solche Offenheit für Trier ist, lehrt sein ironischer Kommentar zur Decke im »Weißen Saal«: ... Da reitet im aktiven Blau prächtig uniformierte Kavallerie vom Norden her ins Bild, als greife der Prinz von Homburg in die Schlacht ein. Als bald sieht man die Schweden gegenüber verschwinden. Der Rauch, in den die Dinge getaucht scheinen, und der Staub der Schlacht, den Leonardo nicht zu vergessen empfahl – beide sind da.... Kleine, flüchtige Kontakte lösen noch in großer Entfernung Stromstöße aus. Kompetenzen überlappen sich, informelle Prozesse werden unvermeidlich, und doch scheint die Organisation wie in einem Staatswesen zu funktionieren. Der König von Spanien geht auf Entenjagd. Hahnenkämpfe am Turm von Babel. Die Dampflokomotive fährt durch Oberbayern Sicher ist nur der Erscheinungen Flucht ...«. ⁶ Die Phantasie als Erzeugerin von Inhalten: Sie braucht den Anreiz durch das semantisch offene Bild – das im nächsten Augenblick die Vorschläge widerruft und neue ins Spiel bringt, die ihrerseits wieder entgleiten.

Die Variationsbreite des malerischen Vortrags wird nicht nur beim Vergleich der beiden Gemälde – also des auf den Generalkontrast Gelb-Blau gestellten Bildes des »Weißen Saals« (1972) und des durch einen Blau-Grau-Rot-Akkord charakterisierten Treppenhausbildes (1974) – sinnfällig; erstaunlich ist auch die Nuancenfülle innerhalb jeder Komposition. Die Lebendigkeit der Pinselführung und der (mit reinen Freskofarben so kaum erzielbare) chromatische Reichtum belegen *mehr* als eine erfolgreiche Übertragung des vorher im Bereich der Leinwandmalerei Erreichten auf die Decke: Sie indizieren einen Höhepunkt der Malerei Triers und der deutschen Nachkriegskunst überhaupt. Wenn es den fragwürdigen Begriff des Informel zu widerlegen gälte, würde es genügen, auf die Kraft bildnerischer Rationalität hinzuweisen, die im Verein mit der nicht minder starken emotionalen Energie aus den Charlottenburger Bildern spricht. Ich möchte meinen, daß in Triers Bildern gleichsam nebenbei manche von der Op-Malerei für sich reklamierten Probleme der Farbvergegenwärtigung gemeistert und darüber hinaus im Vorgriff auf die achtziger Jahre manche Fragen des produktiven Umgangs mit Geschichte beantwortet sind – freilich

6
Aus einem Brief Hann Triers an Helmut Börsch-Supan, zitiert nach Eberhard Roters, a.a.O., S. 72



Das Deckenbild im Treppenhaus des Knobelsdorffflügels im Schloß Charlottenburg 1974

auf eine über jedem Stilstreit stehende und darum um so glaubwürdigere Weise.

Nicht erst die Charlottenburger Bilder erweisen Hann Trier als einen »pictor doctus« ganz eigener Art, als einen geistvollen und geschichtskundigen Maler, der einer Rückorientierung weniger bedarf, um der eigenen Imaginationskraft aufzuhelfen, als um der individuellen Farb- und Formsinnlichkeit einen definierten und wertsetzenden Handlungsraum zu sichern. Daß Spontaneität bei Trier nicht mit unkontrollierter Gefühlsentäußerung gleichzusetzen ist, wird schon durch die Analogisierung von bildnerischer Tätigkeit mit dem Tanzen bewiesen: »Malen heißt in zusammenhängendem Ablauf auf überschaubarer Fläche tanzen« und: »Im Fließen, im Staccato, im Anhalten, in der Wiederkehr der Pinselschläge tanzt der Rhythmus. Ich springe in ihn hinein, indem ich mit den Pinseln so tanze, daß Tanz sichtbar wird. Die simultane Sichtbarkeit enthält die reversible, im Malprozeß durchlebte Zeit«. ⁷ Da Tanz *geordnet* vorgelebte Bewegungslust ist, sind die Spuren eines als Tanz verstandenen Malaktes immer auch Signatur bildnerischer Bewußtheit. Wie im Tanz gestalterisches Konzept und vitaler Elan aufeinander angewiesen sind und füreinander zeugen, steht der im Bild präsente Gestus für eine bestimmte geistige Erwartung vom Bild ein. Daß das Prozessuale im Bild, auch wenn es als Element der Vorläufigkeit vernehmbar bleibt, zum Bestandteil von simultan Erfahrbarem wird, bezeichnet eine unauflösbare Paradoxie (die dann zum gesteigerten Kunstmittel wird, wenn sie so ganz durchdacht und durchschaut wird, wie das bei Hann Trier der Fall ist). Der Interpret steht allemal vor der Tatsache, daß die Rekonstruktion eines Malvorgangs nur bedingt zur Erklärung dessen beitragen kann, was am Ende dieses Vorgangs steht. Denn das Bild ist nicht nur kraft seiner Fülle und Komplexität mehr als jeder verbale Annäherungsversuch, sondern auch dank seiner die Zeitlichkeit der eigenen Genese übersteigenden und sich der Zeitlichkeit der analytischen Schritte widersetzenden sinnlich-ganzheitlichen Gegenwärtigkeit.

Vom »Bildraum für das Denken« hat Dieter Henrich mit dem Blick auf eine Deckenbemalung gesprochen, die Trier 1979 im Lesesaal des Philosophischen Seminars der Universität Heidelberg schuf. In Heidelberg galten ganz andere Bedingungen als in Charlottenburg. Der Bibliotheksraum gehört zwar auch zu einen (in diesem Fall bescheidenen) Bau des achtzehnten Jahrhunderts, ist in seiner Form aber eher Zufallsresultat späterer Umgestaltungen; frei von Reminiszenzen an eine frühere Dekoration, stellte er keinen besonderen Halt für eine solche zur Verfügung; eher wartete er mit Hindernissen in Gestalt zweier Deckenunterzüge auf. Trier hat die Ungunst der Situation als Chance zu nutzen verstanden. Er hat Deckenbilder eingelassen, wo der Bau blinde Spiegel anbot, und hat eine nervige Fassung geschaffen, wo es vorher nur indifferente Architekturglieder gab.

Wenn die Heidelberger Plafondbilder noch weniger Ausblicke in den natürlichen Freiraum simulieren, als die Berli-

7

Aus: *Wie ich ein Bild male*, 1959. Veröffentlicht in: *Jahrbuch für Ästhetik und Kunstwissenschaft*, VI/61, Bonn 1961; außerdem in: Manfred de la Motte (Hrsg.), *Hann Trier*, Köln 1980, S. 159-164



grünstichige Vertiefung
 bänke + Fensterbänke
 + Vortee
 + obere Regale (etwas heller) sogar
 untere Regale + Tür der Holzgasse
 eben Teppich + geländer

Sandsteinrot Unterteil

zwischen den Fenstern grünstichige Regale

Teppich grüngrau

Fensterbänke Holz



Blick in den Lesesaal der Bibliothek des Philosophischen Seminars der Universität Heidelberg, Decken- und Wandgestaltung



Die drei Deckenbilder in der Bibliothek in Heidelberg 1979

ner Deckengemälde das tun, dann hängt dies mit ihrer Struktur und vor allem mit ihrem Kolorit zusammen; erklärmaßen wollte Trier »den für Heidelberg charakteristischen roten Sandsteinton als Generalnenner aufnehmen und variieren«. Mit Entschiedenheit widerlegen die drei, als Teile eines übergreifenden, von einem großen Bewegungsfluß durchzogenen Ganzen wirkenden Bilder das Abschließende der Decke. Dem Betrachter zeigen sich räumlich vieldeutige Bereiche, Figurationen, welche Wolken und Wogen, geologische Verwerfungen und elektrische Entladungen in den Sinn kommen lassen – und die doch nichts von alledem sind. Nicht das Exerzitium der Auflösung eines geheimnisvollen Programms wird dem Schauenden von dieser »sich selbst versuchenden Malerei« (Hann Trier) abverlangt; vielmehr lockt ihn das Abenteuer der imaginären Begehung einer morphologisch und chromatisch schier unauslotbaren Utopia-Landschaft, die als Denkraum das Erbe des illusionierten Himmels angetreten hat. In solchem Sinne konnte Henrich von einer Einladung zur Meditation reden, »... Meditation nicht über ein Thema, nicht hin zu einem Ziel, sondern in einem Ganzen, das in Betrachtung auszuschreiten ist, aber so, daß es jeden Weg in ihm noch so umgibt als sei es die Welt selbst. Die Meditation, die es entfalten hilft, ist im übrigen nicht die atlantische, oft tantalische, die nur am Ende auf Einsicht und Freiheit hoffen kann. Sie ist, dem Malerischen überhaupt gemäß, die mediterranäische, der Witz und Spiellaune als erstes in den Pinsel kommt, ohne daß es ihr bei ihrer Sache weniger ernst wäre«. ⁸

Der im Umgang mit den großen Flächen erzielte weitere Gewinn an malerischer Freiheit spricht auch aus den seit den frühen siebziger entstandenen Leinwandbildern. Das fast drei Meter breite *Rheingold* (1972/74) läßt mit seinen in gelbem Strudel wogenden Blau- und Violettgraufomationen an Partien der Decke im »Weißen Saal« denken, die beiden Versionen von *Entweder-Oder* (1977) muten mit ihrer resoluten Rhythmik wie Ausschnitte aus energiedurchzuckten Kontinuen an, *Wenn und Aber* (1976) ist vom Antagonismus wirbelnder Formen einer kühlen Skala zwischen Weiß und Schwarz einerseits und heller Gelbs auf der anderen Seite geprägt. Daß Dynamik auch in Bildern möglich ist, die durch koloristische Zurückhaltung gekennzeichnet sind, lehrt beispielsweise das (als Supraporte im derzeitigen Ausweichdomizil des Bundesparks, dem früheren Bonner Wasserkwerk, dienende) großformatige Gemälde *Entgegnung* von 1976. Es lebt farblich von der Flexion eines Mischtons aus gebrannter Umbra und Titanweiß – eines Tons, »der dem »gris de lin« Friedrichs des Großen nahekommt und gegen Schwarz oder Grau warm wirkt« (Hann Trier)⁹ – und eher kühl und schweflig anmutenden Nickeltitangelbs, und zwar hauptsächlich innerhalb des lichtereren Sektors des Helligkeitsspektrums. Vom Kolorit könnten kaum motorische Impulse ausgehen, weil die tragende Tonskala zu eingeschränkt ist und das Gelb nicht zur vollen Sättigung aufblüht. Um so entschiedener verschafft sich die Form Geltung: Auf-

WV 634 / Tafel 55

WV 679 / Tafel 56
und WV 680 / Tafel 57

WV 678

WV 675

8

Aus der Rede Dieter Henrichs anlässlich der Einweihung des neu ausgemalten Bibliothekssaales am 18. Mai 1979; abgedruckt in: Heidelberger Jahrbücher, Band 25, 1981, S. 17-25

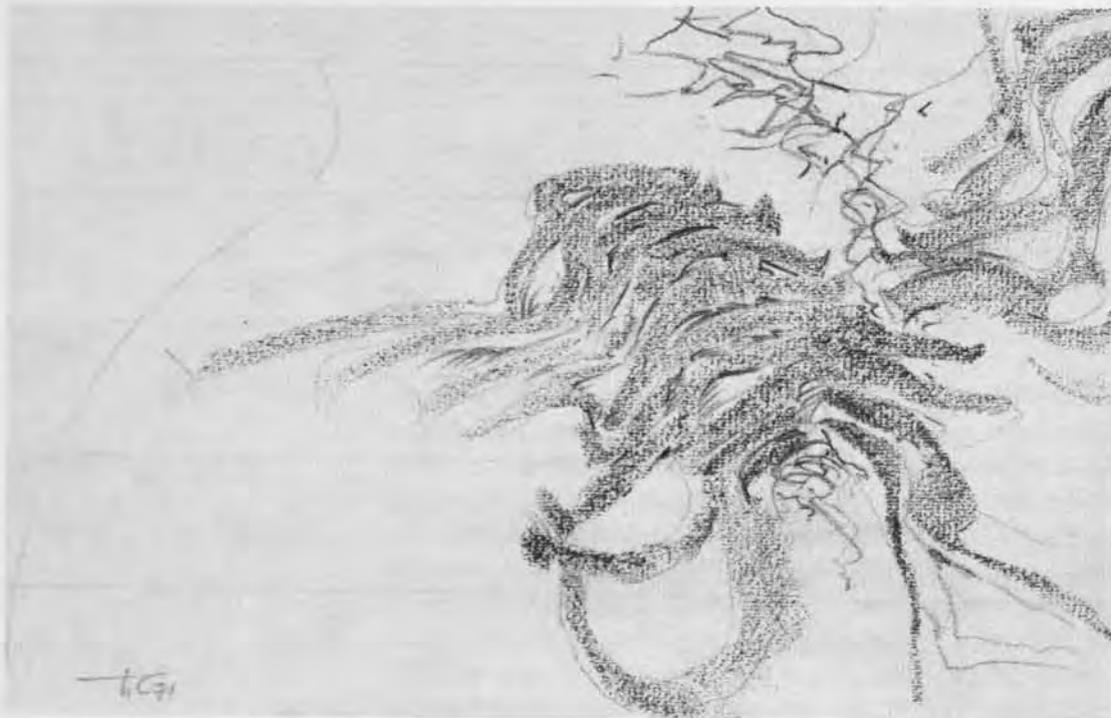
9

Aus einem Brief an den Verfasser



Feder- und Pinselzeichnung auf Tonpapier 1980 zum Thema *Entweder – Oder*

wachsende Gebilde, deren symmetrische Faktur nur verhüllt sichtbar ist, rhythmisieren die Bildfläche in freiem Dreitakt, evozieren Räumlichkeit und beschwören den Eindruck extremer Unruhe und Spannung. Ohne Zweifel gewinnt der Kontrast zwischen dem links grundbestimmenden Gelb und dem rechts vorherrschenden Grauocker im Zeichen dieser Gegensätze an eigener dualistischer Wertigkeit, doch bleibt die Initiative bei der aus der Malgebärde erwachsenen Form. Es mag angezeigt sein, an den graphischen Ursprung solcher Form zu erinnern. Gewiß ist es kein Zufall, daß Trier viele seiner Gemälde – nicht zuletzt die Deckenbilder – durch Bleistift- oder Tuschskizzen vorbereitet und überhaupt das Skizzieren als eine ständige Übung pflegt. Dennoch sind die Bahnen und Striche, die der Pinsel auf der großen Malfläche hinterläßt, nicht einfach als Vergrößerungsprodukte dieser graphischen Äußerungen aufzufassen. Schon die körperkinetischen Voraussetzungen sind begreiflicherweise andere; sehr unterschiedlich sind aber auch die Aufgaben, schwarze oder doch monochrome Linearformen auf das Papier zu setzen oder farbige in einen chromatischen Kontext zu bringen. Die dunklen Netzstrukturen auf den frühen Bildern mögen den handlichen Formulierungen nahe sein, die gestischen Bekundungen der späteren Arbeiten sind, auch wenn sie als solche Ausdruck vermitteln und darin den ande-



Zeichnung Bleistift und Kreide 1971

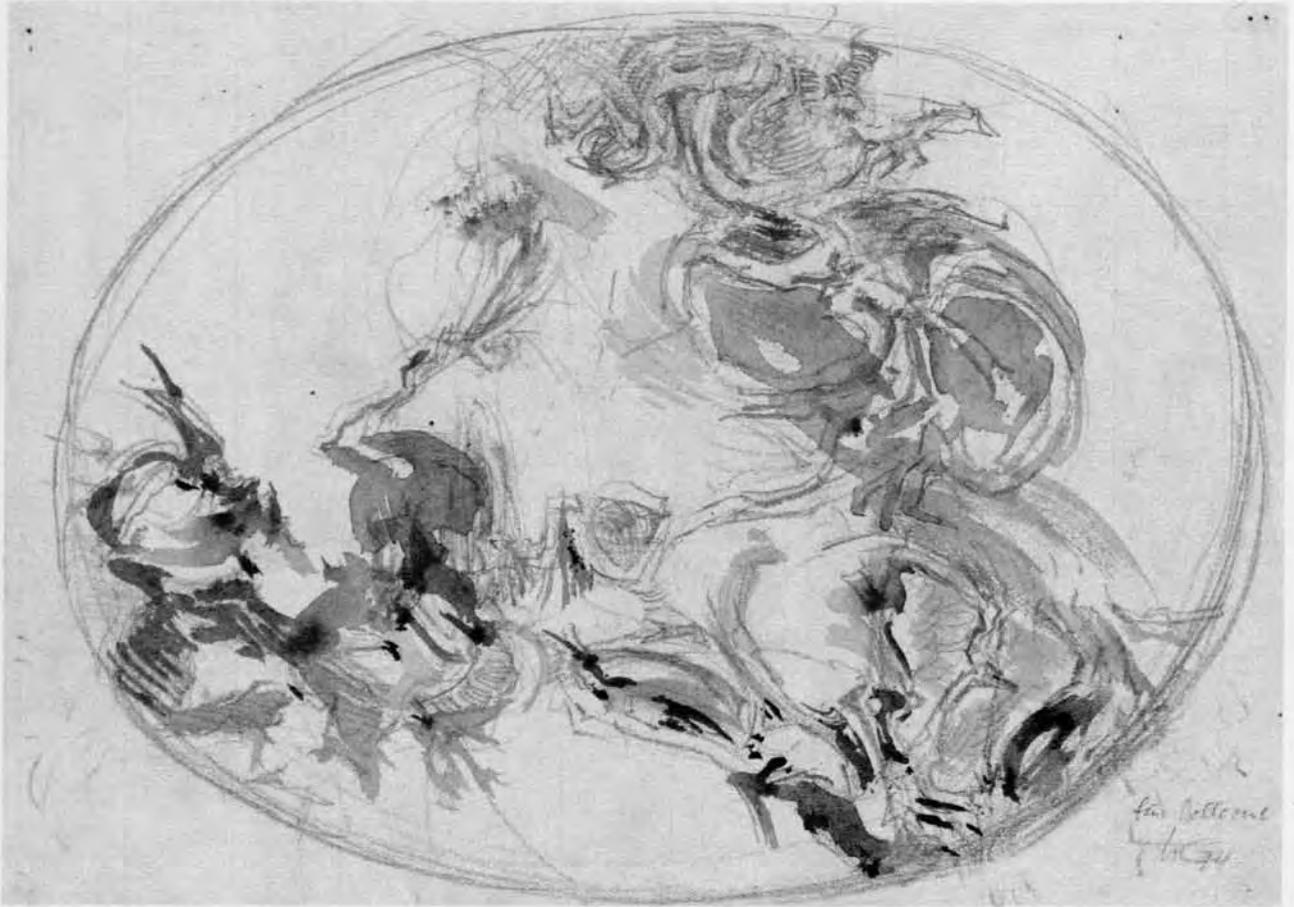
ren Bildkomponenten sogar überlegen sein können, immer zugleich Bestandteile der malerischen Textur. Trier hat offenbar vor allem in der Auseinandersetzung mit den großen Formaten dem gestischen Malen eine besondere Freiheit erschlossen; er hat es so in den Gestaltungsprozeß integriert, daß die Frage nach dem möglichen Anteil des Graphischen am Gemalten in vielen Fällen irrelevant wird. Ähnlich steht es



mit dem Skripturalen, das zuweilen als eine Art Makroelement in den Bildern anwesend ist, aber in den malerischen Zusammenhang eingebunden bleibt.

In einem Werk, das als originelle Sondervariante eines Deckenbildes gelten muß, gelangen graphische und skriptomomente allerdings zu ausdrücklicherer Evidenz. Der Baldachin in der zentralen Halle des Kölner Rathaus-Neubaus (1980) ist ein freihängendes, volumhaltiges Gebilde aus glasfaserverstärktem Polyester. Sein Grundriß verdankt sich nicht geometrischem Kalkül, sondern »den organischen Gesetzen der Körpersprache und ihrer Symmetrie«¹⁰: In der Tat hat Trier den Kontur durch Notierung aus der Geste heraus gewonnen; der fünfstrahlige Umriß ist gleichsam das Aktionsdiagramm der menschlichen Gestalt. Diese biomorphe Antwort auf die strengen Formen der »Piazzetta« wird durch die Bemalung auf eigentümliche, weil ikonographisch unerwartet gefesselte Weise bekräftigt. Trier berichtet: »Als Thema wählte ich ... eine Variation über das Wappen der Stadt mit seinen schwarzen Zeichen auf weißem Grund, doch so, daß je nach Blickeinstellung die weißen Zwischenräume auch als helle Zeichen auf dunklem Grund

¹⁰
Eberhard Roters, a.a.O., S. 107



Zwei Vorentwürfe zum nicht ausgeführten Projekt *Bellevue*, Bleistift, Aquarell und Tusche 1974

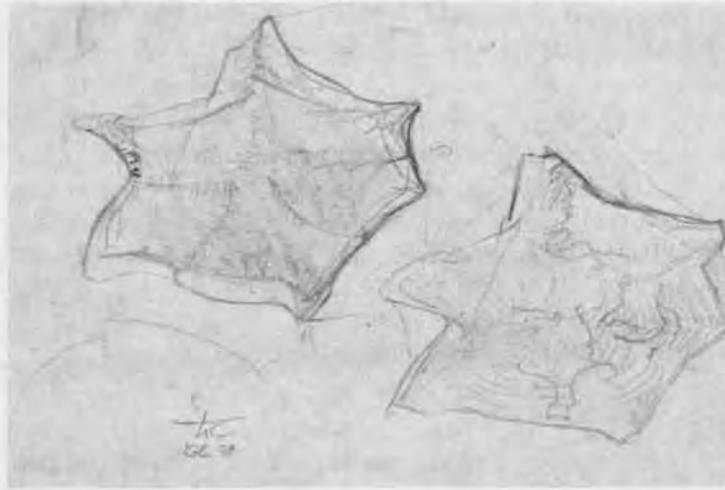
erscheinen. Ich habe mich bemüht, das Weiß besonders zu modulieren. Aus ihm wachsen oben, dem Eintretenden entgegenkommend, als Interpretationen der goldenen Kronen auf rotem Grund, gelbe und rote Wirbel und Farbspuren. Die von der oberen Galerie aus sichtbare Rückseite zeigt den in Jahrhunderten gewachsenen Lageplan der Stadt.... Einzelne Kirchennamen und volkstümliche Sprüche in Mundart sind wie Graffiti verstreut, nicht überall lesbar, doch als Untergrund für das vielschichtige Bewußtsein der Kölner, wenn sie an ihre Stadt denken. Beide Seiten des Bildes sind mein Lob der Stadt Köln, in der ich aufgewachsen bin.¹¹ Die an die Bürger appellierende Signaturinschrift nimmt freilich zurück, was diese Zeilen an Lesbarkeitserwartung wecken: »... SED NOLI CONSUETAS QUAERERE FORMAS / AMBIDEXTERA MANU VALDE MUTATAS« (»Doch versuche nicht, die gewohnten Formen zu finden. Sie sind durch das Malen mit beiden Händen reichlich verändert«).

Die von Trier vollzogene Metamorphose des Stadtwappens ist in Wirklichkeit bis zum Punkt der Identitätsverschleierung vorangetrieben. Die vulkanische Eruption, in der die drei Kronen aufzugehen scheinen, das Gezacke, das für die schwarzen Applikationen des Hermelins steht, die strömenden, wirbelnden und flackernden Farbformen des Umfelds, die nervös in alle Richtungen ausfächernden Weiß- und Grauvaleurs – sie alle haben an einem Ganzen teil, das sich nur unter dem Aspekt der Bewegtheit als kohärent begreifen läßt. Umriß und Relief des Bildkörpers tragen mit ihrer eigenen Unruhe sehr zu diesem Eindruck bei. Die Wappenassoziation aufrechtzuerhalten, fällt im Grunde auch dem schwer, der den Bewandtniszusammenhang kennt: Erlebt wird vielmehr so etwas wie Auflösung des Heraldischen im Zeichen dithyrambischer Erregung. War ein Baldachin einstmals ein Zeichen herrscherlicher Würde, so kündigt dieser moderne Abkömmling vom zuckenden Pulsieren der Zeit und von der Unbeständigkeit der Dinge. Andererseits sichert ihm sein schwebendes Dasein die Unangreifbarkeit eines Naturphänomens (im Volksmund heißt das Werk »Die Wolke«) – jedenfalls für den Blick von unten, denn mit jedem Schritt nach oben wird, so will es die hinter sinnige Regie des Künstlers, das Bild für den Betrachter irdischer; am Ende steht die vogelperspektivische Präsentation des Stadtplans mit seinen packenden Graphismen.

Mit der Arbeit an den Deckenbildern steht offenkundig das Interesse für großdimensionierte Leinwandgemälde und für Sequenzen beziehungsweise Kombinationen solcher Werke in Verbindung, zudem eine gesteigerte Empfänglichkeit für Anregungen durch die Geschichte. Daß diese Empfänglichkeit immer im Dienste der eigenen Grundauffassung bleibt, wird durch Gemälde wie *Hann Trier begegnet Paolo Veronese in der Villa Maser II* (1981) eindringlich dokumentiert. In der dreiteiligen, sich zum fast zweieinhalb Meter hohen Ensemble gruppierenden Folge reagiert Trier dadurch auf den genialen Koloristen des oberitalienischen Cinquecento, daß er gewissermaßen Farbxerpte alla Veronese zu rhyth-

WV 705

¹¹
Hann Trier: Arbeitsbericht vom 24. Mai 1980, vgl. Eberhard Roters, a.a.O., S. 114ff.



Die Entstehung der Außenform des Kölner Baldachins

WV 704 und WV 705
WV 700 / Tafel 59

mischen Erkundungen eigener Art ausweitet. Für Paolo typische Farbwerte – helles Grünspan, warmes Oliv, Mattlila, Graupurpur, Violettgrau und Gelb in mehreren Stufen, vom leuchtenden Goldton bis zum fast tonlosen Creme – erscheinen in einer von gestischen Momenten bestimmten Anordnung, die ihre größte Dichte im unteren Bild, ihre größte malerische Lebhaftigkeit im mittleren und ihre größte Leichtigkeit im oberen erreicht. Symmetrische Bildungen, die Blatt-, Blüten- und Fischgrätenformen ins Gedächtnis rufen, konkurrieren miteinander, ohne daß es zu gegenseitigen Verdrängungen käme. Nichts verweist explizit auf Paolo Veronese, aber die spezifische Farbstellung und der malerische Schwung machen das Ganze zu einem ebenso einleuchtenden wie durch seinen Esprit bezwingenden »Omaggio a Veronese«. Die Sequenz spielt auf die weite Wandfläche an, wie sie die Malereien in der Villa Barbaro in Maser beanspruchen und wie Trier sie im Charlottenburger Schloß zu bewältigen hatte. Das Leinwandbild verwehrt solche Ausdehnung, zumindest dann, wenn es im Atelier gemalt wird und wenn es dem Radius der Körperbewegung einigermaßen adäquat bleiben soll. Die Montage mehrerer Leinwände zu einer Folge multipliziert die Gestaltungsmöglichkeiten und verschafft umgekehrt dem einzelnen Bild den Charakter des Ausschnitthaften und der ganzen Serie den des potentiell Fortsetzbaren (was selbstredend nicht mit dem des *beliebig* Fortsetzbaren zu verwechseln ist).

Ähnlich wie die *Veronese*-Folge hat der vierteilige Zyklus *Die Winterreise* (1981) seine innere Form- und Farblogik, auch wenn jedes einzelne der vier großen, horizontal gereihten Bilder isoliert zu bestehen vermag und andererseits die Serie eine gewisse Offenheit wahrt. Der ungestümen und für sich genommen vitalen Pinselführung widerspricht das auf ganz eigenem Ausdrucksanspruch beharrende Kolorit. Wichtig ist die Farbspanne von Weiß in verschiedenen Brechungen bis zu einem elegischen, aus Caput mortuum dunkel, gebrannter Umbra und Ultramarin gemischten, in unterschiedlichen Helligkeitsstufen begegnenden Ton. Trier konterkariert diesen Klang zwar durch Gelb- und Gelbockerwerte und entlastet ihn durch Blau, aber er lagert ihm auch Rotpartikel ein, die

Der »Baldachin« im Kölner Rathaus am Abend



ein im vierten Bild offenes Ereignis vorbereiten: Was dort als züngelndes Gebilde in der linken unteren Ecke aufleuchtet, ist nicht die Flamme, die mit dem umgebenden Kalten und Schneeig-Zwielichtigen fertig wird, sondern hat eher den Charakter eines Blutzzeichens. Wenn durch die Farbstimmung und das Gestrüpphaft-Wilde des Vortrags Ausweglosigkeit und Aufgewühltheit von Schuberts Liederzyklus evoziert werden, ja wenn sich Farb-Form-Signale mit unmißverständlicher Symbolkraft zu Wort melden, so hat das alles nichts Literarisches. Der Impetus der Malerei entfaltet sich aus der *Sinnerfahrung*, nicht aus dem Inhaltsvollzug.

Daß der Betrachter bei der Entschlüsselung der im Bilde versammelten Farb- und Formhinweise sich der Hilfe des Titels bedient, ist legitim, will aber nicht als Einengung verstanden sein. Trier spricht in einem Manuskript über seine Bildtitel von älteren Arbeiten, denen er hinterher oft Namen gab wie *Der Tod und das Mädchen* oder *Totentanz*, »weil die Bilder mich so ansahen, als sähen sie so aus...«. Sie alle haben, nachdem ich sie (manchmal auch während des Malens) als Leitmotiv erkannte, den Prozeß in die Bahn der Titelanpielung gelenkt, ohne daß ich vorhatte, die Phantasie der Zuschauer festzulegen...«; und er sagt von neueren Werken: »Aber auch hier will ich nicht, daß der Betrachter hingehet, den Titel liest und dann das Bild verhört, ob es dem Titel gerecht wird. Ich will nur sagen, was mich geleitet hat, was mir durch den Kopf ging oder wie es mir selbst hinterher vorkam. Denn ich kann mir nicht vorstellen, daß man sich die Mühe macht, einzelne Bilder zu malen, die nichts meinen oder das Nichts.«¹² Dieses Bekenntnis zu einer Offenheit, die alles andere ist als Unverbindlichkeit, schließt das Spielerische ebenso ein wie das existentiell Dringliche, ja es läßt den Abstand zwischen dem einen und dem anderen schrumpfen. In ironisch-bravourösen Arbeiten wie dem *Veronese-Zyklus* ist der Ernst der Auseinandersetzung mit der Geschichte präsent, in der *Winterreise* wird die düster-dramatische Stimmung sichtlich von der Lust am freien Umgang mit den malerischen Mitteln getragen. Noch die erregende chromatische Rückung vom blau- und gelbdurchsetzten dritten *Winterreise*-Bild zum von Violett und Rot dominierten vierten enthält ein Moment des Virtuosen im besten Sinne, nämlich dem der Freude am wirkungsvollen Einsatz des formalen und koloristischen Instrumentariums. Expressivität wird noch längst nicht zum Verfügungswert, wenn sie auf die Einforderung des Unausweichlichkeits- und Ausschließlichkeitssignums verzichtet, was allerdings eine bei deutschen Künstlern und Kritikern nicht eben verbreitete Einsicht ist.

Auf besonders fesselnde Weise wirken sich die Geschichtsexplorationen und die Erfahrungen mit der Deckenmalerei – namentlich die Einsicht, daß ein Deckengemälde in verschiedenen Richtungen wahrgenommen werden kann, »so als sei es drehbar« – in einer Gruppe von Bildern aus, für die Trier den Begriff der »soffiti riportati«, der »ortsversetzten (will sagen: heruntergeholt) Decken« eingeführt hat; Historie sei in ihnen anwesend, wenn schon nicht auf den Kopf, so

WV 350
WV 331 und WV 332

WV 704 und WV 705
WV 700 / Tafel 59

¹²
Aus einem unveröffentlichten Manuskript
Hann Triers

doch auf die Kante gestellt. »Quadro riportato«, das meint in der Kunstgeschichte jenen Typ des absichtsvoll illusionsverweigernden Deckenbildes, das eigentlich ein an die Decke übertragenes Wandbild ist. Die Klassizisten (nicht erst des achtzehnten Jahrhunderts) haben der kühnen Himmelsperspektive eines Correggio oder Pozzo die rationalere und kühlere Lösung des hochprojizierten Wandbildes entgegengesetzt. Welche der beiden Möglichkeiten vom Ansatz her die artifiziere sei, darüber mag man sich auch heute noch streiten. Unmittelbarer zu den Sinnen spricht unzweifelhaft die, welche das Oben als einen sich über dem Betrachter öffnenden Himmelsraum in Szene setzt – wie das für Pesnes Charlottenburger Fresken galt und wie das auf mutierte Weise als Idee in Triers Nachfolgebildern weiterwirkt.

Betrachtet man das großformatige Gemälde mit dem programmatischen Titel *1/2/3/4 Sottinsù (1/2/3/4 Von unten herauf, 1983)*, so unterliegt man unweigerlich der Suggestion, als baue sich vor einem ein Raum auf, der eigentlich als Wolken- und Lichtgetürme über diagonalen Gewölbezwickeln gelesen sein will. Das hängt mit der inneren Organisation des Bildes zusammen, ebenso sehr aber mit sich zwanglos einstellenden Erinnerungen an Himmelseinblicke der Barockmalerei. Die historischen Konnotationen werden im gleichen Zug durch zwei Eigenschaften widerlegt: *1/2/3/4 Sottinsù* ist frei von Abbildhaftem, und es wird nicht im Aufschauen registriert, vielmehr als Wandbild. Der heruntergeholt Himmel – der »cielo riportato«, um das Sprachmanöver fortzusetzen – lebt also von einer eigenen Dialektik: Er birgt Qualitäten historischer Himmelsbilder, und er stellt sich gegen Historizität buchstäblich quer; er relativiert Illusion durch Illusion! Die durch die axialen und chiastischen Bezüge bedingte Flächendynamik wird durch eine Raumdynamik überboten, an der Kolorit und Pinselduktus wesentlich teilhaben. Dominieren außen verhältnismäßig resolut gesetzte Formen in Goldocker, Goldorange und aufgehelltem Caput mortuum und kommt es gerade in den Zwickelregionen durch Einlagerung von Grünlichschwarz zu beinahe heraldisch klaren Fügungen, so wird der Binnenbereich durch tonig-blonde Spielarten der Peripheriefarben und feinstufige chromatische Übergänge charakterisiert. Resultat der besonderen Form- und Farbordnung ist der Eindruck einer starken Raumhaltigkeit, eines perspektivischen Sogs, der erst im Zentrum durch eine verhaltene, aber bestimmte Gegenbewegung aus der Tiefe Erwidern erfährt. Der thematischen Unausgesprochenheit steht eine Allusionskraft gegenüber, der das selbstgewisse malerische Brio mehr dient, als daß es sie in Schranken hielte.

Wenn man das vom Künstler Ins-Bild-Gesetzte allerdings als Ausblick in einen durchsonnten Himmel mit wunderbaren Erscheinungen beschreibt, hebt man das Unspezifisch-Bedeutungsvolle auf, das *1/2/3/4 Sottinsù* von der Ausdrücklichkeit etwa eines barocken Freskoentwurfes unterscheidet. Der barocke Himmel ist von Trier gleichsam als offene Form verfügbar gemacht, als Medium malerischer, illusionistischer

WV 723



und struktureller Vorstellungen, das als solches auf alle möglichen Anregungsquellen zurückverweist. Die wichtige Qualität des Ornamentalen, die sich vor allem in den Symmetriebeziehungen ausdrückt, hat ihrerseits etwas mit dem malerischen Vortrag zu tun und läßt sich insofern als anthropogen bezeichnen, als sich viele der für Trier typischen achsenbündigen Muster finden. In den Zwickeln von *1/2/3/4 Sottinsù* ist der Körperbezug geradezu greifbar zugegen, nämlich in Form von Bildungen, die an menschliche Oberkörper erinnern – wobei das, was man mit Rippenbögen oder erhobenen Armen umschreiben könnte, wiederum weit entfernt vom Abbildhaften ist. Im Gestus lebt nur die Form auf, die den Gestus produziert hat.

WV 723
WV 722
WV 714

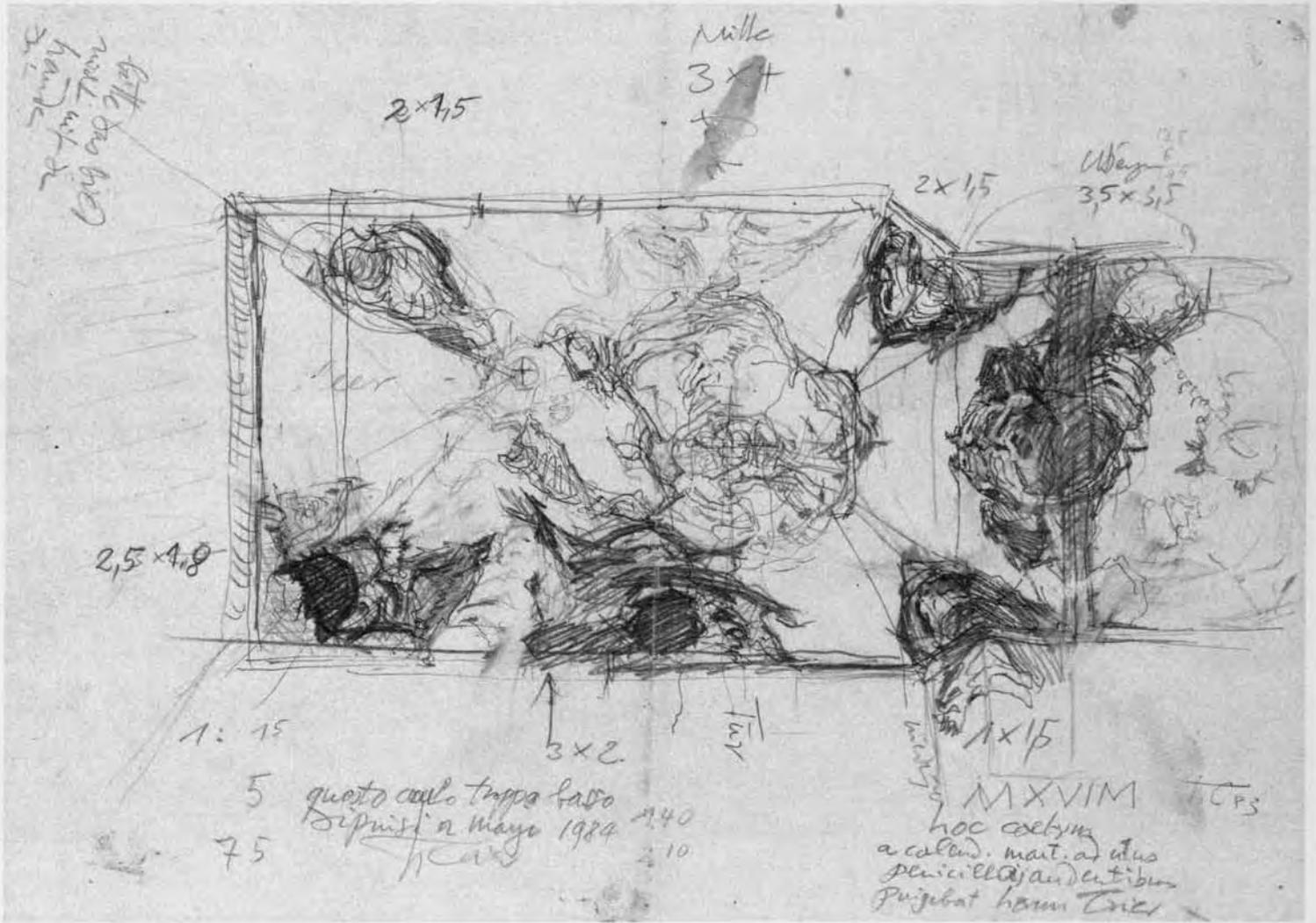
Sind in *1/2/3/4 Sottinsù* und in der verwandten Komposition *1/2/3/4 Parrhasios* (1983) die raumillusionistischen Momente wirkungsbestimmend, so ist es in *Zephyros* (1982) der Reichtum des Kolorits. Das breitrechteckige Bild folgt einem ähnlichen Kompositionsprinzip wie *1/2/3/4 Sottinsù*, nur sind die orthogonalen und diagonalen Beziehungen ausgeprägter und die Kontraste im ganzen geringer. Dafür entfaltet sich auf einer niedrigen bis mittleren Intensitätsstufe ein ungemein nuancenreiches chromatisches Spiel. Sechs Farbwerte – Gelb, Orange, Rot, Caput mortuum, Blau und Grün – begegnen in subtilen Brechungen, so daß die Gesamterscheinung des Bildes zwischen Buntheit und Tonigkeit oszilliert. Zwar hat man wiederum das Empfinden, in einen durch-

durch das Zusammenspiel von Symmetriemustern auf mehreren Ebenen (in übertragenem Sinne) geprägt. Die konstitutive Kleinstruktur – also jene durch die beidhändige Machart bedingte serielle Reihung – ist in so unterschiedlichen Varianten zugegen wie in den markanten Gelbrippen der unteren Eckformen und den federartigen Höhungen der Farbkeile oben; die den Bildplan bestimmende Großform ist letztlich nur von der Kleinstruktur aus verständlich, ob als deren Summe oder als Reaktion. Man könnte von einer Tautologie des Symmetrischen reden, zumal die Farbe am Spiel der Wiederholungen und Erwiderungen wesentlich Anteil hat. Daß gleichwohl weder der Eindruck ornamentaler Planhaftigkeit noch der verwirrender Redundanz zustande kommt, liegt an der schon in der Kleinstruktur beschlossenen vitalen Dynamik. Das Symmetrieprinzip wird in Triers Händen zu einem Instrument, das die Überlegenheit der Phantasie über die geometrische Ordnung, der pulsierenden Aktivität über die zügelnde Systematik bekräftigen hilft. Doch zugleich bewahrt es die Funktion eines geistigen Bandes, das die Fülle der Erscheinungen zusammenhält.



Detail der römischen Deckenmalerei 1984

Als Rückübersetzung eines »cielo riportato« wird man, wenn man den bisherigen Überlegungen zu folgen bereit war, das Deckenbild verstehen müssen, das Trier 1984 im Frühstücks- und Speisesaal der nach Plänen des Architekten Alexander Frhr. von Branca erbauten Residenz des Botschafters der Bundesrepublik Deutschland beim Heiligen Stuhl gemalt hat. Der vierzehn Meter lange Raum umfaßt ein großes und ein etwas kürzeres und schmäleres Kompartiment, das seinerseits durch eine einseitig verspiegelte Schiebewand teilbar ist, so daß neben dem großen, an einer Seite eingezogenen Hauptraum ein kleiner, annähernd quadratischer Raum entsteht; die Decke fluchtet zäsurlos durch. Ansatzpunkte für eine malerische Gliederung waren nicht gegeben, ja die



Deckenbildentwurf Rom 1983, Bleistift und Tinte



Gesamtansicht des Deckenbildes im Speisesaal der Residenz des Botschafters der Bundesrepublik Deutschland beim Heiligen Stuhl in Rom 1984

langgestreckte Fläche der relativ niedrigen Decke konnte einen Auftragskandidaten eher entmutigen.

Trier wagte eine Lösung, die man als verschmelzende Reihung von zwei differenten Kompositionen des 1/2/3/4-Typs beschreiben kann. Primäre Ankerstellen sind jeweils die Raumecken und die beiden Punkte des Übergangs vom breiteren zum schmälere Raumteil; an letzteren findet eine Fusion der beiden Bilder statt, und zwar in Gestalt einer Expansion der Komposition des schmälere Raumteils in die des größeren hinein. Sekundäre Ankerstellen sind die Ansatzpunkte der Schiebewand. Im Grunde sieht man sich einem Bravourstück synkopischer Arbeit gegenüber, das ebenso zum Vergleich mit einer komplexen musikalischen Partitur verlocken kann wie die ungemein reiche Farbgebung. Die »Zwickel«, das heißt die aus den als Ankerstellen bezeichneten Punkten herauswachsenden Figurationen, sind zwar alle nach dem Prinzip freier Axialsymmetrie angelegt, aber formal und farbig betont voneinander unterschieden. Ätherisch schwebende Formen konkurrieren mit struppigen Konglomeraten, vielfingriges Getürme mit vogelartig auf-fahrenden Bildungen. Im Zentrum des breiteren Feldes verfangen sich blaue und gelbe Elemente, während eine große rote Farbzunge zum kleineren Feld hin drängt, das sich mit einer hellgelben, seinen mächtigen dunkelgelben Kern umgebenden Aura in das größere Feld hinein buchtet. Ein kristallin liches Gebilde setzt, unaufdringlich, aber doch bestimmt, eine für das Gesamte verbindliche Mittenmarke.

Eine Beschreibung, die den formalen und koloristischen Sachverhalt enger eingrenzen wollte, liefe Gefahr, den male-rischen Reichtum auf eine Art Pretioseninventar zu verkürzen. Die sich aus der Variation bestimmter morphologischer Muster und der Flexion der Grundfarben ergebenden Mög-lichkeiten sind so mannigfaltig genutzt, daß allgemeine Kennzeichnungen hilfreicher sein dürften als einzelne Benen-nungen. *Aufwachsen, Auseinanderhervorgehen, Auflichten, Schweben, Ineinanderübergehen* – solche Begriffe mögen die durch die Orchestrierung erreichten Wirkungen andeu-ten. Wenn man ein kosmisches Pathos zu spüren meint und sich an die Himmelsglorien eines Giovanni Battista Baciccio oder Franz Joseph Spiegler erinnert fühlt, wird man die pitto-reske Grundverfassung der Trierschen Malerei nicht aus den Augen verlieren. Nichts, was an Farb-Form-Dramatik und virtueller Räumlichkeit zu den Sinnen spricht, ist inhaltlich festgelegt, nichts verlangt nach spezifizierender Überset-zung. So schlägt auch der Umstand, daß der Ort die zusam-menfassende Schau verwehrt, nicht negativ zu Buche: Das Bild, welches man Partie für Partie erschreitet, wird erst in der Vorstellung zum »cielo aperto«.

Schwierige äußere Bedingungen hatten auch im Falle eines anderen wichtigen öffentlichen Auftrags eine Bildlösung zur Folge, die alle Zeichen des Ungewöhnlichen trägt. Es galt, die sechs Meter hohe und achtzehn Meter lange Nordwand des Treppenhauses im neuen Wallraf-Richartz-Museum/ Museum Ludwig in Köln zu akzentuieren und damit nicht nur

eine Gelenkstelle zwischen dem durch eine Glaswand sichtbaren Außenbereich und der Innenarchitektur gestalterisch zu meistern, sondern auch, einen Konnex zwischen der Sammlung historischer Kunst im Wallraf-Richartz-Museum und der Sammlung von Werken des 20. Jahrhunderts im Museum Ludwig zu schaffen. Trier – der »bereit gewesen [wäre], unmittelbar auf die Wand zu malen«, und der zeitweilig auch daran dachte, »die Malerei in die Wand einzubetten und aus einer die ganze Fläche überziehenden Zeichnung auftauchen zu lassen« – schuf, als sich beides als undurchführbar erwies, in den Jahren 1985 und 1986 ein dreiteiliges, von ihm selbst *Triumph der Malerei* betiteltes Ensemble, das schon durch seine Anordnung überrascht. Er kommentiert: »Wer den Aufzug zum ersten Stock benutzt, sieht die Gesamtkomposition auf einen Blick. Wer von den oberen Stockwerken herabkommend sich der Wand allmählich nähert, bis er unter der Wand auf dem Zwischenabsatz ganz nahe dem unteren Fries steht, kann alle Aspekte des Unternehmens begreifen: den Zeilen-Charakter der Wand, die Komposition und zuletzt die Faktur, eine Wirkung, der sich hohe Deckenbilder verweigern, halten sie doch den Betrachter immer auf gleiche Distanz.... Die Wand bedeckt eine Fläche von etwa 100 qm auf drei Quadraten nebeneinander. Aus optischen Gründen hielt ich es für ratsam, oben, unten und seitlich Abstand von den Rändern zu halten. Die Dreiteilung wählte ich vor allem aus dem Metier wesentlichen Gründen. Einerseits sollte ich nach dem Wunsch des Auftraggebers die ganze Wand einnehmen. Andererseits ergibt sich mir eine natürliche Grenze für eigenhändige Malerei, jenseits derer sie nicht durchzuhalten wäre. In der ausgeführten Fassung wird eine Fläche von 66 qm bedeckt. Der obere linke Bildblock mißt 360x1120 cm und verhält sich zur Fast-Grisaille rechts wie 4:1. Diese hat nämlich die Maße 360x280 cm. Beide obere Einheiten werden in geringem Abstand durch einen unteren Fries in den Maßen 120x1120 cm verbunden, der – nach rechts versetzt – Farben der oberen Bildteile aufnimmt und variiert. In der Höhe verhält er sich zu diesen wie 1:3. Hier zu erörtern, wie die Divisoren 3,4 und deren Summe 7 die Aufteilung der Komposition bestimmten, würde den Rahmen dieses Berichts sprengen«.¹³

WV733 / Faltafel

Triers »festliche Malerei zwischen Großer Oper und Elegie«¹⁴ löst dank ihrer äußeren Gliederung und ihrer inneren Struktur den im Auftrag begründeten Anspruch in vielfacher Weise ein. Die Parzellierung der Malfläche sorgt für die Vermeidung einer Übermächtigkeit, die bei Inanspruchnahme der gesamten Wand wohl unvermeidlich gewesen wäre; in einem Museum erscheint sie zudem als die sinnvollere Alternative. Die drei Formate spielen auf unterschiedliche Bildtypen an: das predellen- oder friesartig gelängte Bild, das Hochrechteckbild gewohnter Proportion und das zu panoramatischer Weite tendierende Kolossalbild. Indem die drei Komponenten in einen durch berechnete Beziehungen geregelten Zusammenhang eingebunden bleiben, erweist sich die Mehrgestaltigkeit zugleich als Ausdruck eines Prinzips.

¹³
Aus einem Bericht Hann Triers an Jürgen Claus vom 10.10.1986; abgedruckt in: Kunstreport 4/86

¹⁴
Karl Ruhrberg: Hann Triers »Unvollendet«. Zur Wandgestaltung im Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Jg. 1988, S. 429-41, hier S. 440; Ruhrberg informiert ausführlich über Vorgeschichte und Entstehung von *Triumph der Malerei*

Triumphal ist die Malerei vor allem unter dem Aspekt der Unterschiedenheit ihrer Selbstthematizierung, doch es fehlt nicht an einer geschichtlichen Referenz: Im Treppenhaus des im Kriege zerstörten alten Wallraf-Richartz-Museums hatte es ein Wandbild Eduard von Steinles mit dem Titel *Triumph der Künste* gegeben. Wenn Trier an eine Lokaltradition angeschlossen, tat er es im Bewußsein der Notwendigkeit einer grundsätzlichen Umgewichtung des vom Historisten noch unbefangenen literarisch aufgefaßten Stoffes: »Und hätte mich nicht auch die Absicht getrieben, in dieser Zeit, da so unübersehbar vieles Kunst ist, meinerseits darauf zu insistieren, daß es hier um die Malerei geht«, heißt es in einem Brief – um eine Malerei nämlich, die als »selbstreferentielles Medium« verstanden wird.¹⁵ Auf die Frage nach möglichen thematischen Elementen seiner Malerei antwortete Trier: »Natürlich geht mir beim Malen vieles durch den Kopf, auch Worte, oft Stellen aus Gedichten, die mein Lebensgefühl bestimmen und die an vielen Bildstellen auch eingetragen sind, ohne allerdings immer lesbar zu sein. Diese Texte haben oft die Funktion, kleinere Halte- und Knotenpunkte zu bilden und im Schreiben das Tempo größerer Farbströme zu verlangsamen. Darunter gibt es Teile aus Hölderlins ›Hälfte des Lebens‹, Stefan Georges ›Mühle, laß die Arme still‹, Michelangelos Sonett ›La notte‹, García Lorcás ›Llanto por Ignacio Sánchez-Mejías‹ und Gérard de Nerval's ›J'ai deux fois vivant traversé l'Achéron‹. Die Dimensionen der Wand sind ja derart, daß man die Komposition mit den Augen in vielen Richtungen durchwandern muß, ähnlich wie die Hand des Autors beim Malen. Von daher ergibt sich eine Farbreise von links nach rechts, aber auch von oben nach unten und umgekehrt durch den oberen Bildblock und den alle Teile verbindenden unteren Fries. Beiden antwortet oben rechts fast monochrom die Grisaille, in der die Bewegungen zur Ruhe zurückkehren. Man könnte die drei Elemente deuten als das aktive Leben des Tages und die Gegenwelten von Traum und Tod, wäre das nicht eine zu allgemeine Thematik.«¹⁶

Aber will der Sinnhorizont im Grunde nicht noch stärker aufgeweitet sein? Meint die Kölner Bilder-Trias nicht, wie Karl Ruhrbergs Deutung nahelegt, ein Großes Welttheater, in dem sich alle denkbaren Bezüge verschränken? Wenn man unterstellt, daß Anlaß, Inhalt, Instrument und Ziel der malerischen Inszenierung letztlich die Malerei selbst ist, erscheint solche universalistische Auslegung gerechtfertigt. Alle Erfahrungen, Empfindungen und Erwartungen, physische wie metaphysische, teilen sich als Farb-Form-Ereignisse mit, deren sinnliche Grundqualität den Abstraktionsbegriff stumpf macht. Die Vorgänge erlauben der Phantasie selbstverständlich Erinnerungszuweisungen: »... so mag man vor einigen Feldern im Hauptbild an Dante und Vergil im Inferno, an ein Kreuz im Gebirge, an Vogelschwingen und Bäume, an Berge, Hügel und Kämme, an Wolkenhimmel oder auch Zephir und Chloris in Botticellis *Geburt der Venus* denken, in der Predella an steinerne Monumente der Vorzeit oder an das Zifferblatt einer Lebensuhr, in der Grisaille an Engels-

15

Aus einem Brief Hann Triers an Baron von Oppenheim vom 27.6.1986 und aus dem in Anm. 13 genannten Bericht

16

Aus dem in Anm. 15 zitierten Brief an Baron von Oppenheim

flügel und eine Himmelfahrt im Schatten des Todes ...«¹⁷, aber derartige Assoziationen werden nicht von der Faktizität des Sichtbaren gestützt, sondern allein von deren *Potentialität*.

Das Hauptbild steht im Zeichen dualistischer Geschehnisse, die man mit den Begriffen Materialisierung und Entmaterialisierung andeuten könnte. Links setzt sich luzides, raumhaltiges Gelb gegen vielgliedrige Formen durch, rechts behaupten sich vergleichsweise aktive Formkomplexe gegen ein lichtiges, an einen Himmelsausblick erinnerndes Blau, im Mittelbereich wächst ein dunkelfedriges Gebilde vor einer Art Okulus auf, der antithetisch nach links hin blau und nach rechts hin gelb getönt ist. Diese Mitte ist kein Ruhepunkt des Ganzen, vielmehr ein Energiezentrum, dem sich die Vielfalt der Formen und Farben teils willig, teils widerstrebend zuordnet. Die stärkste Verselbständigungstendenz ist in der rechten Zone spürbar, wo graue Konturen der Ballung links von der Blauschneise zyklische Wucht geben. Die rechte Leinwand bindet, indem sie prä- oder postchromatische Bildlichkeit repräsentiert, die Farbfülle des Hauptbildes gewissermaßen in einen genetischen Zyklus ein; gleichzeitig bringt sie das Prinzip der Flächenverräumlichung durch gestisch-symmetrisierende Formsetzung zu schmucklos-ernster Anschauung. Zahlreiche formale und koloristische Entsprechungen weisen das Friesbild als Basis der Gestaltentwicklung für die beiden oberen Gemälde aus. Die mittlere schwärzliche Scheibe, die unterhalb der massigen Konglomeration des Hauptbildes und damit annähernd in der Mittelachse der Dreiergruppe angeordnet ist, ruft das Zentrum des unteren Rahmenstreifens von Philipp Otto Runge's kleiner *Morgen*-Fassung ins Gedächtnis: Wo der Romantiker den Sieg des Lichtes über die Finsternis stattfinden läßt, ist bei Trier eine düstere, von einer bläulichen Zweifachrippung überzogene Kreisscheibe in vorwiegend verhangene Farben eingelagert; nur rechts über dem Rund bricht leuchtendes, ins Hauptbild übergreifendes Goldgelb auf. Im Basisbild sind auch die skripturalen Elemente angesiedelt, deren Doppelrolle die von Chiffren und von zarten Gestaltkeimen für den insgesamt ungemein kraftvollen Vortrag ist.

Wenn Trier seinen *Triumph der Malerei* als unvollendet bezeichnet hat, dann stand ihm dabei der ursprüngliche Plan einer stärkeren Verklammerung von Umfeld und Gemälde vor Augen. Die Komposition, so wie sich heute darbietet, läßt sich sehr wohl als »eine Art *summa* seiner Arbeit« auffassen, »in die die Erfahrungen vieler Jahre und Jahrzehnte eingegangen sind, nicht zuletzt die der großen vorausgegangenen Auftragsarbeiten in Berlin, Heidelberg, Rom und wiederum in Köln (Rathaus)«.¹⁸

Eine »Summa«, wenngleich ganz anderen Charakters, möchte man auch in einer Ausmalung erblicken, die 1985 im Mechnicher Wohnhaus entstand. Trier gab dem neuangebauten Arbeitszimmer seiner Frau, der Soziologin Renate Mayntz-Trier, ein wand- und deckenüberspannendes Kleid, das die intime Spielart der monumentalen Arbeiten darstellt

17
Karl Ruhrberg, a.a.O., S. 440
18
Ebd., S. 438



Zwei Ansichten der Wand- und Deckenmalerei im Arbeitszimmer von Frau Prof. Dr. Drs. h. c. mult. Renate Mayntz-Trier in Vollem





und zugleich mehr ist – nämlich ein zum realen Umraum gewordenes Bild. Die Farb Stimmung nimmt auf Größe und Beleuchtungseigenart des Zimmers Rücksicht: Feinstufige chromatische Gänge, Auflichtungen innerhalb eines Farbtons und irisierende Verschleifungen zwischen warmen und kühlen Werten machen das moderne Studio zu einer Kammerbühne für das Erleben von Farberscheinungen.

Die jüngsten Leinwandbilder Triers sind ebenso sehr Zeugnisse einer souveränen, energievollen, ganz zu sich selbst gekommenen Malerei, wie es die für bestimmte Architekturzusammenhänge geschaffenen Kompositionen sind. Gedankliche – nicht materielle – Verkettung zur Serie und Entfaltung aus einem Kern, der sich in besonderem Sinne als literarisch definieren läßt, sind noch wichtiger als in früheren Jahren. Wie wenig dabei *literarisch* mit *illustrativ* übersetzt sein will, machen die Bilder der *Commedia dell'arte*-Reihe einsichtig. Die Kunstfiguren der um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts entstandenen und bis zur Aufklärung florierenden italienischen Stegreifkomödie und ihre französischen Abkömmlinge werden von den Titeln gänzlich amimetischer Bilder aufgerufen: der venezianische Kaufmann *Pantalone*, die Diener *Arlecchino*, *Zanni*, *Pulcinella* oder *Brighella*, der Stotterer *Tartaglia*, die kokette Zofe *Colombina*, der *Pierrot* der Pariser »Comédie à l'impromptu«. Der burleske *Zanni* – das ist bei Trier ein Gestiebe temperamentvoller Pinselzüge, das koloristisch die Spannung zwischen Violett- und Gelb skala nutzt; Rotbraun- und kühle Grüntöne kommen, bekräftigend und tensionsfördernd, hinzu und ein schräger Bewegungszug von rechts unten nach links oben stiftet den Eindruck widersetzlicher Dynamik. Des Harlekins Geliebte *Colombina* – sie stellt sich als Gewoge weißlicher, grauer und orangeroter Farbcluster dar, das zwar auch von einem diagonalen Rechts-links-Fluß durchzogen ist, aber eine bewegliche Gegendiagonale nach rechts oben entsendet; nervige Graphismen im linken unteren Bereich mögen als Allusionen auf seidiges Stoffgeknitter gelesen werden. Sie bleiben freilich semantisch so offen wie die schnabelartige Rosa-roformation in der oberen Zone von *Tartaglia*, in der man

WV 750 / Tafel 69
WV 752 / Tafel 71
WV 778 / Tafel 74
WV 749 / Tafel 68
WV 751 / Tafel 70
WV 777
WV 775 / Tafel 73
WV 380, WV 753 / Tafel 72
und WV 754

Wortfetzen auszumachen meint. Wirft sich wirklich der linkische Stotterer in die Brust, oder laufen nur Farb-Form-Prozesse ab, die so unausgestanden bleiben müssen wie der disharmonische Rosa-Hellblau-Zweiklang, auch wenn das alerte Orange seinen Mittlerdienst anbietet? Die Neigung zur ästhetischen Verabsolutierung der Gestalten, die sich in Franz Anton Bustellis berühmten Commedia-dell'arte-Figuren aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ankündigt, überbietet Trier durch Erfindung von so etwas wie metafigurativen Typenpsychogrammen.

Noch weiter wagt sich der Künstler vor, wenn er den großen griechischen Mathematiker Archimedes in Wort und Bild zur Kunstfigur umstilisiert. »Im Finstern knurrt unter der Narrenkappe / im Kopf des Hundes das Herz«, heißt es in einem fingierten Text angeblich arabischer Herkunft, »bis Archimedes die Pforte öffnet, / über die Schwelle tritt, / die Beete durchquert und durch den Zaun schlüpft. / Zum Strand, wo angeschwemmt im Tang / mit Ästen, Gräten, Muscheln und Disteln / verknäuelte, Treibgut modert ...«. Der Versuch des Syrakusers, mit dem Stab dem Ufersand einen Kreis einzuschreiben, gerät zum folternden Abenteuer: »Dort wo er steht, aus eigener Mitte / kreist Archimedes im Rundtanz als Kegel. / Keinen Punkt jenseits des Umfangs erreicht er. / Er kann dessen Bahn nicht durchmessen, ohne sich selbst durchzustreichen. / ... Ach, ohne Gleichgewicht, taumelnd stürzt Archimedes. / Kaum hält der Brustkorb das Herz. Kraftlos, entfällt ihm der Stab. / Hingestreckt, Durchmesser der eigenen Bahn, liegt er vornüber, greift vorwärts, / soweit er reicht, und wühlt vom Scheitelpunkt her / beidhändig im Grund am Rumpf als Achse vorüber / im zwiefachen Halbkreis um sich herum. / ... Von oben spaltet das Farbschwert / drei Bogen am Strand. / Der Hund fletscht die Zähne. / Vom Regenbogen geblendet schraubt Archimedes im Dunkel / die Wasserschnecke empor und murmelt: Verwirre nicht meine Kreise!«.¹⁹

Das Vorhaben, einen Kreis auszuzirkeln, entpuppt sich als utopisch, die in den Dienst der Erzeugung der vollkommensten aller Figuren gestellte gestische Anstrengung mündet in die Erfahrung des Scheiterns. Die Vermutung, hier könnte eine Einsicht ausgesprochen sein, die auch und gerade für den Maler gilt, liegt nahe. Doch die Bilder der *Archimedes*-Serie beweisen, daß sich die Kraft künstlerischer Überformung selbst am Thema des Mißlingens bewährt. *Archimedes III* von 1988 führt Farbformen vor, die an Vegetabilisches und Aquatisches, an Wachsendes und Absterbendes denken lassen. Oben steht eine Garbe bogiger rötlicher Striche vor dunklem Grund; obwohl sie sich an den Flanken verliert und farblich wenig akzentuiert ist, wirkt sie gegenüber dem zaubrisch Wuchernden und Verrottenden wie eine Verheißung von Klarheit und Regelmäßigkeit. Ob die Natur dieser Verheißung die Erfüllung gönnen wird, erscheint fraglich. Die Macht des Gestischen kommt jedenfalls in den sich strenger Ordnung verweigernden und materielleren Gebilden lebhafter zum Ausdruck als in der schwebenden Bogenspur.



Große Zeichnung 1980, Kohle und Tusche

WV 768 bis WV 774
WV 782
WV 774 / Tafel 78

19
Vgl. dazu den Ausstellungskatalog: Hann Trier – Archimedes, hrsg. von Georg. W. Költzsch, Museum Folkwang, Essen 1990

Auf *Noli turbare circulos meos* sucht sich ein weißliches Rund gegen den Andrang gischtartiger Formen zu behaupten; wirbelige Furchen und Aufwerfungen innerhalb des hellen Bezirks signalisieren Vergeblichkeit. Doch das Spiel ist nicht zu Ende, und der »Noli-turbare«-Appell entspringt nicht blanker Ratlosigkeit. Auch wenn der perfekte Zirkelschlag mißrät: Archimedes kann sich immer noch auf seine Wasserschnecke berufen, jenes Instrument der Überlistung der Natur mit Mitteln, welche die Natur selber dem Erkennenden zur Verfügung stellt.

Am liebsten wolle er sein dreiteiliges Gemälde für das Treppenhaus des Wuppertaler Von-der Heydt-Museums *Archimedes stört seine Kreise selbst* nennen, schrieb mir Hann Trier, als er im Sommer 1989 letzte Hand an das fast fünfeinhalb Meter hohe Bild legte. Nimmt man den Gedanken auf, könnte man die Bildbotschaft im Sinne einer Rückgewinnung der Initiative durch den Mathematiker deuten; daß Archimedes seine Möglichkeiten zur Störung der eigenen idealen Handlungsziele einsetzt, wäre Zeichen eines letzten Freiheitszuwachses. An mehreren Stellen der Komposition kommt es zu zentralisierenden Bildungen: Im unteren Teil sind ein kleiner Rot- und ein noch kleinerer Blauwirbel auszumachen, im mittleren Teil eine große dunkle Formation rechts und ein Strudel weiter oben links; über letzterem wurzelt zum linken Rand hin eine weitere Figuration, die sich ins obere Feld hinein rundet. Nirgendwo entwickelt sich aber echte Zentralität, vielmehr werden die zirkulären Elemente von innen oder von außen her durch Kräfte beschränkt, die einen großen aufsteigenden Bewegungsstrom und vielfältige Abfächerungen generieren. Das im unteren Teil ansetzende, komplizierte Gewebe von Rot-, Blau-, Grau-, Caput mortuum-, Orange- und Gelbwerten klärt sich im oberen Bildfeld: Links sammelt sich leuchtendes Rot über dem gerundeten Element zu einer aktiven, an eine zeigende Hand gemahnenden Figur, in der Mitte wachsen Grauweiß und helles Orangeocker zu einer lichten Pyramide auf; an den Flanken sondern sich chromatisch und rhythmisch eigengewichtige Bereiche heraus, in denen die vom Gestischen induzierten Spannungen, welche das Ganze durchwirken, ausklingen. Wo Kreise so gestört erscheinen wie auf dem Wuppertaler Bild, ist Aporie nicht angesagt. Denn Störenfried ist das Leben selbst – oder besser: ist die Emotion, die der Ratio ihre Grenzen zeigt.