

Christoph Wagner

Hann Trier und die »Alten Meister«

Der Mythos von der Voraussetzungslosigkeit und kunsthistorischen Traditionslosigkeit der Avantgarden des 20. Jahrhunderts hat auch die Malerei des Informel lange Zeit begleitet. So wurde sie von den Künstlern selbst und von den auf sie bezogenen ästhetischen Theorien im Paradigma des »l'art pour l'art« oder des »offenen Kunstwerks« gedeutet.¹ Informelle Malerei erschien nicht wenigen als subjektives Kryptogramm oder als von der Lebenswelt der Menschen und vom Motivischen abgelöste formalistische Exkursion ins Gebiet der künstlerischen Mittel, als freie, »reine« gestische Abstraktion. Aus dem wachsenden historischen Abstand wird diese Sicht ergänzungsbedürftig, rückt auch die Malerei des Informel in übergreifende kunsthistorische Zusammenhänge, und ein genaueres Studium zeigt darüber hinaus, dass die Künstler auch hier an motivische Dimensionen, ja an Vorbilder aus der Geschichte der Kunst anzuschließen wussten. Auf spezifische Weise ist dies im Œuvre von Hann Trier zu studieren.² Vielfach hat Hann Trier direkt Vorbilder der älteren und neueren Kunst in seine gestische Abstraktion und seine prozesshaft umgedeutete Bildvorstellung übersetzt und auf diesem Wege seiner informellen Bildsprache kunsthistorische »Subtexte« einverleibt.

Diese künstlerische Aneignung der Kunst der »Alten Meister« unter den Vorzeichen einer informell-prozessualen Malerei hat Hann Trier besonders deutlich in einem seiner Spätwerke programmatisch thematisiert: Sein dreiteiliges Gemälde mit dem Titel *La tasse au chocolat*³ setzt an dem Vorbild der bekannten Darstellung Jean-Etienne Liotards an, die eine Bedienstete mit einem Tablett, auf dem eine Tasse mit Schokolade und ein Wasserglas stehen, zeigt⁴. Liotard hatte dieses großformatige Pastell 1744 in Wien gemalt und ein Jahr später an Francesco Graf Algarotti in Venedig verkauft. Schon Graf Algarotti hob an Liotards Darstellung treffend das »perfekte Relief« der Körpermodellierung hervor und beschrieb das Pastell mit folgenden Worten in einem Brief an seinen Freund Pierre-Jean Mariette: »Die Malerei ist fast ohne Schatten, vor hellem Grund und sie erhält ihr Licht von zwei Fenstern, die sich in dem Glas spiegeln. Sie ist in Halb-tönen gearbeitet, mit unmerklichen Stufungen des Lichts und von einem perfekten Relief [...]. Was die Vollendung des Werkes angeht, so ist es ein Holbein in Pastell.«⁵ Damit sind wesentliche Aspekte an Liotards Ästhetik des Sichtbaren und deren malerischer Umsetzung angesprochen: die nahsichtig detaillierte Feinmalerei, die nuancenreich ausmodellerte greifbare Körperlichkeit, die stupende Suggestion des Stofflichen, das Raffinement

¹ Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk* [Opera aperta; Mailand 1962], übersetzt von Günter Memmert, Frankfurt/Main 1990, 154. Zum Begriff des Informel vgl. Lueg, Gabriele: *Studien zur Malerei des deutschen Informel*, Diss. Aachen 1983, 15 ff.; Geiger, Ursula: *Die Maler der Quadriga. Otto Greis – Karl O. Götz – Bernhard Schultze – Heinz Kreuzt und ihre Stellung im Informel*. Ziese, Axel-Alexander (Hrsg.), Nürnberg 1987, 31 ff. Freilich sind die Künstler dieser Stilrichtung nicht schematisch zuzuordnen. Kritisch zu Eco jüngst auch Zuschlag, Christoph: *Undeutbar – und doch bedeutsam*, in: ders. u. a. (Hrsg.): *Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen*, Köln 1998, 43. Siehe zu einer vorrangig formalen Betrachtung der Malerei Hann Triers z. B. die Beiträge von Ohff, Heinz: *Zur Malerei Hann Triers*, in: Katalog: *Hann Trier. Gemälde, Zeichnungen, Graphiken. Retrospektive*, Kölnischer Kunstverein, Köln 1979, 9–31; Roters, Eberhard: *Labyrinthanz oder Das allmähliche Verfertigen der Bilder beim Malen*, in: Fehlemann, Sabine (Hrsg.): *Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis*, Köln 1990, 89 ff.; Osterodt, Heike: *Hann Trier. Zur Genese des Malens mit beiden Händen im künstlerischen Werk 1947 bis 1959*, Bramsche 1994; Schmid, Hans M.: *Nach eigenem Strich und Faden*, ebd., 39 ff.; *Brennpunkt Informel*, 1998, 120. Siehe weiterführend auch die Beiträge in: Belgin, Tayfun (Hrsg.): *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Köln 1997.



² Der hier vorliegende Text ist ein gekürzter und überarbeiteter Auszug meiner Studie *Der beschleunigte Blick. Hann Trier und das prozessuale Bild*, Berlin 1999. Triers Beziehungen zur älteren Kunst: stichwortartig registriert bei Fehlemann, S. (Hrsg.): *Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis*, Köln 1990, 353, 375f., 387, 412, 417ff., 438f., 443, 445; Ohff: *Zur Malerei Hann Triers*, 21; Schmidt, H. M., in: *Katalog: Übrigens lesbar. Neue und ältere Malerei von Hann Trier*, Rheinisches Landesmuseum Bonn 1998, 21; Zuschlag, Christoph: *Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?*, in: Lichtenstern, Christa (Hrsg.): *Symbole in der Kunst*, St. Ingbert 2002, 138ff.

³ 1991, Eitempera auf Leinwand, 96 x 116 cm, 96 x 128 cm, 96 x 116 cm, Werkverzeichnis Nr. 801 bis 803. Die Werkverzeichnisnummern (WV Nr.) beziehen sich auf die Werkverzeichnisse der Gemälde bei Fehlemann: *Hann Trier* (s. Anm. 2), 308ff. und *Katalog: Hann Trier. Werkverzeichnis der Gemälde 1990–1995*. Euler-Schmidt, Michael (Hrsg.), *Kölnisches Stadtmuseum/Kölnische Galerie*, Köln 1995, 108ff.

⁴ *La tasse au chocolat*, 1744, Pergament, 82,5 x 52,5 cm.

⁵ Zitiert nach Marx, H.; Weber, G. J. M., *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden*, 1992, 71.

der Licht- und Schattenwirkungen und die pastellfarbigen Valeurs seiner Koloristik. Mit umfassender analytischer Präzision hat Liotard jedes realistische Detail an dem Mädchen, die Rötungen ihrer Wangen und Lippen, den matten Glanz ihres Satingewandes, die gestärkte Stofflichkeit der Schürze und des Spitzenbesatzes an der Haube oder die optischen Sensationen der Spiegelungen und Reflexionen an Tablett, Tasse und Glas malerisch in Szene gesetzt. Es wäre zu wenig, hierin lediglich eine akkurate malerische Bestandsaufnahme des Sichtbaren zu sehen. Vielmehr erschließt Liotard mit dieser Darstellungsweise auch Möglichkeiten, um das Daseinsbild eines Menschen einfachen Standes in einer für seine Zeit neuartigen und von den damaligen gesellschaftlichen Hierarchisierungen abweichenden Weise zu monumentalisieren.

Liotard fixierte den transitorischen Moment des Vorüberschreitens in seiner Malerei mit einer fast surrealistischen Detailtreue. Jeglicher außerhalb der Figur liegende handlungsbezogene oder genrehafte Zusammenhang bleibt ausgeblendet, ja es ist denkbar, dass es sich um eine gestellte Atelierpose handelt. Liotard gibt hier nicht nur einfach ein »realistisches« Bild wieder, sondern er zeigt eine modellhafte Situation des Sichtbaren, die er mit einer ans Unwirkliche grenzenden Präzision analysiert, indem er aus seiner Darstellung über die normale Wahrnehmung hinaus nahezu jegliche Unschärfe eliminiert. Diese Deutung des Sichtbaren durch Liotard gibt unter der Oberfläche des Realistischen eine künstlerische Konstruktion, in der nicht nur jede Bewegung der Dargestellten, sondern auch die Zeitlichkeit der Anschauung selbst fixiert zu sein scheint.

Der Kontrast zu Hann Triers Deutung des Sichtbaren könnte nicht größer ausfallen und offensichtlich hat es Trier gerade gereizt, die in Liotards Pastell fixierte Zeitlichkeit in seiner dreiteiligen malerischen Paraphrase mit künstlerischen Mitteln wieder zu verflüssigen: Trier setzt dabei



an dem in Liotards Pastell latentem, eigentümlichen Widerspruch der zeitlichen Fixierung einer an sich transitorischen Szene an und versucht diesen Gegensatz aufzulösen, indem er die Darstellung mit burlesker Fantasie kurzerhand erzählerisch in drei Bildszenen weiterspinnt und von der *Ankunft (L'arrivée)* über *Arôme et splendeur* bis zum *Sturz (La chute)* führt. In dramatischer Steigerung durchmisst Trier dabei einen kontinuierlichen Prozess der Verzeitlichung des Dargestellten. Schon mit dem Wechsel ins Querformat entzieht Trier der von Liotard geborgten Figur gleichsam

den Boden unter den Füßen und öffnet die Darstellung für eine szenische Erweiterung. Darüber hinaus beschleunigt Trier die Zeit auch auf der Ebene der Malerei selbst, indem er die Dynamik der gestischen »écriture« seiner Pinselzüge sukzessive steigert, bis zur Kulmination im *Sturz*. In der von Bild zu Bild gesteigerten Erregung der malerischen Pinselfaktur bricht Trier Liotards Formen von innen her auf, löst zugleich die für die figürlich darstellende Malerei konstitutiven orthogonalen Ordnungen und schließlich die Trennung von Figur und Grund sukzessive auf. Der Grund entschwindet unter der Bewegung der Pinselzüge, die die Dargestellte schließlich ins Bodenlose eines alles übergreifenden Liniengefüges stürzen lässt. Hann Trier verbindet dabei diesen Prozess einer systematischen Verzeitlichung von Liotards Daseinsbild mit einer von Bild zu Bild zunehmenden Abstraktion, wobei er weitgehend den koloristischen Klang des Vorbildes bewahrt. Während Liotard die Zeit seines Bildes selbst noch im dargestellten Moment eines transitorischen Augenblicks stillgelegt hatte,



Jean-Etienne Liotard,
La tasse au chocolat,
1744, Pergament, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Hann Trier, **Sequenz nach J.-E. Liotard La tasse au chocolat**, 1991

Nachlass des Künstlers
Eitempera auf Leinwand,
Abbildung S. 188 links:

L'arrivée, WV Nr. 801

Abbildung S. 188 rechts:

Arôme et splendeur

WV Nr. 802

Abbildung S. 189 links:

La chute, WV Nr. 803

faltet Trier die Bildzeit von vornherein erzählerisch auseinander⁶ und dynamisiert sie zusätzlich mit den Mitteln seiner energetischen Pinselschrift. Es ist eine Ästhetik des »beschleunigten Blicks«, mit der Trier die Liotard'sche Fixierung des Sehens wieder rückgängig macht, das Sichtbare und das Sehen selbst in Bewegung versetzt.

Solche gemalten Positionsbestimmungen sind in Triers Œuvre kein Einzelfall: Vielfach hat sich Trier auf Werke anderer Maler, aber auch auf literarische und musikalische Vorlagen bezogen. Stets ist er dabei als ein Maler der geistreichen Allusion, des Wortspiels, der visuellen Doppeldeutigkeiten hervorgetreten. Er spielt mit dem Vorwissen und den Assoziationen des Betrachters, und er benutzt dazu die Reibungsfläche seiner Vorbilder.

So hat sich Hann Trier schon 1950/51 mit einem literarischen und kunsttheoretischen Zeitgenossen Liotards künstlerisch auseinander gesetzt: Gotthold Ephraim Lessing, der in seiner 1766 publizierten kunsttheoretischen Hauptschrift »Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« besonders apodiktisch die Malerei als Raumkunst klassifiziert hatte.⁷ Mit seiner Theorie des »fruchtbaren Moments« hatte Lessing der Malerei die Fähigkeit zur Schilderung von Handlungssequenzen und Zeitabläufen abgesprochen und sah diese aus ihren medialen Gegebenheiten auf das Terrain eines zeitlich fixierenden Blicks auf räumlich Versammeltes begrenzt, so wie es in Liotards Pastell zu sehen ist. Diesem Paradigma zum Trotz verbildlichte Hann Trier Lessings Fabel »Tiresias« in einem Zyklus aus 16 Lithografien⁸ und mehreren vorbereitenden Aquarellstudien gerade aus den Möglichkeiten einer prozessual verzeitlichten, abstrahierenden Malerei.⁹ Im Gegensatz zu Lessing war Trier der Ansicht, dass die »Malerei wie die Tragödie zuallererst »mimesis praxeos«, das Nachvollziehen von Ereignissen, die nur vorgestellt sind und der »Aufführung« nicht bedürfen«, ist; das mimetische Moment wird dabei »in den Autor verlegt, in seine Taten und Leiden: Seine *lexis* ist das Finden der Form, sein *rhythmos* der Pinselzug, sein *melos* die Valeurs, das Hell-dunkel, die Farbigkeit.«¹⁰

Triers informelle Umdeutung der Werke der »Alten Meister« zielt auf die Umwertung der Wirklichkeitsauffassung durch die Bewegung der Wahrnehmung, die Relativierung des Dinglichen, die konsequente Auflösung des Gesehenen durch die Bewegung des Sehens und die Zusammenfassung dieser Wahrnehmungsbewegungen im erlebenden Subjekt: Dieses künstlerische Konzept und den damit verbundenen prozessualen Bildbegriff hat er auch theoretisch reflektiert, etwa wenn er notiert: »Der Maler steht heute gewissermaßen nicht mehr auf dem Anstand wie ein Jäger und schießt das Bild ab, sondern er hält sich hinein und macht mit. Es gibt da eine Art von Identifikation mit den umliegenden Tätigkeiten. Er ist also nicht ein Mann, der die Welt als ein Objekt erlebt, das ihm ge-

⁶ Siehe hierzu weiterführend Wagner: *Der beschleunigte Blick* (s. Anm. 2). Siehe zur umfangreichen Literatur über die Zeit in der bildenden Kunst die Auswahlbibliografie von Paflik, Hannelore, in: *dies.: Das Phänomen der Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, 137–150; Dittmann, Lorenz: *Probleme der Bildrhythmik*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 29, Nr. 2, 1984, 192–213 und Rohsmann, Arnulf: *Manifestationsmöglichkeiten von Zeit in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts* (=Studien zur Kunstgeschichte; 26), Hildesheim u. a. 1984.

⁷ Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 5, Nr. 2: *Werke 1766–1769*. Barner, W. (Hrsg.), Frankfurt 1990, 9–206, 116ff., 130ff.

⁸ Gerlach-Laxner, Ute (Hrsg.): *Hann Trier. Werkverzeichnis der Druckgraphik*, Köln 1994, 89ff.; vgl. den Beitrag von A. M. Fischer, ebd., 16ff. Siehe hierzu auch Lichtenstern, Christa: *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken. Ovid-Rezeption. Surrealistische Ästhetik. Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*, Weinheim 1992, 372–379.

⁹ Siehe z. B. von Hann Trier die Studie zu *Tiresias*, 1950, Tusche und Aquarell, 48,5 x 62,5 cm (Nachlass). Auf die Pointe dieses künstlerisch formulierten Widerspruchs hat zuerst Christa Lichtenstern (s. Anm. 8), 379, hingewiesen.

¹⁰ Trier, Hann: *Ut poesis pictura? Eine Betrachtung zur Malerei der griechischen Antike*, Heidelberg 1985, 10. Ausdrücklich wendet sich Trier hier gegen Lessings Thesen, ebd., 6.

genübersteht und womit er nichts zu tun hat. Er macht kein Konterfei, sondern er hält sich hinein und fühlt sich mit im Entstehen oder im Vergehen.«¹¹ Trier unterschied dabei drei grundlegende »Methoden und Verfahren, die innerhalb der Produktion der modernen Kunst zu neuartigen Produkten führten«, erstens die »Reduktion«, zweitens die »Verwandlung« und drittens die »Beschleunigung«: »Das Tempo des Vortrags, der Aktion, wird »ungebürlich« gesteigert. Man räumt aus dem Weg, was dabei hindern könnte.« Dabei betont Trier, »dass Reduktion, Umkehr und Beschleunigung keinesfalls Prinzipien sind, die entweder oder gelten. Sie durchdringen sich gegenseitig. Z.T. ist die Reduktion eine Funktion der Beschleunigung oder umgekehrt.«¹² Wie sehr Trier dabei gerade die Beschleunigung als konstitutives Movens seiner Bildlichkeit verstand, wird auch daran deutlich, dass er seine dynamischen Linienbilder der 50er Jahre, an einen zungenbrecherischen Begriff des Zauberkünstlers Adrien anknüpfend, *Prestidigitations* nannte, »Beschleunigungen«, die mit der Geschicklichkeit eines Taschenspielers die Dinge verwandeln¹³.

Diese prozessuale Bestimmung des Bildes im Informel hat Hann Trier auch mit seinen bekannten Metaphern des Tanzes treffend umschrieben: »Malen heißt in zusammenhängendem Ablauf auf überschaubarer Fläche tanzen: Im Fließen, im Stakkato, 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. [...] Bildende Zeit wird als Niederschlag atmender Tätigkeit zum Bild und wieder aus ihm lesbar für den, der den Tanz zu wiederholen Lust hat.«¹⁴ Trier war sich bewusst, dass dieses Konzept nur aufgeht, wenn sich der Betrachter an diesem »Tanz« anschauend beteiligt: »Wer auf ein Bild starrt, dem bleibt es erstarrt; wer mitmacht, stülpt die Malerei um und die Zeit rinnt ihm wieder.«¹⁵ Dieser umfassende wirkungsästhetische Bezug des prozessualen Bildes auf den Betrachter ist in der älteren Kunst als bildkünstlerisches Programm nicht zu finden.¹⁶

Dennoch hat es Trier gereizt, von diesen Ausgangspunkten aus die Brücke zur älteren Kunst zu schlagen: Am Anfang dieser Werkgruppe steht ein Gemälde Triers von 1958, das auf den ersten Blick als rein abstrakte vegetabilisch-amorphe Struktur erscheint, dann aber im Farbakkoord und in den gewebehaft sich zusammenschließenden Lineaturen das kunsthistorische Vorbild von Antoine Watteaus zweiter Fassung der *Einschiffung nach Cythera*¹⁷ – die Hann Trier auch im Titel ausweist – durchschimmern lässt. Dieses Bild ist das Erste einer langen, kontinuierlich bis ins Spätwerk hineinreichenden Werkfolge, in der Trier einen künstlerischen Dialog mit Künstlern der Vergangenheit aufnahm (siehe Abb. S. 192/193).

¹¹ Äußerung von Hann Trier in: *Gibt es Gemeinsamkeiten moderner Literatur, Musik und bildender Kunst*, in: Akzente, Nr. 6, 1961, 522.

¹² Ebd., 516.

¹³ Siehe hierzu ausführlich Wagner, Christoph: *Metamorphosevorstellungen in den Aquarellen von Hann Trier*, in: Katalog: *Hann Trier. Metamorphose der Farbe. Aquarelle 1946–1995*. Schwitzer, Ellen (Hrsg.), Gustav-Lübcke-Museum Hamm und Pfalzalerie Kaiserslautern 1995, 13f. Vgl. z. B. Hann Triers Arbeit *Prestidigitation I*, 1952, Ei-tempera auf Leinwand, 60 x 80 cm, Museum Ludwig, Köln, Inv.-Nr. ML 76/3097, WV Nr. 60.

¹⁴ Trier, Hann: *Wie ich ein Bild male*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 6, 1961, 16.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Hierzu Wagner: *Der beschleunigte Blick* (s. Anm. 2), 12 ff.

¹⁷ Hann Trier: *L'embarquement pour Cythere*, 1958, Öl auf Leinwand, 130 x 162 cm, Sammlung Adolf von Ribbentrop, Eitville, WV Nr. 231. Vgl. Antoine Watteau: *Die Einschiffung nach Cythera*, 1718/19, Öl auf Leinwand, 129 x 194 cm, Staatliche Schlösser und Gärten, Berlin, Schloss Charlottenburg. Ein zusammenfassender Forschungsüberblick zu Watteaus Gemälden findet sich in: Grasselli, M. M.; Rosenberg, P.: *Watteau. 1684–1721*, Berlin 1985, 406–411. Wie bedeutend für Hann Trier die künstlerische Auseinandersetzung mit der Malerei von Watteau war, dokumentieren auch seine Werke *Giles I* und *II* (WV Nr. 620, 776) von 1971 und 1988, *Fête champêtre* von 1971 (WV Nr. 623) und allgemeiner *Die große Commedia dell'arte* von 1989 (WV Nr. 785).

Hann Trier
»L'embarquement pour
Cythère«, 1958
Öl auf Leinwand,
Sammlung Adolf von
Ribbentrop, Eltville,
WV Nr. 231



Programmatisch hat Trier die informelle Verwandlung kunsthistorischer Vorbilder auch in seiner Aquatinta-Radierung *Daphne* thematisiert, die zu einem 1959/60 entstandenen Zyklus von zwölf Radierungen zu Henri Focillons Kunsttraktat »Éloge de la main« gehört¹⁸: Focillon hatte eine *Apoll- und-Daphne*-Darstellung Pollaiuolos, in der sich Daphne den Armen Apolls durch ihre Verwandlung in einen Lorbeerbaum entwindet, poetisch frei als metaphorisches Bild der Verwandlungsfähigkeit des künstlerischen Tuns überhaupt gedeutet.¹⁹ Und als wollte Trier diese These Focillons beweisen, hat er die figurative Darstellung der mythologischen Szene Pollaiuolos in die gestische Abstraktion seiner nach oben ausgreifenden und von links bedrängten Strichbündel verwandelt.

Es ist interessant, zu beobachten, wie unterschiedlich Trier auch auf Werke künstlerisch geantwortet hat, die in ihrer kunstgeschichtlichen Einordnung scheinbar nur wenig auseinander liegen: Während Trier mit feinem Gespür auf die sich bei Liotard abzeichnende klassizistische Formverhärtung mit polemischem Widerspruchsgeist reagierte, war er von Watteaus noch ganz dem Rokoko zugehöriger Kunst, die alles Sichtbare in das bewegte malerische Fluidum einer übergreifenden Atmosphäre einband und mit einer dynamisierten Pinselfaktur und einem alles erregenden Licht verlebendigte, fasziniert. In seinen in die Linienstrukturen eingewobenen Farbflächen aus Pastellrosé-, Gelb- und Blautönen hat Trier auch koloristische Aspekte der Watteaus Gemälde in seiner Paraphrase aufgenommen.

¹⁸ Gerlach-Laxner (s. Anm. 8), 126ff.

¹⁹ Focillon, Henri: *Éloge de la main* (1934), *Lob der Hand*, dt. Übers. Bern 1958 (Schriften der »Concinnitas« im Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel. Gantner, J., Hrsg.), 24f. Siehe zu Focillons Metaphorik weiterführend Wagner: *Metamorphosevorstellungen* (s. Anm. 13), 15ff.



Trier war sich bewusst, dass er mit dieser Verwandlungstechnik auch an die Tradition der surrealistischen Gestaltverwandlungen anschloss²⁰ und gleich in mehreren Werken hat er diese Tradition künstlerisch reflektiert: So bezog er sich verschiedentlich auf Max Ernst und damit auf einen Protagonisten der surrealistischen Formverwandlung. In Hann Triers *Vogelndenkmal* etwa hat Trier nicht nur der Bewegungsästhetik des Vogelfluges, sondern zugleich auch dem titelgleichen Gemälde Max Ernsts von 1927 ein Denkmal gesetzt,²¹ indem er dessen rätselhafte biomorphe Agglomeration taubenartiger Tiere in seine informelle Bildsprache übersetzte und auf diese Weise ein zweites Mal verwandelt. Ebenso bezieht sich Triers Gemälde *La belle jardinière* auf ein titelgleiches, durch den nationalsozialistischen Bildersturm heute verlorenes Werk Max Ernsts. Max Ernst hatte sein rätselhaftes Bild allgemein als eine »Huldigung an die Frauen« kommentiert,²² wobei er den Titel *La belle jardinière* selbst schon aus einer populären Benennung einer Raphael-Madonna im Louvre übernommen hatte. Trier entkleidet Ernsts Darstellung aller symbolischen und mythologischen Anspielungen und fasst dessen beide, einmal als Umrisszeichnung, einmal als ausmodellerte Gestalt dargestellte Frauenfigur zu einem in sich zweigeteilten fleischfarbenen Organismus zusammen, der vor kühlgrünem Grund schwebend um eine gebogene, rückgratgleiche Mittelachse von kräftigen schwarzen Lineaturen körperlich gegliedert wird.

Antoine Watteau,
**Die Einschiffung nach
 Cythera, 1718/19**
 Öl auf Leinwand,
 Staatliche Schlösser und
 Gärten, Berlin, Schloss
 Charlottenburg

²⁰ Spies, Werner: *Die Rückkehr der Schönen Gärtnerin. Max Ernst 1950–1970*, Köln 1971, 62–71, Lichtenstern: *Metamorphose in der Kunst* (s. Anm. 8), 1992, 372 ff.

²¹ Trier bezog sich auf die dynamischere von zwei Fassungen zum gleichen Thema: Max Ernst, *Vogelndenkmal (Monument aux oiseaux)*, Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm, Musée Cantini, Marseille. Siehe zu diesem Werk auch Schneede, U. M., *Max Ernst*, Stuttgart 1972, 88 ff. und zu Trier: Fehlemann: *Hann Trier* (s. Anm. 1), 375.

²² Zitiert nach Spies: *Die Rückkehr der schönen Gärten* (s. Anm. 20), 128.

Während Max Ernst den Verwandlungsaspekt dieser Traumgestalt auf der Ebene ihrer enigmatischen Emblematisierung und der Trennung zwischen Umrisszeichnung und modellierender Malerei behandelt, macht Trier die Metamorphose in bewegungshaft herbeigeführter Synthese von zeichnerischer Lineatur und Farbe anschaulich.

In seiner Verarbeitung kunsthistorischer Vorbilder hat sich Trier nicht nur mit Gemälden, sondern auch mit Skulpturen beschäftigt, wie z. B. in seiner Hommage *Für Bernini* von 1962, die auf Berninis Plastik *Pluto raubt Proserpina* bezogen werden kann. Es handelt sich um ein 1621–22 entstandenes Frühwerk Berninis, das Trier in Rom in der Galleria Borghese sehen konnte.²³ In Verbindung mit Triers Rom-Aufenthalt im Frühjahr 1962 entstanden neben dem Bild *Für Bernini* die Werke *Römischer Garten*, *Borghese*, sowie eine Hommage für den Genueser Barockmaler Alessandro Magnasco.²⁴ Mit Blick auf das erregte barocke Pathos von Berninis Körper- und Gebärden- und Gestiksprache, die dramatisch aufgewühlten Haar- und Gewandbewegungen, den dynamisierten Duktus der Steinbehandlung und die in der jüngeren Forschung entdeckten szenografischen Aspekte ist es nicht verwunderlich, dass sich Trier für Berninis Skulpturen interessierte. Besonders Joy Kenseth hat herausgearbeitet, wie sehr Bernini ausgehend von der spiralförmigen Drehung und dynamischen Mehrsichtigkeit der manieristischen Skulptur eine sich im Umschreiten seiner Plastiken erzählerisch entfaltende Vielansichtigkeit entwickelt hat, durch die seine Skulpturen ihr Thema – wie *Pluto raubt Proserpina* – eindrucksvoll über die von verschiedenen Seiten ablesbaren Torsionen als ereignis- hafter Folge erzählen.²⁵ Diese in der Vielansichtigkeit der Skulptur Berninis angelegte Verzeitlichung der Wahrnehmung ist Trier nicht entgangen. Die komplexe Energetik des Geschehens, der muskulöse Körper Plutos, der kraftvoll vorwärtsschreitend die verzweifelt sich wehrende Proserpina an Oberschenkel und Hüfte emporgehoben hat und an dem dreiköpfigen Wächterhund Cerberus vorbei in sein Reich der Unterwelt entführt, hat Trier nicht weniger dynamisch in die Abstraktion verleblichter Linienstrukturen übertragen: Vor lachsfarbenem Grund scheint auf der linken Seite schemenhaft ein in grüngrauen und braunen Lineaturen gebildeter mächtiger Körper nach rechts hin auszugreifen, wo er ein zweites, heftig gestikulierendes und widerstrebendes Leibgebilde umfasst und emporhebt. Ja, in seiner zur Monochromie tendierenden Farbgebung dieser organischen Gebilde scheint Trier auch an die Steinfarbigkeit der Skulptur angespielt zu haben. Gerade zu Beginn der 60er Jahre, in denen Trier mit seiner Beidhandmalerei – nach den fragilen vegetabilisch-amorphen Strukturen in den vorangegangenen *Vibrationen* – eine verstärkte Verleblichung und Evokation des Figurativen anstrebte, muss er besonders

²³ Siehe zur stilistischen Einordnung dieser Skulptur Wittkower, Rudolf: *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*, London 1966, 4ff. und Kenseth, J.: *Bernini's Borghese Sculptures: Another View*, in: *The Art Bulletin*, Nr. 63, 1981, 191–210.

²⁴ *Römischer Garten* (1962, WV Nr. 359), *Borghese* (1962, WV Nr. 360), *Für Magnasco* (1962, Öl auf Leinwand, 33 x 41 cm, WV Nr. 373)

²⁵ Hierzu ausführlich Kenseth: *Bernini's Borghese Sculptures* (s. Anm. 23), 201–205.

empfänglich für diese dynamische Deutung der leiblichen Physis in Bernini-Skulpturen gewesen sein. Auch mag es Trier entgegengekommen sein, dass er in der malerischen Umsetzung der berninischen Figuren die Kraftlinien seiner figuralen Gebilde vom Zentrum und nicht von den äußeren Konturen aus entfalten konnte. In diesem Zusammenhang wandelt sich in Triers Malerei dieser Zeit das Verhältnis zwischen Farbe und Zeichnung: Der in den *Vibrationen* noch vorherrschende Kontrapunkt von schwarzer Linienfaktur und Farbe erscheint nun zugunsten breiter, farbgesättigter Pinselstriche, in denen Trier eine neue Verschmelzung zwischen Linie und Farbe realisierte, aufgelöst. Aus dieser Synthese entfaltete Hann Trier biomorphe Gestaltallusionen, in denen nicht selten die Vertikale einer aufrechten Körperachse das strukturbildende Hauptmotiv ist, das Trier aber in den folgenden Jahren zunehmend ins Räumliche aufbricht.

Dieser mehrschichtige Leibbezug, den Trier sowohl auf der Ebene der motivischen Allusion, seiner künstlerischen Werkgenese, wie im wirkungsästhetischen Bereich des Anschauungsvorgangs auf spezifische Weise realisiert hat, ist in Triers Kunst eine konstitutive Größe und unterscheidet seine künstlerische Position von derjenigen vieler seiner Malerkollegen innerhalb der gestischen Abstraktion. In Pollocks Dripping-Technik beispielsweise ist der Leibbezug bewusst zurückgedrängt, indem die Körperbewegungen sich nur noch indirekt in der malerischen Struktur spiegeln.²⁶ Trier sah denn auch das wichtigste »Ergebnis der Schnelligkeit« von Pollocks Action Painting nicht in ihrer abstrakten Struktur, sondern in der Tatsache, dass durch die Beschleunigung »klassische Gegensätze von ›abstrakt‹ oder ›gegenständlich‹ überspült werden.«²⁷ Anfang der 50er Jahre hatte Trier Künstlerkollegen der »New York School« auch persönlich kennen gelernt, aber er misstraute einer in seinen Augen zu forcierten Schnelligkeit und dem Übergang in eine gänzliche Abstraktion, denn »das äußerste Tempo der Gestik bzw. dessen Niederschlag« könne die Individualität des malerischen Ausdrucks vernichten. Nach Trier ist »Individualität [...] nur durch Einbau von gewissen Verzögerungen, die erst Geist zulassen, in der Malerei möglich«²⁸ und er hat diese »Verzögerungen« über die mehrfache Beziehung auf der Ebene des Leiblichen, die gleichsam als Reibungsfläche seiner gestischen Abstraktion dient, realisiert. Abstraktion und figurative Assoziation waren für Trier keine Gegensätze, sondern darstellerische Möglichkeiten einer grundsätzlich zweigesichtigen Kunst, die in ihrer Formensprache und Formerfindung vom Prinzip einer doppelten Lesbarkeit geprägt war: Trier war »nicht der Ansicht, dass informelle Malerei wirklich formlos ist. Sie zeigt nur keine vorgeformte Form, sondern legt Prinzipien der Formwerdung dar.«²⁹ In seiner gestischen Abstraktion sind in unterschiedlichen Graden unleserlich gewordene motivische Erin-

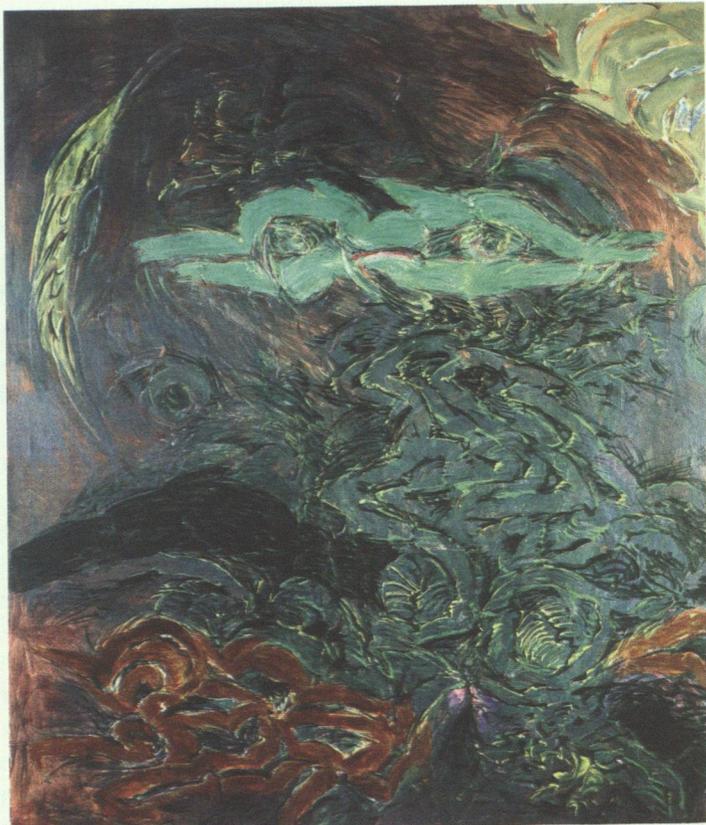
²⁶ Sandler, I.: *Abstrakter Expressionismus. Der Triumph der amerikanischen Malerei*, Herrsching 1974, 114ff.

²⁷ S. Anm. 12.

²⁸ Trier, H.: *Gibt es Gemeinsamkeiten* (s. Anm. 11), 517.

²⁹ S. Anm. 12.

Hann Trier
**Für Niklaus Manuel
Deutsch, 1970**
Acryl auf Leinwand,
Nachlass des Künstlers,
WV Nr. 613



nerungsbilder eingeschmolzen, nicht selten Relikte einer durch die bewegte Wahrnehmung verwandelten Sichtbarkeit. Auch beharrte Trier darauf, dass die – z. B. in den Bildtiteln Sonderborgs – »als Tempo oder Uhrzeit der Entstehung gemessene Zeit nicht *bildende* Zeit ist«, sondern Letztere erst aus dem Malprozess, als für den Betrachter nachvollziehbare Bewegungsspur mit ihren komplexen leiblichen Implikationen entsteht.

In besonderer Form ist der Leib auch in Triers malerischen Verwandlungen kunsthistorischer Vorbilder als Thema gegenwärtig, denn gerade dort hat Trier die Leibvorstellungen der gegenständlichen Malerei in seine informelle Abstraktion übertragen. Dabei hat Trier diese »Vorlagen« nicht nur seiner eigenen Bildsprache »einverleibt«, sondern umgekehrt zugleich auch seine Malerei diesen Vorbildern jeweils ein Stück weit – besonders in koloristischer Hinsicht – anverwandelt.

Geradezu virtuos hat Trier auf die Koloristik anderer Künstler reagiert und diese als Farbmodus in seine eigene Malerei integriert, was er rückblickend



mit den scherzenden Worten kommentierte: »Ich habe keine Palette zum Beispiel. Ich versuche immer andere Töne nochmal lebendig zu machen. Ich klaue natürlich in der Vergangenheit. Das liegt daran, dass ich mich manchmal in etwas hineinverliebe [...]. Andererseits, jenseits der Achtzig sagt man dann, ist es ganz schön, in der Historie verankert zu sein.«³⁰

So schließt z. B. das Bild *Für Niklaus Manuel Deutsch* von 1970 mit seiner dunkel grundierten »Nachtfarbigkeit« an die Tradition entsprechend dunkel grundierter und kolorierter Zeichnungen des Berner Malers Niklaus Manuel Deutsch an, die ihrerseits Anregungen aus der Donaueschule spiegeln. Interessanterweise hat Trier mit dieser vom Dunkel aus entworfenen Koloristik nicht nur in diesem einen Werk, sondern gleich in einer ganzen Werkgruppe aus dem Jahr 1970 experimentiert. In motivischer Hinsicht hat sich Trier in seiner Hommage *Für Niklaus Manuel Deutsch* auf dessen Tafelbild *Versuchung des hl. Antonius durch die Dämonen* bezogen, das ursprünglich als rechter Außenflügel zu einem Altar des hl. Antonius Eremita gehörte.³¹ Vor dem Hintergrund dieses Vorbildes kann auch Triers Darstellung genauer gelesen werden: Die von gelben Lichthöhlungen begleiteten dynamisch über den grauen Grund zuckenden schwarzen Linea-

Niklaus Manuel Deutsch,
**Die Versuchung des
hl. Antonius durch die
Dämonen**, 1520

Mischtechnik auf Fichtenholz, Kunstmuseum Bern

³⁰ Mitteilung Triers in: Katalog: *Übrigens lesbar* (s. Anm. 3), 13.

³¹ Kunstmuseum Bern. *Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts*, Bern 1977, 153.

turen im Zentrum des Bildes schließen an das Motiv des von Teufeln gepeinigten Heiligen mit schwarzem Mantel an. Ebenso hat Trier die bei Niklaus Manuel um diesen Bereich herum wild agierenden Teufel mit ihren aufleuchtenden Rot-, Grün- und Gelbtönen und ihren auf Antonius niedersausenden gelben Schlaggeräten in die abstrakte Struktur seines Farbgewebes übersetzt. Das bedeutet nicht, dass Triers Gemälde *Für Niklaus Manuel Deutsch* fortan thematisch als profaniertes oder verrätseltes »Heiligenbild« zu lesen wäre, denn auch hier löscht Trier – wie in seiner Auseinandersetzung mit den Werken von Max Ernst, Watteau und anderen – jegliche Symbolik oder inhaltliche Konnotation. Aber es zeigt, wie wenig die Genese des Trier'schen Bildkosmos von seiner künstlerischen Beschäftigung mit diesen kunsthistorischen Vorbildern abzutrennen ist.

In dieser Perspektive rückt auch Triers bisher vielleicht bekannteste Auseinandersetzung mit älterer Kunst, seine Freskierung des Deckenspiegels im Weißen Saal des Charlottenburger Schlosses, an dem sich ursprünglich ein im Zweiten Weltkrieg zerstörtes Fresko von Antoine Pesne befand, in einen neuen Zusammenhang: Triers Auseinandersetzung mit Pesnes Deckenbild mit der Darstellung des Hochzeitsmahls von *Peleus und Thetis* ist nicht isoliertes Ergebnis einer exzeptionellen Auftragsituation,³² sondern diese reiht sich als weiteres Beispiel in die lange Kette der Adaptionen kunsthistorischer Vorbilder, insbesondere aus dem Bereich der Barock- und Rokokomalerei, mit denen sich Trier in seinem Œuvre intensiv beschäftigt hat, ein.

Dabei kam Trier sicherlich der geistreich-humorvolle, gelegentlich auch ironische Ton in der malerischen Deutung des mythologischen Götterhimmels bei Pesne entgegen, ebenso dessen weiträumig aus dem Atmosphärischen gestaltete räumliche Ordnung sowie seine frei skizzierende Pinselschrift. Auch wenn Trier die originale Farbigkeit nicht kannte, so hat er versucht, die Farbbewegungen einer Rokokopalette aus zarten pastellfarbigen Gelb-, Blau- und Rottönen den kompositorischen Vorgaben Pesnes entsprechend in abstrakte Bewegungszusammenhänge, die den weitflächigen Deckenspiegel übergreifen, umzusetzen. Börsch-Supan hat treffend beschrieben, wie sehr dabei Triers dynamisch in den Raum ausgreifende Farbspuren »auch als ein in der Zeit ablaufendes Geschehen zu begreifen [sind], wie die Betrachtung des Himmels, besonders des Abend- oder Morgenhimmels die Beobachtungen der Veränderungen mit einschließt. Solche Betrachtung regt zugleich auch die Fantasie an, Gegenständliches in den reinen Formen zu sehen.«³³ Auch in einer Reihe benachbarter Werke wie *Rocaille*³⁴ von 1965 oder *Für Knobelsdorff* von 1971 hat sich Trier mit der dynamisierten Verwandlung von Rocailleformen des Rokoko und ihrer Übersetzung in die Dynamik des bewegten Blicks beschäftigt.

³² Siehe zu den Fresken von Pesne im Weißen Saal Börsch-Supan, Helmut: *Das Deckenbild im Weißen Saal*, in: Sperlich, M.; Börsch-Supan, H.; Eggeling, T.: *Der Weiße Saal und die Goldene Galerie im Schloss Charlottenburg* (=Aus Berliner Schlössern, Kleine Schriften I), Berlin 1973, 15–23, 15ff. Die wechselvolle Vorgeschichte zu Triers Freskoauftrag in Schloss Charlottenburg hat Eberhard Roters (*Hann Trier – Die Deckengemälde in Berlin, Heidelberg und Köln*, Mit einer ausführlichen Dokumentation, Berlin 1981, 40ff.) dokumentiert.

³³ Börsch-Supan: *Das Deckenbild im Weißen Saal* (s. Anm. 32), 22.

³⁴ Ebd., 20.

Vergleicht man die im Weißen Saal des Charlottenburger Schlosses im Anschluss an Pesne realisierte Himmelsvorstellung mit der im gleichen Zeitraum entstandenen Himmelsdarstellung in Triers Gemälde *Ferrara*, das Trier unter dem Eindruck der Fresken Francesco del Cossas im *Palazzo Schifanoia* in Ferrara malte, so wird deutlich, wie beweglich Trier seine Kunst aus verschiedenen kunsthistorischen Quellen speiste: Obwohl von dem ursprünglich hell leuchtenden, flächig »a secco« aufgetragenen Blau im Hintergrund von Cossas Fresken durch die schlechte Erhaltung nur noch wenig zu sehen ist, hat Trier mit sicherem Blick diesen ursprünglich bestimmenden Blauton aus Cossas Fresko herausgelesen und mit einer dynamisch durchwirkten Pinselfaktur räumlich vertieft in sein Bild übertragen. Auch hier ist bisher im Unklaren geblieben, welches der Fresken im Palazzo Schifanoia Trier hier künstlerisch umschrieb,³⁵ obwohl er in seinem Gemälde ausdrücklich »nach fresco in Ferrara« vermerkte. Aus dem zwischen 1466 und 1470 ausgemalten Salone dei Mesi mit seinem vielteiligen Bildzyklus zu den Monats- und Sternbildern, denen antike Götter und historische Ereignisse am Hofe des Herzogs Borso d'Este zugeordnet sind, hat sich Trier auf Francesco del Cossas Darstellung des Sternzeichen Krebs aus dem Monatsbild Juni bezogen.³⁶ Es ist unklar, inwieweit sich Trier für die komplexen astrologisch-ikonologischen Zusammenhänge und Hintergründe dieser Darstellungen interessierte, aber offensichtlich faszinierte ihn das monumental von Cossa verlebendigte Tierkreiszeichen des Krebses, der mit seinem der Trier'schen Formbildung durchaus verwandten Körperbau aus miteinander verschmolzenen Körperringen die Fantasie des Künstlers besonders fesselte. Auch das fast surreale Motiv der über die Sonnenscheibe hinweggreifenden Gliederfüße hat Trier unmittelbar in seiner Darstellung aufgenommen. Zugleich hat er die über dem Krebs sichtbare weibliche Personifikation mit ihrem kleinteilig ornamental bewegten und im Wind flatternden Gewand mit den Linienzügen des Krebses zu einem komplexen raumkörperlichen Gebilde amalgamiert. Was Cossa bewusst in emblematischer Addition von Einzelmotiven vor dem flächig blauen Hintergrund nebeneinander reihte, fasst Trier zu einer komplexen biomorphen Konfiguration zusammen, die sich dem Blick zu entziehen scheint. Dabei löste Trier alle dingliche und plastische Bestimmtheit, an der den Quattrocento-Malern so sehr gelegen war, auf: Nach oben hin verflüchtigen sich die leiblichen Glieder dieses Wesens zunehmend im Blau des Himmels und zeigen in dieser neuartigen Öffnung des Körperlichen zum Raum exemplarisch eine wichtige Akzentverschiebung innerhalb des kategorialen Bezugssystems von Triers Bildsprache, wie sie sich in den Werken der 70er Jahre parallel zur zunehmenden Komplexität seiner biomorphen Figurationen abzeichnet.³⁷

³⁵ Fehlemann: *Hann Trier* (s. Anm. 1), 420.

³⁶ Der Forschungsstand ist bei Steffi Roettgen (*Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*. Bd. 1, *Anfänge und Entfaltung 1400–1470*, München 1996, 408 ff.) zusammengefasst.

³⁷ Vgl. hierzu Wagner: *Metamorphosevorstellungen* (s. Anm. 13), 22.

Die schon 1969 begonnene, aber erst 1979 abgeschlossene Paraphrase von Picassos Gemälde *Les Femmes d'Alger* zeigt demgegenüber noch eine etwas größere körperliche Festigkeit der biomorphen Bildungen: Eingebettet in einen fleischigen Grund, verwandelt Trier Picassos Frauengruppe zu geschwungenen Gebilden, die in ihren nach außen drängenden konvulsivischen Bewegungen geradezu bedrohlich wirken. Die Verfremdung durch die maskenhafte Stilisierung der Gesichter bei Picasso weitet Trier zur Fremdheit der dargestellten Wesen insgesamt und von dem starrenden Blick dieser Figuren hat er ebenso etwas seinem Gebilde übertragen. Auch hier hat Trier erstaunlich klar am koloristischen Grundklang von Picassos Gemälde festgehalten, aber er verändert dessen motivische Zuordnungen und verkehrt die Relationen von Figur und Grund: Die bei Picasso nur an zwei Stellen konturierend an den Frauengestalten auftretenden Blautöne, die ansonsten auf den Hintergrund eines Vorhangs bezogen sind, erscheinen bei Trier unmittelbar an der Bildung des Körperlichen beteiligt, wohingegen Trier die Inkarnatfarben von den Körpern auf den Hintergrund verlagert und auf diese Weise das Bildganze verleblicht.

Hatte Picasso mit seiner kubistischen Formensprache schon eine Verzeitlichung der Betrachtung der Dinge durch die polyperspektivische Aufspaltung des Sichtbaren angestrebt, so verwandelt Trier die Formen über eine weitere Dynamisierung in biomorphe Gebilde.³⁸ In seiner künstlerischen Beschäftigung mit Picassos *Les Femmes d'Alger* hat Hann Trier nicht nur einem Schlüsselwerk der Moderne seine Referenz erwiesen, sondern zugleich auch ein Stück weit einen wichtigen Ausgangspunkt seiner eigenen künstlerischen Entwicklung reflektiert: In seinen ersten künstlerischen Versuchen, das Motivische zu fragmentieren, war Trier in den späten 40er Jahren noch ganz den Prinzipien der kubistischen Formzerlegung, insbesondere im Anschluss an Picassos Malerei, gefolgt. Ein Frühwerk wie *Femme-Instrument*³⁹ ist deutlich von der kubistischen Formensprache der Stillleben Georges Braques inspiriert, während Bilder wie *Zerberus* oder *Untier II*⁴⁰, die ebenfalls 1948 entstanden, auf Picassos seit 1937 weltberühmtes Bild *Guernica* reagieren. In seiner Paraphrase von *Les Femmes d'Alger* blickt Trier auf diese Anfänge vom Standpunkt einer nun souverän entwickelten, eigenständigen künstlerischen Bildsprache zurück.

Bei seinem Besuch der *Villa Barbaro* in Maser begegnete Hann Trier in den Fresken Paolo Veroneses nicht nur einem der bedeutendsten Koloristen der venezianischen Malerei, sondern einem Maler, der obendrein mit seiner höchst kultivierten farbgestalterischen Technik der »Farbteilung« und mit seinem partienweise traumwandlerisch frei skizzierenden, dyna-

³⁸ Diese zeitliche Dimension der kubistischen Kunst hat Trier auch theoretisch reflektiert (Trier, Hann: *Wie ich ein Bild male*, 1961, 16).

³⁹ 1948, Öl auf Pappe, 23,5 x 13 cm, WV Nr. 6. Vgl. von Georges Braque z. B. das Gemälde *Die Musikantin* (*La Musicienne*), 1917–18, Öl auf Leinwand, 221,3 x 113 cm, Basel Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum.

⁴⁰ 1948, Öl auf Sperrholz, 40 x 56 cm, WV Nr. 14; *Zerberus*, 1948, Öl auf Sperrholz, 55 x 68 cm, WV Nr. 15.

mischen Farbauftrag und Pinselduktus Triers eigenen koloristischen Idealvorstellungen besonders entgegenzukommen schien: In zwei großformatigen, jeweils dreiteiligen Gemälden aus dem Jahr 1981 hat sich Trier mit Veroneses Fresken in Maser auseinander gesetzt und hat dabei Veroneses Palette frei variiert.⁴¹ In seinem Gemälde *Hann Trier trifft Paolo Veronese in Maser I* entfaltet sich ein sowohl biomorphe wie vegetabilische Assoziationen hervorrufendes, dicht gewobenes Farbgeflecht aus Creme-, Champagner- und Weißtönen, in das zu den Rändern hin gebrochenes Resedagrün, Pastellgelb, Grauviolett und Purpurtöne eingewoben sind. Interessanterweise hatte schon Eugène Delacroix in Veroneses Malerei das Phänomen der Farbteilung entdeckt, »eine Faktur, die die Farben nicht punktweise, d. h. durch Nebeneinandersetzungen isolierbarer Partikel (wie in der neoimpressionistischen Technik) ihre Kontrastwirkung entwickeln lässt, sondern *schichtenweise*, durch partielle Überlagerung opaker oder halbopaker, meist »kurzer« Flächen. Optisch wirksam sind also [...] »aufgebrochene«, bewegt erscheinende, wie im Zustand der Erregtheit befindliche« Farben.⁴² Diese von Delacroix erkannte spezifische Faktur in Veroneses Koloristik faszinierte auch Trier an Veroneses Malerei.

Die motivischen Beziehungen zu Veroneses Fresken sind in diesem Gemälde so weitgehend durch die abstrakten Strukturen überschrieben und verwandelt, dass nur noch schwer zu erkennen ist, auf welche Partien in Veroneses Malerei sich Trier bezogen hat. Einzelne schemenhaft angedeutete figürliche Umrisse, faltenwurfartig sich aufbauende Partien, die in der Mitteltafel links oben sichtbare Spitze des goldenen Stabes von Apoll und die Koloristik zeigen, dass Trier vor allem Veroneses Hauptfresko in der Sala dell'Olimpo mit der Darstellung der Götter des Olymp und unter diesen insbesondere Apoll, Merkur und Jupiter vor Augen hatte. Aus dem Fresko übernahm Trier auch die Grundstruktur seiner Farbkomposition, die ein von Weiß- und zarten Gelbtönen geprägtes Lichtzentrum mit einzelnen stärkeren Buntfarbwerten zum Rand hin umrahmt. Das eigentümliche kreuzsternförmige Gebilde in der rechten Tafel ist offenbar aus der hypertrophen Vergrößerung von Merkurs beflügeltem Zauberstab, dem Caduceus, entstanden und rechts direkt über der Signatur der rechten Tafel erscheint auf dem Kopf stehend ein schelmig den Betrachter anblickendes Gesicht: Trier treibt sein Spiel mit dem Betrachter, indem er die motivischen Bezüge in seiner Abstraktion versteckt und Veroneses Götterwelt nur noch palimpsestartig in seiner Malerei durchschimmern lässt.

1974 hatte Trier begonnen, vereinzelt mit der Erweiterung seiner Bildfläche durch die Aneinanderreihung mehrerer Tafeln zu experimentieren. Dies geschah zum ersten Mal in einem als *Triptychon*⁴³ betitelten Bild, dessen Tafeln interessanterweise ebenfalls – vielleicht in Erinnerung an Pesnes

⁴¹ Rodolfo Pallucchini (Veronese, Mailand 1984, S. 52 ff.) gibt eine zusammenfassende Darstellung zu den Entstehungsbedingungen und zur stilistischen Einordnung dieser Fresken.

⁴² Strauss, Ernst: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien* (=Kunstwissenschaftliche Studien; 47). Dittmann, L. (Hrsg.), München 1983, 141 f.

⁴³ 1974, Eitempera und Öl auf Leinwand, drei Tafeln zu je 146 x 97 cm, WV Nr. 645. Fehlmann: *Hann Trier* (s. Anm. 1), 424.

Götterwelt in Verbindung mit seiner Arbeit in Schloss Charlottenburg – den Protagonisten der antiken Götter, Apoll, Jupiter und Merkur gewidmet waren. Auch hier schimmern nur schemenhaft figurale Bezüge durch das informelle Farbgefüge. Während diese mehrteilige Erweiterung des Bildformates in den 70er Jahren in Triers Œuvre nur ein Randphänomen blieb, rückte sie im Jahr 1981 ins Zentrum seines Schaffens: Sechs monumentale, jeweils drei- oder vierteilige Bildsequenzen entstehen, zwei von ihnen unter dem Eindruck von Veroneses Fresken in Maser.⁴⁴ Von diesem Zeitpunkt ab sind mehrteilige Bildzyklen in Triers Œuvre bis ins Spätwerk hinein kontinuierlich zu finden, wie z. B. in seinem Gemälde *La Tasse au chocolat* oder im *Ballo delle Ingrate*.

Auch wenn Trier zu seinen beiden großformatigen Paraphrasen von Veronese sicherlich nicht zuletzt durch das Erlebnis der über weite Gewölbeflächen und Wandzonen ausgedehnten Freskomalereien in der Villa Barbaro angeregt wurde, so folgt er mit dieser Vergrößerung der Bildfläche zugleich auch der schon bei seinen amerikanischen Malerkollegen der gestischen Abstraktion – wie Pollock – zu beobachtenden Tendenz zur Monumentalisierung der Bildformate.⁴⁵ Vor allem aber entsprang die Erweiterung des Bildformates auch Triers innerem künstlerischem Drang, der expandierenden Dynamik seiner prozessualen Strukturen einen vergrößerten Spielraum zu geben, um auf diesem Weg das wirkungsästhetische Potenzial seiner prozessualen Malerei zu vergrößern: Über alle drei Tafeln hinweg entfaltet sich in dem Bild *Hann Trier trifft Paolo Veronese in Maser I* die Malerei als ein übergreifendes, in sich zusammenhängendes und rhythmisch gegliedertes Geschehen, das links aus einem resedagrünen Grund in weißen körperhaften Strukturen aufsteigt, sich in den blitzartig geformten weißen Strukturen nach rechts hin ausbreitet und dort nach unten zu dem geheimnisvollen großen sternartigen Gebilde als Schlussform herabsinkt. Während Pollock in seiner malerischen Aktion des Farb-Drippings die Ausdehnung der Malfläche als Bezugsgröße weitgehend auszublenden versuchte,⁴⁶ »komponiert« Trier seine Bilder im klassischen Sinne, als in sich rhythmisch strukturierte und zu den Rändern hin verfestigte dynamische Bildorganismen. Wie ein imaginärer gewölbter Deckenraum weitet sich seine Variation über Veroneses Fresko zu einem durchlichteten Zentrum und festigt sich zu den Bildrändern hin.

Aus der spezifischen Anschauungsform der Decken- und Gewölbmalerei mit ihrer auf eine Untersicht und nicht selten auf allseitige Betrachtung angelegten Bildstruktur hat Trier hier freilich noch keine Konsequenzen gezogen. Dies geschieht erst ein Jahr später, 1982, indem er zu einer kaleidoskopartig zentrierten, mittellaxial gegliederten Komposition seiner Bilder findet, in der sich die Erfahrung einer mittensymmetrisch organi-

⁴⁴ *Hann Trier trifft Paolo Veronese in Maser I und II*, WV Nr. 704, 705.

⁴⁵ Sandler: *Abstrakter Expressionismus* (s. Anm. 26), 115.

⁴⁶ Ebd., 116f.

sierten Rundschau, wie sie z. B. auch in Veroneses Deckenbild in der Sala dell'Olimpo zu sehen ist, spiegelt. Diese grundlegende Veränderung in Triers Œuvre, an deren Anfang als Schlüsselbild das Gemälde *Ikaros*⁴⁷ steht, hat Peter Anselm Riedl am Beispiel des Bildes *1/2/3/4 Sottinsù* eindringlich analysiert und im Begriff der »cieli riportati«, gleichsam von den Decken auf die Bilder übertragener Himmel, treffend benannt: »Die durch die axialen und chiastischen Bezüge bedingte Flächendynamik wird durch eine Raumdynamik überboten, an der Kolorit und Pinselduktus wesentlich teilhaben. [...] 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 Erwidierung 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 Triers Bild von der Ausdrücklichkeit etwa eines barocken Freskoentwurfs unterscheidet. Der barocke Himmel ist von Trier gleichsam als offene Form verfügbar gemacht, als Medium malerischer, illusionistischer und struktureller Vorstellungen, das als solches auf alle möglichen Anregungsquellen zurückverweist.«⁴⁸

Freilich hat Trier das Problem des wahrnehmungsbezogenen Perspektivwechsels, das durch die Versetzung der Bildstruktur seiner »cieli riportati« von der Decke an die Wand, von der Untersicht zur Ansicht, entstand, durchaus künstlerisch reflektiert: Die Form des ursprünglich nach oben an den Himmel gerichteten, axial zentrierten Blicks, die Trier auch in seinem schon erwähnten Werk *1/2/3/4 Sottinsù* (»von unten nach oben«) thematisiert, ist in einem Bild wie *Ikaros* umgedeutet in die dynamisch fluchtenden Perspektiven eines im Absturz auf die Erde Zurasenden. Der Blick verwandelt sich hier in den Tunnelblick eines Stürzenden, dessen Fluchtpunkt die gesamte Komposition zentriert und dessen Dynamik sich in jeder Faser von Triers prozessualer Malerei artikuliert.

Es ist aufschlussreich, diesen stilistischen Wandel in Triers Œuvre auch von den Ausgangspunkten seiner Beschäftigung mit Veroneses Fresken in der Villa Barbaro in Maser und im Vergleich mit seinem Gemälde *Hann Trier trifft Paolo Veronese in Maser I* von 1981 zu betrachten. Denn es scheint, als habe Trier mit einiger Verzögerung und aus dem Abstand der künstlerischen Arbeit eines Jahres in der neuartigen Bildstruktur in seinem Bild *Ikaros* die Konsequenzen aus der spezifischen Anschauungs- und Kompositionsform der mittelaxial zentrierten Räumlichkeit und kompositorischen Ordnung des Deckenfreskos bei Veronese gezogen. Wie in Triers

⁴⁷ 1982, Eitempera auf Leinwand, 130 x 162 cm, WV Nr. 712.

⁴⁸ Riedl, Peter Anselm: *Von allen Seiten*, in: Katalog: *Hann Trier. Tatort Malerei*, Moderne Galerie des Saarland-Museums Saarbrücken 1985, 26; ders.: *Cieli aperti und Cieli riportati*, in: Fehleemann: *Hann Trier* (s. Anm 1), 119–160.

Veronese-Paraphrase ist das Bild *Ikaros* zwar auch zu den Rändern hin kompositorisch gefestigt und zum Zentrum hin zu einem durchlichteten Bereich geöffnet, aber der Raum ist nun nicht mehr als Reliefraum in orthogonalen Zuordnungen strukturiert, sondern ganz unter den Vorzeichen einer mittensymmetrischen Tiefensuggestion entfaltet. Dabei hat Trier auch die thematische Wertung dieser Bildform grundsätzlich verändert: Diente Veronese diese kompositorische Ordnung und Raumsuggestion seiner Malerei als Mittel, um den Betrachterblick behutsam in die transzendente – und darin durchaus auch mit christlichen Akzenten gedeutete – Region der antiken Götter mit der Sonne als göttlicher Weisheit in ihrem Zentrum zu erheben, erlebt der Betrachter vor den sich zum Zentrum hin beschleunigenden mittelaxialen Strukturen in Triers *Ikaros* das katastrophische Bild einer im Absturz befindlichen Existenz, für die der Himmel nur noch Ortlosigkeit und unauslotbare Fallhöhe bedeutet.

Die durch die mittelaxiale Zentrierung entstehende Vierteilung der Bildstruktur hat Trier im Folgenden in einer Reihe von Werken, die *1/2/3/4...* oder vom quadratischen Bildformat ausgehend *Quadratur...* betitelt sind,⁴⁹ in verschiedenen Richtungen auch als Kompositionsprinzip studiert und dabei wiederum neue Anknüpfungspunkte in der Geschichte der Kunst gesucht: So nennt Trier beispielsweise eines seiner Werke dieser Gruppe *1/2/3/4 Parrhasios*,⁵⁰ offensichtlich in belehener kennerschaftlicher Anspielung an das Diktum von Plinius, der den antiken Maler Parrhasios rühmte, als den »erste[n], der Symmetrie in die Gemälde brachte.«⁵¹ Doch hat die illusionistische Malerei von Parrhasios ansonsten wenig mit Triers Gemälden zu tun.

Auch die bewusst archaisierend von den Paradigmen der Perspektivkonstruktion abweichende irrealer Räumlichkeit in den Bildlandschaften Antonio Pisanellos hat Hann Trier in diesem Zusammenhang beschäftigt. Ihm hat er das letzte seiner vier »Quadratur«-Bilder von 1984 gewidmet, in dem er Pisanellos Darstellung der *Vision des hl. Eustachius* mit ihrer stilllebenhaften Verteilung der zahlreichen Tiere und ihrer offenen Bildstruktur einer weitgehend ornamental gegliederten Landschaft in ein dynamisches Bild verwandelt⁵²: Die zu den Rändern und Ecken hin motivisch befestigte, zum Zentrum hin zu einem dunklen Binnenbereich sich öffnende märchenhafte Landschaft Pisanellos hat Hann Trier in eine analoge, abstrakte Bildstruktur übersetzt, in deren Mitte schemenhaft ausgreifend das Geweih des Hirsches noch erkennbar ist. Wie in seiner Paraphrase der *Demoiselles d'Avignon* sind die biomorph-figurativen Partien in verfremdenden Graublau- und Violettblautönen ausgeführt, die aber hier mit einer reichen Skala aus Grüntönen des Landschaftshintergrundes durchgliedert sind. Das was Pisanello stillebenhaft isoliert an Tiermotiven aus

⁴⁹ Siehe z. B. WV Nr. 719–724 und 725–728.

⁵⁰ 1983, Eitempera auf Leinwand, 230 x 195 cm, WV Nr. 722.

⁵¹ Dass Trier diesen Zusammenhang tatsächlich reflektierte, belegt eine entsprechende Passage aus seiner in dieser Zeit entstandenen Schrift *Ut poesis pictura*, 1985, S. 22.

⁵² Siehe zur Einordnung von Pisanellos Gemälde Schmitt, Annegrit: *Höfische Werke Pisanellos*, in: *Pisanello und Bona da Ferrara*, bearbeitet von B. Degenhart und A. Schmitt u. a., München 1995, 195–228, bes. 206 ff.

seinen Musterbüchern in diese Landschaft übertragen hat, entfaltet Trier als ein polyphones Geflecht abstrakter Bewegungen, dessen Bezug zu Pisanellos Vorgaben aber noch ahnbar bleibt: So erscheinen die Motive des am unteren Bildrand einen Hasen jagenden Hundes oder des am oberen Bildrand nach rechts fliegenden Vogels bei Trier aufgelöst in die verzeitlichte Rhythmik vielfältiger abstrakter Bewegungsformen, die in die Raumentiefe verklängen.

Nicht zufällig hat Trier diesen verzeitlichten Prozess seiner Malerei vielfach in musikalischen Metaphern und in der Metaphorik des Tanzes beschrieben, denn auch mit Blick auf seine lebenslange Beschäftigung mit musikalischen Themen in seiner Malerei wird offensichtlich, wie sehr die Musik als eine in der Zeit entfaltete Kunst seine künstlerischen Versuche, ebenso die visuellen Strukturen der Malerei zu verzeitlichen, beflügelt hat. Angefangen mit Frühwerken, wie *Harfe und Harfenspiel* von 1947 über die Vielzahl von Bildern zu lateinamerikanischen Tänzen aus den 50er und zu musikalischen Gattungs-, Struktur- und Tempobezeichnungen aus den 60er Jahren bis hin zu den mehrteiligen Zyklen nach musikalischen Vorlagen zieht sich Triers Auseinandersetzung mit der Musik durch sein gesamtes Œuvre.⁵³

Ein Schlüsselwerk für eine solche, an der musikalischen Prozessualität inspirierte Malerei bildet auch Triers Hauptwerk der 90er Jahre, der nach einer gleichnamigen Ballettkomposition Claudio Monteverdis entstandene *Ballo delle Ingrate*. Angeregt durch eine Aufführung dieser Musikkomposition in der Nähe seines Urlaubswohnsitzes Castiglione della Pescaia in der Toskana hat Trier seine Arbeit an diesem monumentalen vierteiligen Gemälde begonnen, indem er sowohl auf die Musik wie auf die szenischen Bilder dieses Hofballetts reagierte.

Monteverdi hatte seinen »Tanz der spröden bzw. hartherzigen Frauen« anlässlich der ausgedehnten Feierlichkeiten während der Hochzeit von Margherita von Savoyen mit Francesco Gonzaga am Hof von Mantua 1608 komponiert. Die thematische Kernszene bildet der Auftritt der tanzenden Schatten, die für die Dauer der Komposition aus der Unterwelt Plutos in die Lichtwelt Venus' und Amors zurückgerufen werden, um den Lebenden die Qualen, die aus der Missachtung der Liebe hervorgehen, zu vergegenwärtigen. Dieses von Monteverdis Musik ausdrucksvoll getragene Geschehen hat Trier in eine prozessuale Malerei übersetzt, die nicht nur in einer von links nach rechts entfalteten anschaulichen Verlaufsform komponiert ist, sondern die tatsächlich auch entsprechend dieser Sukzession im Werkprozess nach und nach ausgeführt worden ist. Skizzen belegen, wie sorgfältig Trier den kompositorischen Plan seiner gesamten Komposition vorbereitet hat und dann durch die prozesshafte Dynamisierung

⁵³Wagner, Christoph: *Hann Trier und die Musik – Überlegungen im Anschluss an den Ballo dell'ingrate*, in: Katalog: *Hann Trier* (s. Anm. 3), 64–77.

des farbigen Mediums zusätzlich verlebendigte. Der Tanz der Schatten der »Hartherzigen« wird auf diese Weise als Reigen sich in atmosphärischer Farbigkeit verzehrender Gestalten in Bewegung versetzt, ein Reigen, der nach rechts hin in einem monumentalen Schattengesicht endet, das ermattet wie die trauernd in die Unterwelt zurückkehrenden Schatten bei Monteverdi in den grauen und roten Farbgrund zurücksinkt. In lebendig von links nach rechts entfaltetem Rhythmus spannt sich im *Ballo delle Ingrate* eine ornamentale Bewegung weit ausgreifender Hebungen und Senkungen über die ganze Breite des Grundes. Purpurkarminrote Lineaturen wehen von links oben über weißgrauem Grund eröffnend in das Bild, verwandeln sich nach rechts hin in ein leiblich verdichtetes Ocker, das wie beschwert nach unten sinkt. Dynamisch ausgreifende Pinselhiebe bringen im weiteren Verlauf eine schemenhafte Lichtfigur hervor, die sich mit ihren Formumrissen gegen die von beiden Seiten andrängende, ebenfalls von nervöser Unbeständigkeit geprägte violette Schattenfarbigkeit behauptet. Die Farbe beruhigt sich im *Ballo delle Ingrate* weder im Hell noch im farbigen Dunkel, sondern ist in allen Bereichen durchwirkt von der Dynamik eines gestisch-linearen Pinselduktus und von allgegenwärtigen inneren koloristischen Spannungen: Bewusst entzündet Trier im *Ballo delle Ingrate* die aufeinander treffenden buntfarbigen Polaritäten, die spannungsvollen Reibungen zwischen Bunt- und Neutralfarben sowie die energetischen Schwankungen innerhalb der Farbtemperaturen seiner Farbpalette. Besonders arbeitet Trier dabei mit der inneren Erregung des Violetts, die er aus der Polarität von Rot und Blau entfaltet. Indem er die malerische Faktur und Mikrostruktur der Farbgestaltung allgegenwärtig mit dieser koloristischen Spannung durchdringt und alle Farben in ständigem Ausgleich und Übergang zum Violett als bestimmendem Hauptton deutet, versetzt er die Anschauung unaufhörlich neu in Bewegung. Scheinbar nur momentweise hält sich die im Zentrum sichtbare Lichtfigur in diesem durch die Buntfarben energetisch aufgeladenen farbigen Schattenfeld. Nach rechts hin löst sich diese Gestalt sogleich in kurvig nach unten sinkenden Pinselzügen, um ein weiteres Mal von unten nach oben aufzuwachsen zu einer kreisend zentrierten Leiblichkeit. Ein Blaugrün öffnet darüber am oberen Bildrand einen Ausblick in einen ansonsten im Bild versunkenen Horizont, während nach unten hin das Weiß endgültig ausläuft, wie die Spur einer zunehmend unleserlich werdenden Schrift. Die gebrochenen Weißlineaturen münden schließlich in einen strudelgleich alle Richtungskräfte in sich bindenden Wirbel, der die Komposition in der Form des schon beschriebenen übergroßen Schattengesichts beschließt.

Es ist notwendig, diesen ausgedehnten und komplex auskomponierten anschaulichen Prozess in Triers *Ballo delle Ingrate* zu beschreiben, denn in

der Erfahrung dieser Prozessualität erschließt sich ein zentrales wirkungs-ästhetisches Element seiner Kunst: Das Bild aktiviert jeweils aufs Neue die Anschauung des Betrachters, bringt den Blick auf eine von links nach rechts rhythmisch gegliederte, dynamisch vorangetriebene Anschauungsbewegung, die von den strukturell-linearen und koloristischen Zusammenhängen und Entgegensetzungen bestimmt und gesteuert ist. In diese Links-Rechts-Bewegung sind partiell auch schemenhaft lesbare Schriftzüge eingewoben. In diesem alles durchdringenden, aus der Gesamtkomposition wie der Mikrostruktur der gestischen Ausführung freigesetzten Verzeitlichung der Malerei, in der bis in die elementaren Strukturen der Bildgestaltung alle linearen, farbigen, skripturalen und motivischen Elemente auf eine potenzielle Zeitlichkeit hin aufgefasst sind, liegt der Grund für die ständige Vorgänglichkeit, die der Betrachter in seiner Anschauung erlebt. Dabei erschließt sich auch hier erst einer eingehenden Betrachtung, dass das zunächst scheinbar abstrakte Bild als Palimpsest eines ins Abstrakte fort- und überschriebenen motivisch-szenischen Geschehens gelesen werden kann, das auf der Ebene einer doppelten Lesbarkeit in der informellen Abstraktion erhalten bleibt. Aus der in dieser Form verwirklichten komplexen Synthese eines zeitlich entfalteteten Irisierens zwischen den gestischen Strukturen seiner Malerei, der bewegungshaft verzeitlichten Körperlichkeit und einer von der dynamisierten Leiblichkeit durchdrungenen atmosphärischen Räumlichkeit realisiert Hann Trier auch im *Ballo delle Ingrate* seine Idee des prozessualen Bildes und sein Konzept des beschleunigten Blicks.

Hann Triers Auseinandersetzung mit der Kunst der alten Meister endet scheinbar programmatisch mit einem Gemälde aus dem Jahr 1998, das den Titel *Zitat Ende* trägt. Das Bild bezieht sich auf Antonio Pisanellos stark zerstörtes und erst 1969 wieder entdecktes, zudem unvollendetes Fresko mit der Darstellung eines *Turnierkampfes* im Palazzo Ducale in Mantua. Seit 1436 hatte Pisanello im Auftrag Gianfrancesco Gonzagas einen Festsaal in der Mantuaner Hofresidenz mit Themen aus der Artussage freskiert, dieses ambitionierte und großflächige Projekt dann aber schon 1442 aus äußeren Gründen unvollendet aufgegeben.⁵⁴ Wie im *Ballo delle Ingrate* bewegt sich Trier also auf dem Boden der Mantuaner Hofgeschichte, hier nun freilich des frühen 15. Jahrhunderts.

Überraschend direkt hat Hann Trier einzelne Figuren und Figurengruppen aus Pisanellos Fresko aufgenommen. Partiiell hat er sogar Fehlstellen der beschädigten Putzschicht des Freskos als ästhetisch eigenwertige Elemente in seine Darstellung integriert. An Pisanellos Turnierszene hat Trier offensichtlich vor allem die komplexe Rhythmik des über den schwarzen Grund ausgebreiteten diskontinuierlichen Kampfgeschehens interessiert,

⁵⁴ Siehe zu den historischen Hintergründen und zu der stilistischen Einordnung dieses Werkes Schmitt, A.: *Höfische Werke von Pisanello*, 1995, 198 ff.

das wie in Pisanellos *Vision des hl. Eustachius* nicht nach Prinzipien der perspektivischen Raumkonstruktion gegliedert ist. Überdies hat ihn auch der durch den Erhaltungszustand verstärkte Eindruck des Fragmentarischen an Pisanellos Werk, das aus einer Fülle ineinander greifender Einzelmotive gebildet ist, beschäftigt. Die Bedeutung des Fragmentarischen in Triers Gemälden der 90er Jahre ist nicht nur an Titeln wie *Fragmente* abzulesen (WV Nr. 827–829),⁵⁵ sondern ist vielfach auch direkt an der kompositorischen Struktur erkennbar: So zeigt das Gemälde *Zitat Ende* einen durch die umgebende Dunkelheit gebundenen, vielfältig in sich gebrochenen motivisch-abstrakten kompositorischen Aufbau, in dem das Ineinandergreifen bruchstückhafter Einzelelemente zu einem übergreifenden Prozess dynamisiert ist. Von links nach rechts scheint sich das Tempo der Bewegungen und die Dynamik der Formen – ähnlich wie in *La Tasse au chocolat* oder im *Ballo delle Ingrate* – sukzessive zu beschleunigen bis zum Übergang in eine nur noch schwer auf ihre motivischen Implikationen lesbare biomorphe Abstraktion. Die Faktur der Farbe hat Hann Trier dabei besonders grobkörnig ausgeführt und seine Pigmente obendrein mit Sand versetzt, um den Eindruck der Freskomalerei auch in seinem Bild zu bewahren. Bis in die Mikrostruktur des Farbigen wird auf diese Weise zugleich auch der Eindruck des Fragmentarischen unterstützt: Die einzelne Form ist gleichsam porös und brüchig geworden, ist nicht mehr greifbar für einen plastische Bestimmungen suchenden Blick, sondern verweist den Betrachter – wie in der Freskomalerei – auf eine fernsichtige Betrachtung.

Es scheint, dass Trier mit diesem Werk und seinem Titel *Zitat Ende* bewusst einen Schlussstrich unter seine künstlerische Rezeption kunsthistorischer Vorbilder setzen wollte. Freilich hat er sich noch ein weiteres Mal auf die kunsthistorische Vergangenheit zurückbezogen: In eines der letzten Bilder aus seinem Todesjahr hat Hann Trier das lateinische Motto »*meliora silentio aut tace aut loquere*«, das zu Schweigen gebietet, wenn man nichts Besseres als die Stille zu sagen weiß, eingeschrieben.⁵⁶ Dieses Motto ist einem *Selbstporträt* Salvator Rosas⁵⁷ aus den 1640er Jahren entlehnt, wo es in antiken Lettern auf einer Tafel geschrieben steht: »*Aut tace aut loquere meliora silentio.*« Trier hat bei seiner Adaption dieses Mottos die Reihenfolge der Wörter und damit ihren Sinn verändert. Indem er schreibt »*meliora silentio aut tace aut loquere*«, verwandelt er die stoisch-skeptische Forderung stillschweigend zu einer lakonischen Feststellung: *meliora silentio!* Sie wirkt wie ein gemalter Schlusspunkt in Triers Schaffen. Gleichwohl ist auch dieser »Schlusspunkt« von der lebenssprühenden Energie einer alle Bildbereiche durchwirkenden Prozessualität der dynamischen Farb- und Formveränderungen und der wirkungsästhetischen Formung einer bewegten Wahrnehmung getragen.

⁵⁵ Katalog: *Hann Trier* (s. Anm. 3), Abb. 40ff., Werkangaben S. 111.

⁵⁶ Hann Trier: *Aut tace aut loquere meliora silentio*, 1999, Eitempera auf Leinwand, 130 x 162 cm, WV Nr. 850.

⁵⁷ Siehe hierzu Helston, M.: *Spanish and later Italian paintings*, The National Gallery, London 1983, 86.

Blickt man von hier aus noch einmal im Zusammenhang auf Triers Beschäftigung mit Vorbildern aus der Geschichte der Kunst zurück, so fällt auf, wie zielsicher sich Trier jeweils auf Werke bezogen hat, die in besonderer Weise seinen eigenen künstlerischen Bedürfnissen entgegenkamen: Etwa wenn sich Trier mit der Verwandlungsthematik bei Pollaiuolo, Max Ernst oder Picasso beschäftigte, wenn er die Farbteilung als koloristisches Prinzip bei Veronese oder das übergreifend dynamisierte Farbmedium bei Watteau und Pesne studierte, wenn er die Farbgebung eines Niklaus Manuel Deutsch oder Francesco del Cossa als Farbmodus in seine eigene Koloristik übertrug und obendrein deren zeichnerische Struktur adaptierte, wenn er die dynamisierte Leiblichkeit bei Bernini paraphrasierte oder dem fixierten Blick Liotards widersprach, und schließlich im Spätwerk die aperspektivisch diskontinuierlich angelegten Flächenkompositionen Pisanellos zum Ausgangspunkt seiner Bilder nahm. Trier hat seine Malerei – nicht selten in dichter Folge wechselnd – vorrangig aus drei kunsthistorischen Schwerpunktbereichen gespeist, der italienischen Malerei des 15. und der französischen Malerei des 18. und dem frühen 20. Jahrhundert. Darüber hinaus sind in Triers Œuvre auch Bezüge zur außereuropäischen Kunst zu finden.⁵⁸

Ansichts der Vielschichtigkeit der kunsthistorischen Bezugnahmen in Triers Malerei und der Differenziertheit ihrer künstlerischen wie theoretischen Reflexion könnte man Hann Trier zweifellos für einen modernen »pictor doctus« halten, eine Charakterisierung, die schon Peter Anselm Riedl von anderer Warte aus für Hann Trier vorschlug.⁵⁹ Zum Glück aber für seine Malerei wurde Trier niemals ein »Künstler gelehrter Bilder«. Vielmehr suchte Hann Trier gerade in dieser Auseinandersetzung mit der Kunst der »Alten Meister« einen Ausweg aus der traditionellen Nachahmungsästhetik, wie er ihn auch in seiner theoretischen Schrift »Ut poesis pictura« heiter im Rückblick beschrieb: »Ein anderer Weg, von dem schon fröhliche Wanderer winken, ergeht sich in kaum verwandelten Zitaten. *Ut iam olim picta pictura pingens*, könnte man ausrufen. Und das zu einer Zeit, da selbst tradierte Werke der Meister nur noch genießbar sind, nachdem der Restaurator geschickt gerettet, ergänzt und gedeutet hat, wie wir das Werk als ein ›Zitat‹ zu sehen haben immerhin aber eine Deutung, die im gleichen Medium bliebe.«⁶⁰

⁵⁸ Siehe z. B. die Werke *Mihrab* (1965, WV Nr. 474), *Chinoiserie I* (1961, WV Nr. 327), *Chinoiserie II* (1965, WV Nr. 475).

⁵⁹ Riedl, P. A.: *Von allen Seiten* (s. Anm. 48), 28.

⁶⁰ Trier: *Ut poesis pictura?* (s. Anm. 10), 27.