

Peter Anselm Riedl

## Il Ballo dei Colori

*Zu den neuen Bildern von Hann Trier*

„*ich – mich*“ ist ein 1992 entstandenes Bild (WV 804<sup>1</sup>) von Hann Trier betitelt, und auf unübersehbare und doch auch geheimnisvolle Weise sind diese beiden Wörter auf der Leinwand gegenwärtig. Beherrschende Form ist ein schräggestehendes Oval, das man auf den ersten Blick für eine Art Spiegel hält, weil sich in ihm das von links andrängende, in markantem Kursiv geschriebene „*mich*“ seitenverkehrt wiederholt. Am linken Rand ist das ohnedies nicht ganz sichtbare „*m*“ gegenüber dem „*ich*“ optisch zurückgenommen, rechts dagegen ist es vollständig und dazu in einer farblichen Aktivspielart zu erkennen. Die reflexive Fügung ist symmetrisch und asymmetrisch zugleich; auf eine Achse bezogen, die im Querrechteck des Bildfeldes nach links versetzt erscheint, ist sie durch die ungleiche Farbgewichtung mit innerer Spannung aufgeladen: Aus dem zögerlichen Grau des „*m*“ wächst links das lichte „*ich*“, um vor dem gegensinnigen „*mich*“ zu stocken, das hellrosa ansetzt und sich rechts zum Karmin hin intensiviert. Mit fast unwirschem Brio sind die Farben auf die bloß vorgeleimte Leinwand aufgetragen; Weiß, Schwarz, Karmin sind die Basistöne, aus denen im raschen Malakt die Mischwerte gewonnen sind. Das Oval formiert sich aus Pinselschwüngen, die unten nach beiden Seiten ausfahren und am rechten Rand garbenartig zerstieben. Was sich im und um das Oval an formaler und farblicher Verdichtung ereignet, wird durch eine eigentümliche Raumwirkung konterkariert: Das seitenverkehrte „*mich*“ überschneidet links die Rahmenkurve und wird rechts seinerseits von ihr überquert, ganz gegen die Erwartung, die man mit der sich zunächst anbietenden Spiegellesart des Ovals verknüpft. Nichts Materielles ist also im Spiel, vielmehr allein die über Fläche, Raum, Begriffe frei verfügende Imagination. Und im Zentrum dieser Imagination steht das Ich – nicht nur das auf sich selbst verweisende, sondern auch das sich als Schnittpunkt äußerer Beziehungen erfahrende Ich. Denn das „*mich*“ meint ebenso sehr „*es betrifft mich*“ wie „*ich begreife mich*“.

Die Bildgestalt sagt viel über den Sinn der Selbstreferenz aus. Kompositionen mit derart augenfälligen Wortbestandteilen hat Trier hauptsächlich 1952 gemalt. In „*Oho*“ (WV 63) etwa verbinden sich Wortfigur und Pinselgestus auf eine Weise, die offen läßt, welches von beiden das jeweils andere generiert hat. Im Wort jedenfalls nimmt der Duktus verständliche Qualität an, auch wenn in „*Oho*“, „*Aha*“, „*Ja*“ oder „*Wieso*“ (so die Titel anderer Bilder von 1952) der Redeinhalt ziellos bleibt. Bei „*ich – mich*“ liegen die Dinge schon deshalb anders, weil Trier mit dem Verweis auf die eigene Person auch eigene Geschichte aufruft. Die Erinnerung an die Frühzeit wird wach, und die Genugtuung über eine langjährige

Freundschaft klingt im Sammeltitle der Bildergruppe an, zu der „*ich – mich*“ gehört. Als „*Fabriana*“ will Trier die Arbeiten WV 802 bis 809 verstanden wissen, als eine Hommage nämlich an seinen Freund Albrecht Fabri, der seine frühen Ausstellungen, wie er schreibt, „fast alle mit seinen nicht interpretierenden Reden begleitet hat, in etwa sprachlich so operierend, daß es wie eine Parallele zur Malerei war“.<sup>2</sup> Fabri, dem übrigens „*Oho*“ gewidmet ist, hat den Malerfreund 1957, als die Wörter in abstrakten Strukturen aufgegangen waren, so charakterisiert: „Trier malt nicht etwas: er malt. Die Aktion als solche setzt sich tautologisch absolut. [...] Er malt, was er malt. Wer wirklich ans Absolute glaubt, beschränkt sich auf den Akt ohne Gegenstand und Inhalt. Gewissermaßen: Reiskörner in die Luft werfen – Nur der absurde, der Akt, der strikt sich selbst genügt, ist transzendent.“<sup>3</sup>

In „*ich – mich*“ hat der Inhalt den Malakt insoweit wieder ins Irdische zurückgeholt, als das selbstreflektierende Ich offen vor die Augen des Betrachters tritt – und mit ihm die Zeit, die über die vom Malakt beanspruchte Zeit hinaus die vom Ich durchlebte ist. Altersschwermut wird spürbar, noch mehr als in „*ich – mich*“ im zweiten Bild der „*Fabriana*“, das den Titel „*herzen – köpfen*“ trägt und ein Herz über einem Totenschädel in der Klammer dieser beiden gestisch artikulierten Wörter zeigt (WV 805). Das Kolorit, hier wieder auf wenige Töne einer elegischen Skala beschränkt, ist in anderen Bildern der Serie noch weiter zurückgenommen. Doch dem Temperament der Pinselführung tut das keinen Abbruch. In „*Ohrfeige*“ (WV 806) ist ein Schwung erreicht, der die Wortfigur einer in den Strudel des Untergangs geratenen Rocaille gleichen läßt; in „*Tor*“ (WV 809) umkurvt das O eine Binnenstruktur der für Trier typischen ährenartigen Beidhandausformung. Das Lebhaftige bewältigt die Melancholie, nicht indem es sie aus der Welt zu schaffen versucht, sondern indem es den Dialog mit ihr aufnimmt.

Doch der Trier der 90er Jahre ist keineswegs nur der Autor der intim gestimmten „*Fabriana*“. Es ist auch der Trier der glanzvollen Inszenierungen, der Meister, der imstande war, es in Charlottenburg mit Antoine Pesne aufzunehmen, und der seither als Gestalter von Deckengemälden und großdimensionierten Bildern Außerordentliches geleistet hat. Daß einige der in den letzten Jahren entstandenen Kompositionen auf Werke der älteren Kunst reagieren, kann nicht überraschen. Ein Musiktheatereindruck schwingt in zwei Bildkomplexen der Jahre 1991 und 1993 nach: Im Kreuzgang von S. Croce in Batignano bei Grosseto hatte Trier 1979 eine Aufführung zweier Werke von Claudio Monteverdi erlebt: *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* und *Il Ballo delle Ingrate*. Die Erinnerung, aufgefrischt durch das Abhören von Schallplatten, mündete in zwei entsprechend benannte Bildsequenzen: die erste (1991, WV 793) zweiteilig und fast vier Meter breit, die andere (1993, WV 814) vierteilig und über fünf Meter breit.

Wie es bei Trier um den Zusammenhang von Klangereignissen mit Form- und Farbereignissen bestellt ist, hat kürzlich

Christoph Wagner in einer klugen, vom *Ballo delle Ingrate* ausgehenden Untersuchung deutlich gemacht.<sup>4</sup> Mit Musik haben Triers Gemälde demnach vor allem die Eigenart des Sich-in-der-Zeit-Entfaltens gemeinsam; so gewiß sie als materielle Gebilde statische Arrangements von Formen und Farben sind – ihre ästhetische Wirklichkeit konstituiert sich erst, wenn man schauend ihre innere Dynamik nachvollzieht. „Die simultane Sichtbarkeit“, bemerkt Trier 1959 in seinem programmatischen Aufsatz *Wie ich ein Bild male*, „enthält die reversible, im Malprozeß durchlebte Zeit. Es leuchtet ein, daß die als Tempo oder Uhrzeit gemessene Zeit nicht *bildende* Zeit ist. [...] Bildende Zeit wird als Niederschlag atmender Tätigkeit zum Bild und wieder aus ihm lesbar für den, der den Tanz zu wiederholen Lust hat. Wer auf ein Bild starrt, dem bleibt es erstarrt; wer mitmacht, stülpt die Malerei um, und die Zeit rinnt ihm wieder.“<sup>5</sup> Wenn Trier Antworten auf von ihm erlebte Musik gibt, dann sind das nicht um Strukturverwandtschaft bemühte visuelle Entsprechungen, sondern genuine Bilderfindungen, die ihren Ursprung freilich in der gleichen individuellen Schwingungsfähigkeit haben, welche die Reaktionen auf die Musik bestimmt. So kann er die kühne frühbarocke Affektsprache Monteverdis mit prinzipiell gleichen Mitteln erwidern wie den romantischen Subjektivismus Schuberts oder die elementare Rhythmik des frühen Strawinsky. In der Sinnlichkeit Triers konvergieren die unterschiedlichen Eindrücke, und alle bildnerischen Reflexe tragen folglich die Zeichen seiner Persönlichkeit. Der formale und koloristische Spielraum bleibt innerhalb des unverwechselbaren Idioms allemal groß genug, um für Monteverdi andere Ausdrucksformen zu finden als für Schubert und Strawinsky. Ein aktueller Widerhall dieses zum ersten Mal von Johann Gottfried Herder entworfenen Modells einer leiblichen Synthesis der Sinne im empfindenden Subjekt findet sich, so Wagner, in der leibbestimmten *Phénoménologie de la perception* des französischen Existenzphilosophen Maurice Merleau-Ponty von 1945. „Die Sinne übersetzen sich in einander“, heißt es dort, „ohne dazu eines Dolmetschs zu bedürfen, sie begreifen einander, ohne dazu des Durchgangs durch eine Idee zu bedürfen. [...] Mein Leib ist die allen Gegenständen gemeinsame Textur, und zumindest bezüglich der wahrgenommenen Welt ist er das Werkzeug all meines ‚Verstehens‘ überhaupt.“ Zu ähnlichen Einsichten muß Wassily Kandinsky gekommen sein, als er 1928 in Dessau die Inszenierung und Bühnengestaltung von Mussorgskys *Bildern einer Ausstellung* besorgte: Die Musik des russischen Landsmanns sei keine Programmmusik, denn sie spiegle nicht die gemalten Bilder wider, sondern „die Erlebnisse Mussorgskys, die weit über den ‚Inhalt‘ des Gemalten stiegen und eine rein musikalische Form fanden“; so sei die Verwendung von ihrerseits freien Formen legitim, die ihm, Kandinsky, „beim Hören der Musik vorschwebten“.<sup>6</sup> Und nicht zufällig machte sich Kandinsky in diesen Jahren der Tätigkeit am Bauhaus auch Gedanken über die Rolle der Zeit in der Malerei. „Die scheinbar klare und berechtigte Teilung: Malerei – Raum (Fläche)/

Musik – Zeit ist bei näherer (wenn auch bis jetzt flüchtiger) Untersuchung plötzlich zweifelhaft geworden“, stellt er in *Punkt und Linie zu Fläche* fest und erläutert in einer Fußnote: „Bei meinem definitiven Übergang zur abstrakten Kunst ist mir das Zeitelement in der Malerei unbestreitbar klar geworden, und ich habe es seitdem praktisch verwendet.“<sup>7</sup>

Im Sinne dieser Überlegungen verstanden und in Abwandlung der berühmten Kunstdefinition Emile Zolas („Kunst ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament“) interpretiert, wäre das zweiteilige Gemälde *Tancredi e Clorinda* (WV 793) dieses: ein Stück Literatur – nämlich der Text des Torquato Tasso –, gesehen durch ein Musikertemperament – nämlich das Temperament des Claudio Monteverdi –, gesehen durch ein Malertemperament – nämlich das Temperament des Hann Trier –, wobei das „gesehen“ jeweils für die gesamtssensuelle Aneignung steht. Vertikal ergibt sich eine Linie, die, wenn man den historischen Ort der Fabel mitbedenkt, vom Mittelalter über das 16. und das 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart führt, innerbildlich eine Zeitstruktur, die letztlich durch den Malvorgang geprägt ist. Die anrührende Geschichte vom Kreuzfahrer Tancredi, der im Zweikampf seine als Mann verkleidete Geliebte, die türkische Prinzessin Clorinda, tödlich verwundet und seinen Schmerz nur dadurch gemildert spürt, daß Clorinda als Christin stirbt, ist bei Trier umgesetzt in ein Farb-Form-Geschehen, das mit Monteverdis Musik die hohe Expressivität gemeinsam hat und dabei weder auf die Ausdrücklichkeit der Mimesis noch auf die Konventionen einer Affektsprache angewiesen ist. Im Fluß des Malens stellt sich alles her: das erregte Gewoge auf der linken Seite und das Stürzen und ruhige Verebben auf der rechten. Man mag in den aggressiven Rotpartien die Spuren Tancredis erkennen und in den lichten Formen (die links aktiv sind, rechts hingegen teils ermattet niedersinken, teils ätherisch verwehen) die Spuren Clorindas, und man mag das Ganze allgemeiner als verwickelte Chiffre für Kampf, Tod und Verklärung lesen. Beides ist erlaubt, und beides greift zu kurz. Denn das Drama der Farben und Formen – oder besser: der Farbformen, weil Form grundsätzlich an Farbe gebunden ist – ist im Kern von literarischen Zuweisungen unabhängig und verbal überhaupt nur ansatzweise zu fassen. Die große Freiheit der Pinselschrift, die sich Trier in der Auseinandersetzung mit den weiten Deckenflächen zwar nicht erst erworben, aber doch gesteigert verfügbar gemacht hat, äußert sich in einer erstaunlichen Mannigfaltigkeit der Faktur. Es gibt keine Stelle, die nicht von Bewegung erfüllt wäre. Nervös-knappe Züge finden sich häufiger als elastisch kurvende, Zusammenhängendes summiert sich immer aus Partikeln, in denen die Energie des unmittelbaren Malvollzugs pulst. Hier und dort gerinnen die Striche zu Graphismen, die nicht nur an Schrift denken lassen, sondern, wie so oft bei Trier, tatsächlich skripturale Elemente enthalten. Phantasmagorisch tauchen Fetzen des Namens „Clorinda“ auf, um sich gleich wieder in den Schutz der Bedeutungs Offenheit zurückzuziehen.

Die Farbigkeit ist nicht weniger komplex als die von ihr begründete formale Struktur. Da Schwarz und Weiß völlig fehlen, bestimmen sich die chromatischen Pole durch gesättigte oder in sich abgedunkelte Farbwerte auf der einen Seite und stark aufgehellte Töne auf der anderen. Die Warmskala wird von Werten zwischen Krapplack und Ocker repräsentiert, die Kaltskala von Werten zwischen Türkis- und Violettblau. Eine Fülle von Mischfarben spricht mit, aber so, daß der Rot-Blau-Antagonismus, der primär ein Antagonismus von dunklem Rot und hellem Blau ist, nicht überstimmt wird. Wie durchdacht das Ganze komponiert ist, macht schon der Ausdrucksunterschied zwischen linker und rechter Bildhälfte und mehr noch die Art der Verklammerung der beiden Zonen durch eine von bläulichem Violett über warmer Untermalung dominierte, nach rechts kielartig gespitzte Formation klar. Unübersehbar sind Sinnlichkeit und Ratio vereint am Werk. Daß das hier und bei Trier insgesamt so ist, würde dem Künstler noch keine Ausnahmestellung verschaffen, wären bei ihm nicht beide Eigenschaften in besonderem Maße entwickelt. Verstandesschärfe und sensuelle Begabung, die sich so leicht in die Quere kommen – in diesem Falle bilden sie eine Allianz, die noch über der beschriebenen Synthesis der Sinne steht.

Ähnlich wie *Tancredi e Clorinda* ist *Il Ballo delle Ingrate* (WV 814) im ganzen festlich-ernst timbriert, soweit die Motorik des inneren Farb-Form-Geschehens dem Ernstesten eine Chance läßt. Das Spielerische kommt hinzu, ganz im Geiste der musikalisch-choreographischen Umsetzung der im Allegorisch-Mythologischen angesiedelten Geschichte von den spröden Frauen. Bei einer anderen mehrteiligen Arbeit, die nicht als zäsurentilgende Komposition, sondern als echte Dreierfolge angelegt ist, wird Spiel zur im buchstäblichen Sinne spritzigen Bursche. *La tasse au chocolat* (1991, WV 799) gibt sich mit dem ersten Bild, *L'arrivée* benannt, freimütig als Paraphrase auf das populäre Pastell des Schweizer Rokokomalers Jean-Etienne Liotard in der Dresdner Gemäldegalerie zu erkennen. Das delikate Kolorit und die weichen Formen des Vorbilds sind in Triers Tonart transponiert, das Hochformat ist in ein Querformat verwandelt, welches eine Auffächerung der Figur alla Severini erlaubt und zugleich auf das nur in diesem Format eingängig zu vermittelnde Geschehen vorbereitet. Auf dem zweiten Bild, *Arome et splendeur*, läßt der Duft des exotischen Getränkes in Gestalt wogender Farb-Form-Bildungen das Gegenständliche verschwimmen. Auf dem dritten, *La chute*, kommt es schließlich zum Malheur: Das Mädchen stolpert, der Traum vom Schokoladengenuß ist dahin! Doch für das häusliche Mißgeschick entschädigt das ungemein bewegte und chromatisch reizvolle malerische Finale. Wenn man Mieder, Rock und Schürze vom Eingangsbild her in Erinnerung hat, wird man ihre Formen und Farben wiederentdecken, aber alles ist nun zu Elementen einer Komposition geworden, die nicht mehr von der Teilhabe an Vertrautem lebt, sondern von der gegenstandsentschiedenen Phantasie. Weil die figurativen Reste den Erzählwitz mittragen, sind sie nicht eigentlich überflüssig, nur ist ihre inhalt-

liche Rolle, gemessen an ihrer Funktion im neuen Bildkontext, sekundär. Verblüffend ist Triers Echo auf Liotards Farbigkeit: Ohne die Abstufungsmöglichkeiten des Pastells zu imitieren, erreicht er mit seiner Eitemperatechnik einen Valeurreichtum, der dem des Vorbilds nicht nachsteht und dabei der eigensinnigen Pinselschrift ihr Recht läßt.

Nur ein Teil der in den letzten Jahren entstandenen Gemälde Triers ist durch Werke der älteren Kunst angeregt worden. Die Mehrzahl – es handelt sich überwiegend um einteilige Leinwandbilder mittleren bis großen Formats – verdankt sich der freien Vorstellungskraft, und diese verabschiedet sogar oft die Gewohnheit, das bildnerische Produkt assoziativ zu benennen. Er sei die Titel leid geworden, notiert der Künstler in einem Brief, obwohl sie als Stützen des Gedächtnisses ihren Nutzen hätten. Was die Faktur angeht, ist der Wille spürbar, Vortrag und Farbgebung möglichst vielfältig zu variieren, so als gälte es, alle Erfahrungen eines langen Malerlebens auszukosten. Subtilität wird grundsätzlich auf der Ebene kunstreicher Kontrastierung und Gegengewichtung gesucht. Der Pinselstrich kann mitunter breit und schroff sein: Eine differenzierte Farbkonstellation sorgt für Ausgleich; und umgekehrt haben sich zarte Liniengespinste oft gegen energische chromatische Ballungen zu behaupten. Ergebnis ist stets eine härteleose Entschiedenheit – eine Entschiedenheit, die sich von Überlegenheit herleitet.

Betitelte Bilder aus jüngster Zeit sind beispielsweise das fast drei Meter breite Gemälde *Golgatha* (WV 796, 1991) und die formatgleichen, aber keine Folge darstellenden Gemälde *Doppelgänger I* bis *Doppelgänger IV* (WV 788 – 791, 1990). Im Falle von *Golgatha* erfolgte die Benennung nach der Entstehung. Die aufgewühlte Stimmung und eine sich links oben abzeichnende Kreuzfigur ließen an eine Kreuzigungsszene denken und das Bild sogar seinen Weg an die Altarwand der Kapelle des Bonner Jesuitenkollegs finden. Das Kolorit zieht seine Spannung aus dem Gegensatz von Blau- und Orangeroten, der einen zweiten Gegensatz von zuckenden Lichtern und dumpfen Ockerkumulationen in sich aufnimmt. Das eschatologische Chaos kommt in der Doppelsymmetrie des in dunkles Blau gebetteten Kreuzes zur Ruhe. Von innerbildlichen Strukturen ist auch der Titel *Doppelgänger* abgeleitet. Die große Verschiedenheit der so benannten Bilder sagt eindringlich genug, daß Titel bei Trier nicht als Fixierungen, sondern als offene Angebote verstanden sein wollen.

Andere Bilder sind ohne Titel, zumindest bisher. Möchte man das Farb-Formen-Repertoire von WV 794 (1991) oder von WV 797 (1991) beschreiben, gerät man zwischen die Skylla der Phantasieenthemmung und die Charybdis der Sprachnot. Man denkt an wundersame Vegetation, an wucherndes und welkendes Blattwerk, an das Treiben von Insekten, an chimärenhaften Farben- und Lichterzauber – und doch spielt sich vor den Augen nichts ab, was sich erfahrungsgerecht bezeichnen ließe. Die Malerei hat gleichwohl etwas Naturhaft-Prozessuales, Unabweisbares, Unaufhaltsames. Man läßt sich auf sie ein, wird von ihr fortgetragen und kommt wieder

bei ihr an. Man könnte von einer Epiphanie der Farben in immer neuen bewegten Gestalten sprechen oder das von Trier schon 1959 benutzte Bild vom Tanz aufnehmen: „Malen heißt in zusammenhängendem Ablauf auf überschaubarer Fläche tanzen: im Fließen, im Staccato, im Anhalten, in der Wiederkehr der Pinselschläge tanzt der Rhythmus. Ich springe in ihn hinein, indem ich mit dem Pinsel so tanze, daß der Tanz sichtbar wird.“<sup>8</sup> Es wäre also – um es in der Sprache des Landes zu sagen, dem Trier wie keinem anderen verfallen ist, und um zugleich den Monteverdi-Titel zu paraphrasieren – der „Ballo dei colori“, der uns in jedem Bild entgegentritt, der Farbentanz, in dem sich die ganze Person stets neu und energievoll mitteilt. Auf dem titellosen Gemälde WV 800 (1991) sind es von Blau und Blaugrau überlagerte Rotwerte ganz unterschiedlicher Art, die sich zu unruhig aufwachsenden Figurationen zusammenfinden, auf dem Gemälde WV 801 (1991) durchlichtete, blütenartige Gebilde, die über einer schollenartigen Basiszone aufsteigen zu einem violett und blau getönten „Himmel“. Immer wieder führen vor allem die Begegnungen von Rot und Blau zu aufregenden Konstellationen, etwa auf dem Bild WV 811 (1992), dessen Aufbau an die „cieli riportati“, die an die Wand heruntergeholtten Deckenmalereien früherer Jahre, erinnert.<sup>9</sup> Von allen Seiten, am vehementesten von oben, drängen vielgliedrige Formationen, deren Farben von kalkigen Warmgrauwerten über Bläulichgrau und Hellblau bis zu schwärzlichem Dunkelblau reichen, zum Bildzentrum hin; dieses mutet mit seinen Rosa- und Rottönen wie ein leuchtendes Himmelsfenster inmitten zerrissenen Gewölks an. Ganz anders ist das koloristisch verwandte Gemälde WV 812 (1993) komponiert: Über bewegter Basis bilden hier Rosa- und Rotwerte den räumlich hochaktiven Grund, dem links ein großes, auf dunkle Blauwerte gestimmtes und in seinem unteren Teil von unauflösbaren Graphismen übersponnenes Gebilde eingeschrieben ist.

Titel sind wieder einigen Gemälden aus dem Jahre 1993 zuerkannt, und zwar Titel, die mit Zeit zu tun haben. Diese erscheint allerdings auf abstrakterer Ebene thematisiert, als das beim eingangs kommentierten „*ich – mich*“ der Fall ist. So stellt sich „*von Zeit zu Zeit*“ (WV 818) als die verwandelte Wiederkehr eines Formenpaars vor lichtem Grund dar: Links zeigt sich eine dreistrahlig blaue Figuration neben einer kleineren in Grünlichocker, rechts eine Art vergrößerte Auflösungsvariante dieser Gruppe in zartblau hinterfangenem Seegrün; das Blau und das Grün sind durch rötliche Untermalung in ihrer Wirkung gesteigert, doch ist das helltonige, in sich modulierte Umfeld für den Gesamtklang ebenso wichtig wie die lokalen Akzente. Ähnlich ist bei „*Aber der große Moment*“ (WV 819) der irisierende Grund ein gleichberechtigter Partner der krackelackfarbenen, türkisblauen und orangeroten Elemente, die man als näher und um Grade greifbarer empfindet als das sie tragende Fluidum. In den beiden Fassungen von „*des Augenblicks Geschöpfe*“ (WV 820 und 821) formieren sich Farbgestalten vor einem Grund, der mit ihnen die bewegte Struktur gemeinsam hat.

Trier spricht davon, daß es ihm in den jüngsten Bildern um einen „Kontrast von Dunkel-,Blöcken‘ und hellem Continuo“ gehe.<sup>10</sup> Hat man dies im Zusammenhang mit den Titeln so zu verstehen, daß sich aus dem Kontinuum Zeit ab und zu herauslöst, was Erleben und Erfahrung ausmacht, oder richtiger: daß das erlebende Subjekt in den Fluß der Zeit eingreift und den existentiell bedeutenden Augenblicken Dauer verschafft – auch wenn es nur die virtuelle Dauer im Kunstwerk ist? Mit einigen seiner allerjüngsten, wiederum titellosen Bilder gäbe Trier darauf eine tiefsinnige Antwort, denn Grund und Figur verschränken sich in ihnen so vielfältig, daß eines ans andere gebunden bleibt. Zwar kommt es auf den Gemälden WV 826 und 827 (1994) zu chromatisch schweren, bedrohlich wirkenden Bildungen, doch ist der Kosmos der Formen kraftvoll genug, um das Düstere und Sonderungswillige zu integrieren. Auf den Gemälden WV 828 und 829 (1995) zerlegen sich die dunklen Gebilde unter dem Andrang lichter Formen. Gestische Vitalität setzt sich wieder ganz durch und vernetzt alle Teile mit dem selbst energiereichen Grund. Der Unterschied zwischen Kontinuum und fester Gestalt hebt sich in der lebendigen Wirklichkeit des Bildes auf.

1  
Basis des Werkverzeichnisses ist der von Uta Gerlach-Laxner erarbeitete, die Gemälde bis Nr. 787 umfassende Katalog in: Sabine Fehleemann (Hrsg.), Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1990.

2  
Briefliche Mitteilung an den Verfasser vom 22. Dezember 1994.

3  
Albrecht Fabri, Rede zur Eröffnung einer Ausstellung in der Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf, 7. September 1957; abgedruckt in: Manfred de la Motte (Hrsg.), Hann Trier, Bonn (Galerie Hennemann) 1980, S. 174f.

4  
Christoph Wagner, Hann Trier und die Musik – Überlegungen im Anschluß an den Ballo delle Ingrate, Düsseldorf (Galerie Zimmer) 1994.

5  
Der zuerst im Jahrbuch für Ästhetik und Kunstwissenschaft, Bd. VI, 1961, erschienene Aufsatz ist abgedruckt in: Manfred de la Motte (Hrsg.), op. cit., S. 159 – 164, hier S. 164.

6  
Wassily Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler, herausgegeben und kommentiert von Max Bill, Stuttgart 1955, S. 109f.

7  
Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bauhausbücher 9, München 1926; hier benutzt: 5. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümpliz 1964, S. 34.

8  
Hann Trier, Wie ich ein Bild male, in: Manfred de la Motte (Hrsg.), op. cit., S. 164.

9  
Vgl. dazu meinen Beitrag: „Cieli aperti“ und „Cieli riportati“. Zur künstlerischen Entwicklung Hann Triers seit den mittleren 60er Jahren, in: Sabine Fehleemann (Hrsg.), op. cit., S. 119 – 160.

10  
Briefliche Mitteilung an den Verfasser vom 20. Januar 1995.