

Christoph Wagner

Hann Trier und die Musik

*Überlegungen im Anschluß an den Ballo delle ingrato*¹

Seit über vier Jahrzehnten führt Hann Trier mit den Titeln seiner Bilder in eine Welt des Tanzes, der Musik, des Akustischen²: *Harfe und Harfenspiel* von 1947 eröffnen das Werkverzeichnis³, gefolgt von den großen Folgen lateinamerikanischer Tänze⁴ vor allem aus den frühen und den spanischen Tänzen aus den späten 50er Jahren⁵. Es schließen sich über die 60er Jahre hinweg Werke mit Bezug auf musikalische Gattungs-, Struktur-, Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen aus der europäischen klassischen Musik an wie *Impromptu*, *Ouvertüre*, *Ritornello*, *Da Capo*, *Andante* oder *Staccato*.⁶ Gelegentlich suggeriert Trier in Titeln Akustisches, wie *Trommelwirbel*, *Flüstern*, *Lauschen*, *Horchen*⁷, manchmal mit ironischen Obertönen, wie in *Ohrenschaus*, *Ohrwurm* oder *Bremer Stadtmusikanten*, oder auch in synästhetisch-symbiotischer Verschmelzung der Sinnesorgane oder Sinne, wie in *Ohrenmund*, *Augenohr*, *Hören und Sehen*.⁸ In einigen wenigen, stets großformatigen Hauptwerken hat sich Hann Trier seit 1979 auch wiederholt auf einzelne konkrete musikalische Kompositionen bezogen, so zweimal auf Strawinskys Ballettkomposition *Le Sacre du Printemps*, auf Schuberts Liederzyklen *Die Winterreise* und *Die Schöne Müllerin* und nun zum ersten Mal auf Monteverdis *Ballo delle ingrato*.⁹

Diese musikalisch-tänzerische Seite an Triers Werk hat ihr literarisches Echo gefunden in einer in der kunsthistorischen Literatur zu Hann Trier weit verbreiteten Sprachmetaphorik des Musikalischen und Tänzerischen: Die Malerei des „Beidhandmalers“ Hann Trier als „Tanz mit zwei Pinseln“ – so wie Trier es selbst einmal im Anschluß an eine Wendung von Henri Focillon formulierte¹⁰ – wurde zum literarischen Leitmotiv im kunsthistorischen Diskurs zu seiner Malerei.¹¹ Ja, man hat sogar versucht, den musikalisch-tänzerischen Impuls seiner Werke ins Musikalische „rückzuübersetzen“ und hat Zeichnungen Triers frei improvisierend als Notentext gelesen.¹²

Würde Hann Trier selbst ein Instrument spielen, er müßte wie Paul Klee die spöttisch vorgebrachte Befürchtung hegen, durch seine Malerei einen „internationalen Ruhm als Violinenvirtuos“ zu gewinnen: „Engagements erster Konzertsinstitute werden die nächste Folge sein“¹³ – so Paul Klee.

Da Hann Trier als Maler nicht wie Paul Klee von einer musikalischen Doppelbegabung geplagt war und nie ein Instrument gespielt hat¹⁴, können wir die Frage nach der Bedeutung seines Verhältnisses zur Musik ganz auf seine Malerei beziehen, und zwar nicht im Gewand rhetorisch schmückend-umschreibender, poetisierender Sprachmetaphern, sondern indem wir die musikalischen Metaphern Triers als Erkenntnismetaphern¹⁵ ernst nehmen: Welche Bedeutung hat die Musik für die Kunst von Hann Trier? Welchen Zugang eröffnen die Metaphern von Musik und Tanz in Triers Œuvre für die anschauliche

Erkenntnis seines spezifischen Konzepts von Malerei? Wo liegt der geistig-schöpferische Ort für die Begegnung von Malerei und Musik bei einem Maler, der ausdrücklich nicht an eine äußerliche Übersetzbarkeit der Künste auf dem Boden vorgegebener Synästhesien glaubte?¹⁶ Der *Ballo delle ingrato* – ohne Zweifel ein Hauptwerk Triers aus den letzten Jahren – mag uns in diesen Kernfragen zu Hann Triers Kunst über die Anschauung zum Denken bringen.

I.

Es war ein biographischer Zufall, daß Hann Trier in der Nähe seines italienischen Urlaubswohnsitzes in Castiglione della Pescaia in der Toskana in einer Aufführung auf Monteverdis *Ballo delle ingrato* stieß, jenen Tanz der „spröden“ beziehungsweise „hartherzigen Frauen“, den Monteverdi als Hofkomponist in Mantua 1608 auf einen Text von Ottavio Rinuccini als Hofballett komponiert hatte. Anlaß waren die ausgedehnten Hochzeitsfeierlichkeiten von Margherita von Savoyen mit dem Herzog von Mantua, Francesco Gonzaga.¹⁷

Die musikalisch-szenisch gefaßte Botschaft von Monteverdis *Ballo delle ingrato* lautet: Ihr Frauen, vergeßt die Liebe nicht! Und seine erste Pointe besteht darin, daß diese Botschaft nicht von Lebenden, sondern – auf Bitten von Amor und Venus und auf Befehl von Pluto – von klagenden Schatten der Toten vorgetragen werden, seine zweite, daß es – wie im Ballet de cours dieser Zeit üblich – die Lebenden der höfischen Gesellschaft und unter ihnen der Herzog von Mantua höchstselbst waren, die in die Rollen der tanzenden Schatten schlüpfen. Auf der Bühne als Eingang zum Hades, an der Grenze zwischen der Lichtwelt von Venus und dem Schattenreich von Pluto werden die Schatten der Unterwelt in die Welt des Lichtes zurückgerufen, um den Lebenden im zentralen Tanz der reuigen Toten in einer musikalisch wie szenisch kunstvoll ausgearbeiteten Licht-Schatten-Metaphorik ein lebendiges Memento mori angesichts der durch Hartherzigkeit mißachteten Liebe vor Augen und Ohren zu stellen. Es ist die Musik selbst, die in ihrer doppelten orphischen Kraft die Schatten der Toten zeitlich begrenzt ins Leben zurückführt, um die Empfindungen der Menschen wieder zu rühren, eine Musik, die Monteverdi kompositorisch gliedert im Wechsel und der ritornellartigen Wiederholung von Instrumental-, Vokal- und Tanzstücken, die – getragen von einer Fülle rhythmischer Modelle – in ihren harmonischen, melodischen und rhythmischen Wendungen stets auf den Spuren des menschlichen Affekts bleibt.

Erst in zeitlichem Abstand zur Aufführung und auf den Umwegen einer durch die Schallplatte erneuerten Erinnerung führte diese Musik zur Malerei, entstand in Triers Vollemer Atelier in einem ausgedehnten Arbeitsprozeß der *Ballo delle ingrato* zu Monteverdis Musik. Dieses „zu“ umschreibt – um es gleich vorwegzunehmen – weder ein „Bild des“, noch ein „Bild nach“ Monteverdis Komposition, vielmehr ist dieses „zu“ in seinem für Triers Malerei künstlerisch produktiven Sinn erst noch zu bestimmen. Beginnen wir bei der Malerei:

In lebendig von links nach rechts entfaltetem Rhythmus spannt sich in Hann Triers *Ballo delle ingrato* eine Girlande mit ihren weit ausgreifenden Hebungen und Senkungen über die ganze Breite des viergeteilten Grundes. Mit über Weiß und Grau wehendem Purpurkarminrot hebt sie links oben an, verwandelt sich in ein leiblich verdichtetes Ocker, das – begleitet von über ihm herabstoßenden bräunlichem Rostrot – wie beschwert nach unten sinkt. Von dort verwandelt sich die Malerei in gestisch aufgerichtetes Lila-Weiß, das sich in dynamisch ausgreifenden Pinselhieben in den schemenhaften Formumrissen einer Lichtfigur gegen die von beiden Seiten andrängende, ebenfalls von nervöser Unbeständigkeit geprägte violette Schattenfarbigkeit behauptet.

Farbe beruhigt sich in Triers Malerei weder im Hell noch im farbigen Dunkel; sondern ist auch dort stets durchwirkt von der Dynamis eines gestisch-linearen Pinselduktus und von allgegenwärtigen inneren koloristischen Spannungen: Die innere Erregung des Violetts liegt hier – wie oft in Triers Malerei der 90er Jahre – begründet in einer Rot-Blau-Spannung, die in die malerische Faktur und Mikrostruktur der Farbgestaltung eingearbeitet ist, und in ständigem Ausgleich und Übergang zum Violett als bestimmendem Gesamtton die Farbe für die Anschauung unaufhörlich in Bewegung hält.

Scheinbar nur momentweise erhält sich die Lichtfigur in diesem durch die Buntfarben energetisch aufgeladenen farbigen Schattenfeld, löst sich nach rechts hin in kurvig nach unten sinkenden Pinselzügen, um sogleich darauf wieder von unten nach oben aufzuwachsen zu neu generierender – nun in sich kreisend zentrierter – Leiblichkeit. Nach oben hin greift über diesen Bereich bräunliches Rostrot in sichelförmiger Bewegung aufwärts bis zu einem leuchtendroten Kreuz. Ein Stück wäßriges Blaugrün öffnet einen Ausblick, gibt eine Erinnerung an einen ansonsten im Bild versunkenen Horizont, während nach unten hin das Weiß endgültig ausläuft wie die Spur einer zunehmend unleserlich werdenden Schrift in gebrochenen Weißlineaturen, die nach rechts hin schließlich von unten her in einen strudelgleich alle Richtungskräfte in sich bindenden Wirbel mündet, der die Komposition beschließt.

Es ist notwendig, etwas von dem ausgedehnten anschaulichen Prozeß in Hann Triers Malerei zur Sprache zu bringen, denn in der Erfahrung dieser Prozessualität erschließt sich ein wesentliches Stück seiner Kunst: Das Bild entfaltet sich je neu in der Anschauung des Betrachters von links nach rechts in einem komplex auskomponierten, dynamischen zeitlichen Prozeß, der von strukturell-linearen und koloristischen Zusammenhängen und Entgegensetzungen bestimmt und gesteuert ist. In dieser Links-Rechts-Orientierung scheint der Bewegungszug von Triers Schrift, die von Anfang an in seine Malerei eingreift, unmittelbar einzumünden in einen Prozeß gestischer Abstraktion.

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 Elemente von

vornherein immer schon auf eine potentielle Zeitlichkeit hin aufgefaßt und entfaltet sind, liegt die erste grundlegende Beziehung von Triers Auffassung von Malerei zur Musik begründet: Weder die farbig beruhigte Fläche noch der in sich ruhende Punkt, sondern die schon im Anfang bewegte Linie als farbtragendes Perpetuum mobile ist Triers künstlerisches Element. Am Leitfaden der Musik als Paradigma rhythmisch gestalteter Zeit verfolgt Hann Trier das – für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts im Ganzen so bedeutende und folgenreiche¹⁸ – Konzept der Musikalisierung seiner Malerei und der Verzeitlichung seines Bildbegriffs:

„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 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.“¹⁹ Dementsprechend erheben seine Werke – analog zur kategorialen „Forderung“ einer musikalischen Komposition, den Ablauf gestalteter Zeit je neu in der ästhetischen Wahrnehmung zu aktualisieren – an den Betrachter den „Anspruch“, sich auf die in ihnen angelegte prozessual entfaltete Seherfahrung einzulassen:²⁰ „Wer auf ein Bild starrt, dem bleibt es erstarrt; wer mitmacht, stülpt die Malerei um, und die Zeit rinnt ihm wieder.“²¹ Der ideale Betrachter des *Ballo delle ingrate* ist nach Hann Trier ein „Tanzender“²², ein Betrachter also, der sich – wenn ich diese Sprachmetapher richtig verstehe – auf die Schritte einer sukzessiv-rhythmisch entfaltenen Bildlektüre versteht.

Auch in den meisten der anderen Werke aus jüngerer Zeit formuliert Hann Trier mit einer in seinem Werk neuen Ausdrücklichkeit das Thema der Zeit: „dreifach ist der Schritt der Zeit“ (WV 815), „Aber der große Moment“ (WV 819), „ergreift den Augenblick“ (WV 822), „von Zeit zu Zeit“ (WV 818), „des Augenblicks Geschöpfe“ I und II (WV 820, 821), „manchesmal Momente“ (WV 817), „alles zu seiner Zeit“ (WV 816)...²³

II.

Es ist auffällig, daß nicht nur der *Ballo delle ingrate*, sondern alle Werke von Hann Trier zu Musikkompositionen in querschnittlich mehrteiliger Form angelegt sind, und zwar übereinstimmend in vierteiliger Form. Seit 1974 experimentiert Trier mit dieser Form der Erweiterung seiner Bildformate durch Reihung von aneinander anschließenden Einzelformaten.²⁴ Die vierteilige Disposition hat er dabei überhaupt zum ersten Mal in der ersten Fassung zu *Le Sacre du Printemps* erprobt und danach in den großen Zyklen *Die Winterreise*, *Das Wandern*, der zweiten Fassung von *Le Sacre du Printemps* und schließlich auch im *Ballo delle ingrate* beibehalten und je neu ausgestaltet.²⁵

Aus dieser Viergliederung der Malerei zu musikalischen „Vorlagen“ läßt sich leicht auf eine Verbindung zu der verbreiteten

musikalischen Konvention vierteiliger Formmodelle – etwa im Sonatenschema oder der symphonischen Form – schließen: So hat man beispielsweise geglaubt, in Triers *Le Sacre du Printemps I* „ein ‚Konzert‘ also mit vier Sätzen“ zu sehen²⁶, hat mithin die Vierteiligkeit als Viersätzigkeit interpretiert.

Einer solchen Charakterisierung widerspricht meines Erachtens nicht nur der anschauliche Befund der Bilder von Hann Trier, sondern auch der musikalische Befund der Kompositionen, auf die sich Trier bezogen hat: Strawinskys *Le Sacre du Printemps* – ein Werk, das zunächst wegen seiner inhaltlichen und formalen Konventionsbrüche als „Skandalstück“ in die Musikgeschichte eingegangen ist – weist in seiner zweiteiligen Disposition mit 14 Szenen ebensowenig eine viersätzig Anlage auf²⁷ wie Schuberts Liederzyklen; auch Monteverdis *Ballo delle ingrate* mit seinen wechselnden Instrumental- und Vokalpartien läßt sich nicht auf ein vierteiliges Schema reduzieren.

Nicht anders verhält es sich auf der Seite der Malerei: In Triers *Ballo delle ingrate* fällt, wie in den vier vorangegangenen Bildern zu Musikkompositionen, die rhythmische Binnengliederung der Bildkomposition nicht mit den Zäsuren zwischen den vier Leinwandtafeln zusammen, sondern greift – ganz im Gegenteil – gestisch frei über diese hinweg: Die Formatzäsuren bilden keine metrisch gliedernden Markierungen oder Akzente für die prozessuale Entfaltung der Malerei – wie sich Hann Trier überhaupt kaum auf die „appollinische“ Seite der Musik, das mathematisch Gemessene, das Regelhafte, die pythagoräischen Proportionen, die geläuterte Harmonie bezogen hat, sondern vielmehr auf die „dionysischen“ Aspekte des erregten Dahinströmens, des mitreißenden Rhythmus und des ekstatischen Ausdrucks.

Darüber hinaus lehrt ein Blick auf die Vorskizzen, daß der Vierteilung des Formats im ausgeführten Bild eine Dreiteilung mit ganz anderen Grenzverläufen im Entwurf vorausging. Die Formatzäsuren bleiben ästhetisch indifferente Nahtstellen, die in der Anschauung zurücktreten hinter dem übergreifenden Zusammenhang einer alle vier Tafeln zur Einheit bindenden Malerei. Und doch ist diese Vierteilung für das Verständnis von Hann Triers spezifischem Konzept von Malerei und Bildauffassung aufschlußreich.

III.

Der *Ballo delle ingrate* ist nicht nur in einer von links nach rechts entfalteten anschaulichen Verlaufsform komponiert, sondern ist auch tatsächlich entsprechend dieser Sukzession im Werkprozeß nach und nach entstanden²⁸, wobei offensichtlich die erste und zweite sowie die dritte und vierte Tafel wegen ihrer malerischen Überlappungen in engem Zusammenhang ausgeführt worden sein müssen. Schon dieser in zeitlicher Abstufung über vier Tafeln ausgefaltete Werkprozeß eines Bildes unterscheidet sich prinzipiell von dem im gestaltenden „Jetzt“ auf ungeteiltem Grund agierenden Action painting, dem man Triers Malerei – verleitet durch die Metapher vom „Tanz der Pinsel“ – gelegentlich zuzählen wollte.²⁹

Dieser Zuordnung widersprechen – bei aller gestischen Verve in Hann Triers malerischer Ausführung – auch andere Punkte der Werkgenese, die am *Ballo delle ingrate* exemplarisch betrachtet werden können: so die sorgfältige Vorbereitung der Gesamtkomposition in farbigen Vorskizzen, in denen nicht nur die formale Organisation, sondern auch das Kalkül der koloristischen Rechnung vorab bestimmt sind, dann aber auch der Malprozeß selbst, der mehrschichtig von einer individuell abgestimmten Grundierung über verschiedene Ebenen des Farbigen, Zwischenfirnis, Lasuren etc. verläuft.³⁰ Hann Triers Malakt geht nicht auf in der Metapher des Tänzers und Musikers – Trier ist auch Komponist!

In diesem Zusammenhang muß auch die inzwischen zum Allgemeinplatz gewordene Vorstellung vom beidhändig im Bild agierenden Hann Trier wieder strenger gefaßt werden: Deutlich erkennbar unterscheiden sich im *Ballo delle ingrate* diejenigen Bereiche, deren malerische Faktur unmittelbar das mittensymmetrisch-leibbestimmte Gepräge von Triers beidhändiger Ausführung tragen, von Bereichen, bei denen es für die Anschauung gleichgültig ist, ob Trier den Pinsel in seiner Rechten oder Linken führte: Leibzentrierte Beidhandmalerei figuriert vor allem einzelne Kondensationspunkte innerhalb einer übergreifenden Sukzession.

Zum *Ballo delle ingrate* sind drei kleine querformatige Skizzen in Eitempera auf Papier entstanden. Trier hat dabei keine Einzelheiten studiert, sondern sogleich das Bildganze anvisiert. Es sind Bilder im Kleinen, die Weiteres von Triers Schaffensmethode erhellen:

1. Von links nach rechts nimmt die Differenz zwischen Vorskizzen und ausgeführtem Bild zu. Während von der linken Seite des Bildes im Entwurf schon Wesentliches fixiert ist, vermehren sich nach rechts hin die Veränderungen bis zu der neu durchgestalteten Schlußbildung des Wirbels. Die malerische Ausführung befreit sich im Prozeß ihrer zeitlichen Entfaltung von links nach rechts zunehmend von den Vorgaben des Entwurfs, gewinnt selbst Qualitäten eines fortgeführten Entwerfens. In dieser Hinsicht steht Hann Trier in einer langen neuzeitlichen Tradition bildlichen Entwerfens.

2. Die in den Skizzen zahlreich freistehenden Leerstellen des unbesetzten Grundes „wachsen“ in der malerischen Ausführung zu. Der Horizont schließt sich. Dieses für Triers Malerei höchst charakteristische „Zuwachsen“ der Malerei über das ganze Bildformat hin geschieht im Prozeß einer zunehmenden malerischen Verdichtung mit einer sich für Hann Trier fast „naturgesetzlich“ vollziehenden Notwendigkeit. Malerische Fülle geht nicht aus der Spannung zur Leere des Grundes hervor, sondern Fülle gebiert Fülle, wie zugleich auch die alles erfassende, strömende Zeitlichkeit der malerischen Bewegung nicht aus der prästabilierten Ruhe eines unbewegten Grundes, sondern aus einem immer schon Bewegten entspringt. Und doch übernehmen auch die wenigen verbleibenden Leerstellen in Hann Triers Bildern, wie etwa in der Anhebung auf der linken Seite des *Ballo delle ingrate*, wichtige, das Bild anschaulich öffnende Funktion.

3. Trotz der Verwendung von Buntpfarben zeigen die drei Vorskizzen eine durch Weiß-, Grau- und Schwarztöne bestimmte Gesamtdisposition, die im Bild ganz in die Koloristik einer alles erfassenden und durchdringenden atmosphärischen Vibration der Hellblau-Violett-Rot-Spannung übersetzt erscheint: Alles an Triers Malerei ist auf dem Weg vom Entwurf zum Bild in Farbe übergegangen, ohne daß er dabei von der Energetik seiner Linienzüge etwas aufgibt; vielmehr greifen Farbe und Linie beständig ineinander.

In dieser Übersetzung ins Farbige entfernt sich Trier zugleich auch grundsätzlich von der düsteren, stets auf die Dimension des Transzendenten weisenden Hell-Dunkel- und Farbmetaphorik Monteverdis: Nicht in tränenübersättem Grau vor dunklem Grund wie bei Monteverdi³¹ vollzieht sich im *Ballo* von Hann Trier der Reigen der Schatten, sondern in einer von der hellen Grundierung überall durchwirkten, erregten, ganz dem Diesseitigen verbundenen, lichten Spektralfarbigkeit, deren dunkelste Schattenstufe im Violett liegt.

IV.

In Triers je neu zündendem Spiel mit aufeinandertreffenden buntfarbigen Polaritäten, dem spannungsvollen Umbrechen vom Farbigen ins Unfarbige von Grau und Weiß und den energetischen Schwankungen innerhalb der Farbtemperaturen seiner Farbpalette entfaltet sich der ganze Reichtum der koloristischen Möglichkeiten der Trierschen Farblichkeit, wie sie im *Ballo delle ingrato* in höherer Synthese zusammengefaßt erscheint. Das innere, sich stets für die Anschauung erneuernde Movens in Triers Koloristik entspringt dem in allen Spielarten bis in die Mikrostruktur der Malerei fortgesponnenen Wesen des farbigen Kontrastes.

Farbe ist für Hann Trier nie stillgelegt oder abweisend als unzugängliche, elementare Flächenfarbe, nie fremd als Farbmaterie sui generis, nie entzogen in ihrer Einbindung in Dunkel und Licht, sondern sie bildet – auch hierin ist sie bei ihm dem Medium der Musik verwandt – ein stets bewegtes, fast immaterielles Ausdrucksmedium des empfindenden Subjekts, in das dieses sich Bild für Bild je neu mit großer Unmittelbarkeit im leiblich gestischen Vollzug der Malerei einschreibt:

In den beiden Fassungen von „*des Augenblicks Geschöpfe*“ (WV 820, 821) erfaßt eine virtuelle Bewegung primärtriadisch von Rot, Blau und Gelb bestimmte Farbformen, die in schwebend schwerelosem Fall Spuren ihrer buntfarbigen Substanz im weißbewegten Grundton hinterlassen. In „*alles zu seiner Zeit*“ (WV 816) umgrenzt in verwandter Farbstellung Hellblau ein Rot wie eine Blüte, die sich zum weißgelblichen Licht hin öffnet. Solitär im Farbklang steht daneben das Bild „*von Zeit zu Zeit*“ (WV 818) mit seinem in blasses Hellblau gebetteten Grün: Die Buntkontrastik ist hier ins Subkutane verlagert, indem zartes Karminrot das Grün und rötliche Fleischfarbe das Blau unterlegt. „*manchesmal Momente*“ (WV 817) ist auf die Polarität zwischen gebrochenem kühlen Blaugrün und Zinnoberrot gestellt, ein Rot, das sich nach oben hin gestisch befreit aus der Umfassung durch das Grün, ausgreift in ein

umgebendes grau und hellblau gebrochenes Weiß. Vielfältig durchdringen sich Rot und Grün im Medium delikats gebrochener Grautonigkeit, werden in ihrer Bewegungstendenz gesteigert durch Weiß als energetisches Ferment. Wie in „*manchesmal Momente*“ ist in „*Aber der Große Moment*“ (WV 819) die Grün-Rot-Komplementarität bildbestimmend, nun im kühler temperierten Kontrast von Türkisgrün und Krapprosérot, das sich mit gewächshafter Schwere wie die Blüte eines Fingerhuts nach unten öffnet, von wo aus einiger Entfernung eine von unten aufwachsende Orange-Blau-Spannung in den Farbklang des Bildes mit aufgenommen ist. „*dreifach ist der Schritt der Zeit*“ (WV 815) zieht in fast bedrängender Dichte und Komplexität eine koloristische Summe aus den zwei Modifikationen der Rot-Grün-Polarität in „*manchesmal Momente*“ und „*aber der große Moment*“: Loderndes Zinnoberrot und wäßriges Karmin sind nun einander gegenübergestellt als buntfarbige Pole der Farbkombination, um die sich in komplementärfarbigem Spannungen Grün und Blau entfalten, mit ihren Brechungen zu Braun und Violett die Rotzentren dunkel umfassen.

V.

Hier ist nur auf die Bedeutung der Musik zurückzukommen. Die Musik hat dieser Auffassung von Kunst als sinnlichem Substrat eines sich selbst thematisierenden, empfindenden Subjekts nicht nur den Weg gewiesen, sondern sie hat den oben beschriebenen Weg der Malerei – wie hier nur mit wenigen Bemerkungen angedeutet werden kann – auch in wichtigen Punkten historisch geöffnet.³²

Als Monteverdi 1638 seinen *Ballo delle ingrate* im *Achten Madrigalbuch* veröffentlichte, setzte er sowohl im Titel des Balletts wie im Titel der ganzen Sammlung die musikhistorisch neuartige charakterisierende Bezeichnung „in genere rappresentativo“ hinzu. Seine Musik sollte darstellend sein, einmal im äußerlichen Sinn des „rappresentativo“ als einer durch szenische Aufführung bühnenmäßig gespielten³³ und durch gestische Gebärdensprache des Sängers leibhaftig verkörperten Musik³⁴, dann – anknüpfend an die antike Mimesislehre Platons – im Sinne einer unmittelbaren Darstellung und Abbildung der menschlichen Affekte in der Musik selbst.³⁵ Dies wird programmatisch von Monteverdi in der Vorrede zum *Achten Madrigalbuch* ausgesprochen:

„Ich habe erwogen, daß sich unsere Leidenschaften oder Gemütsbewegungen in folgenden drei Grundaffekten ausdrücken: in Zorn, Mäßigung und Demut oder Flehen, wie dies die besten Philosophen bestätigen, ja selbst die Natur unserer Stimme, die in hohe, tiefe und mittlere Stimmlagen eingeteilt ist, und wie es die Musik mit den drei Bezeichnungen ‚concitato‘, ‚molle‘ und ‚temperato‘ deutlich macht. Ich konnte jedoch in keiner Komposition früherer Komponisten ein Beispiel für die erregte Art [concitato genere] finden, wohl aber für die weiche und gemäßigte Art, obwohl die Kompositionsart des ‚concitato genere‘ schon von Platon im dritten Buch seiner *Res publica* [...] beschrieben wurde. [...] Und weil ich weiß, daß es die Gegensätze sind, die unser

Gemüt heftig bewegen – das Ziel, das Gemüt zu bewegen, muß die gute Musik haben, wie Boethius bestätigt, wenn er sagt, daß die Musik uns von Hause aus verbunden sei und den Charakter entweder veredle oder verderbe –, setzte ich es mir mit nicht geringem Fleiß als Ziel und wurde nicht müde darin, diese Ausdrucksweise wieder aufzuspüren.“³⁶

Monteverdi war sich bewußt, daß er mit seiner Neubestimmung der Musik als künstlerischer Darstellung des menschlichen Affekts einen epochemachenden Bruch zur vorausgehenden musikalischen Tradition und den Konventionen des musikalischen Kontrapunktes provozierte, und er hat diesen Bruch selbst herbeigeführt, indem er in einer berühmt gewordenen Kontroverse mit dem Wortführer der „antiqui“, Giovanni Maria Artusi, seine Musik als „moderna musica“ zur „seconda pratica“ erhob, die er von der „prima pratica“ früherer Komponisten absetzte.³⁷

Aus diesem Blickwinkel ist es nicht überraschend, daß die Phantasie eines in seiner Malerei so sehr vom gestischen Ausdruck geprägten und getragenen Malers wie Hann Trier von der auf den menschlichen Affekt orientierten Musik eines Claudio Monteverdi unmittelbar angeregt werden konnte, zumal Monteverdi in seiner Komposition gerade auch mit der rhythmischen Komponente der Affektdarstellung (später z.B. im Genere concitato) experimentierte. Und doch bildet Monteverdis Auffassung von der Gestaltung musikalischer Affekte – in historisch-kritischer Perspektive – nicht den naheliegendsten Ansatzpunkt für einen Vergleich mit Hann Triers Auffassung von Malerei: Hann Trier stellt keine fremden und modal wechselnden Affekte dar, schon gar nicht im Modus des Zorns oder am Leitfaden vorgegebener Texte, sondern seine Malerei ist – wie ausgeführt – eine unmittelbare, das Bildganze rhythmisch durchwirkende, alles übergreifende anschauliche Aussprache eines empfindenden Subjekts, das der Maler selbst ist: „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 gegenübersteht 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.“³⁸

Mit dieser Kunstauffassung steht Trier der Musikauffassung des späten 18. Jahrhunderts weitaus näher als derjenigen Monteverdis. Wie Hans Heinrich Eggebrecht dargelegt hat, vollzieht sich der „Prozeß der völligen Verwandlung“ der Musik zur Ausdruckskunst eines empfindenden Subjekts in der Musik des 18. Jahrhunderts: „Daß sich ein individuelles Ich in der Musik auszudrücken vermag, ist das neue musikalische Grunderlebnis des Jahrhunderts. [...] An die Stelle gegenständlicher Vorstellung der Affekte tritt die Forderung, der Komponist müsse sich selbst in den Affekt setzen... [...] Jeder Augenblick des musikalischen Zeitgeschehens ist Expression im Sinne egopsychischer Bedeutsamkeit. Von hier aus ist die Form geformt, sind die Massen zu messen. ‚Aus der Seele

muß man spielen'. Die geschichtliche Eigentümlichkeit und Eigenständigkeit dessen, was man in der Musik des 18. Jahrhunderts als Sturm und Drang bezeichnen kann, liegt vorab in diesem Begriff der ‚Primären Ausdrucksform‘ beschlossen. [...] Zwischen Musik und Seele besteht ein durch den Begriff der Resonanz begründeter Konnex derart, daß stets und unmittelbar eines das andere bedeuten kann.“³⁹

In dieser grundlegenden Neubestimmung der Musik, in der sich zugleich historisch ihr Heraustreten aus dem Kreis der nachahmenden Künste vollzog, wurde auch für die anderen Künste ein Gestaltungsspielraum hinzugewonnen, der nicht erst von den Malern zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Feld bildnerischer Abstraktion – etwa von Kandinsky, Klee oder Marc – emphatisch begrüßt, sondern schon im frühen 19. Jahrhundert – z. B. von Delacroix – unter dem neuen Konzept „ut musica pictura“ erkundet wurde.⁴⁰

Vor diesem aus der Begegnung der Künste erweiterten – hier nur mit wenigen Markierungen angedeuteten – Horizont der „ut musica pictura“ steht auch Hann Triers Konzept der Musikalisierung seiner Malerei; ja, in mancherlei Hinsicht führt Hann Trier in der Direktheit seiner körperlich gestischen Aussprache in seinen Bildern dichter als manch anderer heran an die im 18. Jahrhundert verbreitete Vorstellung von der leibgebundenen Resonanz der Musik, der körperlichen Erschütterung als Medium der Vermittlung zwischen seelischem innen und sinnlichem außen.⁴¹ Hierin liegt die zweite grundlegende Beziehung Hann Triers zur Musik.

Herder, der diese Auffassung von Musik am tiefsten ergründet hat, mag uns – in seinem Dialog in *Kalligone* – von der Musik über den Leib als „Resonanzboden“ der Seele zur Synthesis der Sinne zurückführen:

„Durch und durch sind wir elastische Wesen; unser Ohr, die Gehörkammer unsrer Seele ist ein Akroaterion, eine Echo-kammer der feinsten Art. [...] Gleichartige Regungen, wie jeder die Musik begleitende unwillkührliche Ausdruck unsrer Affekten zeigt. Das Leidenschaftliche in uns (*το ζυμικον*) hebet sich und sinkt, es hüpfet oder schreitet langsam. [...] seine eigne Bewegung, sein Tritt verändert sich mit jeder Modulation, mit jedem treffenden Accent, geschweige mit einer veränderten Tonart. Die Musik spielt in uns ein Clavichord, das unsre eigne innigste Natur ist.“⁴² Herder fügt sogleich hinzu: „Es ist doch nicht etwa P. Castels Farben- oder ein Bilderclavier, was in uns gerührt wird? Keine Bilder! Was hätten Bewegungen des Gemüths, Schwingungen und Leidenschaften unsrer innern elastischen Kraft mit Bildern? Das hieße, Töne mahlen!“⁴³ Nicht in der synästhetischen Entsprechung der Medien von Musik und Farbe, sondern im Zusammenlaufen der für sich selbständigen Sinneseindrücke im empfindenden Menschen sieht Herder einen gemeinsamen Grund: „Beide Medien [Töne und Farben] enthüllen uns mittelst einer das Weltall umschliessenden Regel, jenes ein sichtbares, dies ein hörbares All, eine Weltordnung. Und wie ein Instrument ausgespielt wird, indem von der Hand des Meisters, dessen elastische Lagen und verschlossene Gänge

geöffnet werden, so wollen wir dieser Regel zufolge, unser Ohr und Auge, jedes durch Erziehung für sein Weltall bilden. Sehr angemessen gaben die Griechen dem größten Theil ihrer praktischen Musenkünste den Namen Musik: denn durch sie sollten die Empfindungen und Leidenschaften ihrer Zöglinge harmonisch erweckt und geordnet, melodisch geleitet und fortgeführt werden; so bilde sich auch unser Gemüth, unser Ohr und Auge.“⁴⁴

Diese Vorstellungen Herders sind weniger weit von Vorstellungen des 20. Jahrhunderts entfernt, als es zunächst scheinen mag. Unübersehbar ist seine Idee von der leiblichen Synthesis der Sinne im empfindenden Subjekt eingegangen in die leibbestimmte *Phänomenologie der Wahrnehmung* Merleau-Pontys, wenn auch mit einer neuen Hervorhebung der Kommunizierbarkeit zwischen den Sinnen:

„Die Sinne übersetzen sich in einander, ohne dazu eines Dolmetschs zu bedürfen, sie begreifen einander, ohne dazu des Durchgangs durch eine Idee zu bedürfen. Diese Bemerkungen lassen uns den vollen Sinn des Herderschen Wortes verstehen: Der Mensch sei ‚ein dauerndes sensorium commune, nur von verschiedenen Seiten berührt‘. [...] Mein Leib ist der Ort des Phänomens des Ausdrucks, oder vielmehr dessen Aktualität selbst; in ihm geht jede visuelle Erfahrung z. B. mit einer auditiven schwanger und umgekehrt, und ihr Ausdruckswert begründet die vorprädikative Einheit der wahrgenommenen Welt und hierdurch auch die Darstellung im Verbalausdruck wie die intellektuelle Bedeutung. Mein Leib ist die allen Gegenständen gemeinsame Textur, und zumindest bezüglich der wahrgenommenen Welt ist er das Werkzeug all meines ‚Verstehens‘ überhaupt.“⁴⁵

Diese – auf Herder fußenden – Überlegungen Merleau-Pontys lassen sich mit besonderer Berechtigung auch auf die künstlerische Begründung der Malerei Hann Triers und ihr Verhältnis zur Musik beziehen: Die synästhetische Instanz in der Vermittlung von Musik und Malerei, der Ort ihrer Begegnung ist bei Hann Trier der bewegte Leib. Es ist der leibgebundene, unwillkürliche Umsetzungsprozeß von musikalischer Bewegung in malerische Bewegung, die der Maler mit der Metapher vom „Tanz der Pinsel“ umschrieben hat; und doch ist es kein Tanz, sondern eine visuelle Übersetzung *sui generis*, wie der Tanz selbst *sui generis* leiblich entfaltete Zeit, zugleich sichtbare Musik im Raum ist.

VI.

Die freie Aussprache in Farbe und Linie paart sich schließlich mit einem für Hann Triers Malerei höchst eigentümlichen Phänomen: Ihrer latenten Rückbindung zu Relikten des Motivischen auf der Ebene einer doppelten Lesbarkeit seiner Kunst. Paradigmatisch für diese partielle doppelte Lesbarkeit von Triers Malerei ist sein Umgang mit dem geschriebenen Wort. Schon seit den frühen 50er Jahren balancierte Trier genußvoll auf der in seinen Bildern stets schwankenden Grenze zwischen bedeutungstragendem geschriebenen Wort und einer vom Begrifflichen gelösten gestischen Lineatur.⁴⁶ Auch im *Ballo delle*

ingrate läßt sich das, was z. B. links unten am Bildrand auf den ersten Blick als informelle *Écriture automatique* erscheint, entziffern als Titel des Bildes: *Ballo delle ingrate*. Ebenso suggerieren andere Stellen der gestischen Malerei die Möglichkeit einer begrifflichen Lektüre, wenn auch an der Grenze der Lesbarkeit. Das zunächst scheinbar abstrakte Bild offenbart sich an diesen Stellen tiefergehender Betrachtung als Palimpsest eines ins Abstrakte fort- und überschriebenen begrifflichen Sinns, der gleichwohl auf der Ebene einer doppelten Lesbarkeit schemenhaft erhalten bleibt und in der Anschauung neu hervorgeholt werden kann.

Dieses Phänomen der doppelten Lesbarkeit existiert auch in Hann Triers übriger Formensprache und Formenerfindung, in der Vegetabilisches, Organisches, vergehender und figürlich gefaßter Leib – wie etwa in der beschriebenen „Lichtfigur“ im Zentrum des *Ballo delle ingrate* – als in unterschiedlichen Graden unleserlich gewordene motivische Erinnerungsbilder in die gestische Abstraktion eingebunden sind. Sie sind in der Abstraktion – im Hegelschen Doppelsinn des Begriffs – „aufgehoben“. Von hier aus erhält Triers Äußerung: „Ich bin nicht der Ansicht, daß informelle Malerei wirklich formlos ist. Sie zeigt nur keine vorgeformte Form, sondern legt Prinzipien der Formwerdung dar“⁴⁷ einen spezifischen Sinn. In der Interpretation dieses Satzes auf eine doppelte Lesbarkeit hin bestimmt sich ein Konzept von Malerei, das Hann Trier abrückt von allen anderen Vertretern informeller Malerei.⁴⁸

Auf dieser Ebene einer in die Abstraktion verwandelten Gegenständlichkeit läßt sich auch Triers rhythmische Girlande im *Ballo delle ingrate* lesen, als ein Reigen sich in atmosphärischer Farbigkeit verzehrender Leiblichkeit – gleichsam sich im Licht verzehrende Schatten –, ein Reigen, der nach rechts hin im Wirbel in einem monumentalen Schattengesicht endet, das ermattet – wie die trauernd in die Unterwelt zurückkehrenden Schatten bei Monteverdi – in den grauen und roten Farbgrund zurücksinkt.

Hann Trier hat auf dieses Phänomen der Verwandlung des Gegenständlichen ins Abstrakte nicht nur begrifflich reflektiert⁴⁹, sondern er hat es in einem seiner jüngsten Werke – in außergewöhnlicher Ausdrücklichkeit – auch anschaulich vorgeführt: In drei als Sequenz zusammengehörigen Variationen über Jean-Etienne Liotards 1744 gemaltes Pastell *La tasse au chocolat* (WV 799) durchmißt Hann Trier – wie in einer exemplarischen Selbstvergewisserung seines künstlerischen Tuns – den Prozeß dieser Verwandlung.⁵⁰ In von Bild zu Bild gesteigerter Erregung der malerischen Pinselfaktur bricht Trier Liotards Formen gleichsam von innen her auf, löst zugleich die für die figürlich darstellende Malerei konstitutive Trennung von Figur und Grund. Der Grund entschwindet unter der Bewegung der Pinselzüge, die die Dargestellte ins Bodenlose eines alles übergreifenden Liniengefüges, eines heraklitischen Strömens stürzen läßt. Es ist bezeichnend, daß Hann Trier diesen Prozeß zunehmender Abstraktion verbindet mit einer systematischen Verzeitlichung von Liotards Daseinsbild. Während Liotard die Zeit seines Bildes selbst noch im dar-

gestellten Moment eines transitorischen Augenblicks stillgelegt hat, um einen – für seine Zeit neuartig – pathoslosen Blick auf das Dasein der Dargestellten zu eröffnen, faltet Trier die Bildzeit von vornherein und in dramatischer Steigerung erzählerisch auseinander in drei Szenen von der *Ankunft (L'arrivée)* über *Arome et splendeur* bis zum *Sturz (La chute)*. Auch auf der Ebene des Gestischen der Malerei beschleunigt sich die Zeit bis zur Kulmination im *Sturz*, der innerhalb des Zyklus den Weg öffnet für die Rückgewinnung einer freien, gestisch bestimmten Abstraktion.

VII.

Mit seinem spezifischen Konzept der Musikalisierung seiner Malerei als zeitlich entfalteter Ausdruckskunst eines leiblich sich in die Farbe einschreibenden, empfindenden Subjekts hat sich Hann Trier eine unverwechselbare Position innerhalb der abstrakten Malerei des 20. Jahrhunderts erarbeitet, der er bis in die jüngsten Arbeiten treu geblieben ist. In der charakteristischen Verschränkung der Gegensätze von gestisch freier malerischer Aktion und sorgfältig vorbereiteter Komposition, der Verbindung von abstrakt-informeller *Écriture automatique* und motivisch-gegenständlicher Allusion auf der Ebene einer doppelten Lesbarkeit des Sichtbaren, spricht seine Malerei eine Sprache, die sich den bisher üblichen Zuordnungen zu Action painting und Informel entzieht.

Hann Trier illustriert nicht, noch deutet er die Musik, sondern malend gibt er sich ihr hin. Die Musik bleibt – als ausdrucks- haft-zeitlich bewegte und von den Mimesis-Anforderungen befreite Kunst – für Hann Triers Malerei Vorbild, zugleich unsichtbarer Grund.

1
Eitempera auf Leinwand, 195 x 520 cm, vierteilig, 1993, Nr. 814. Die Werknummern beziehen sich bis auf die Werkverzeichnisse der Gemälde von Uta Gerlach-Laxner, in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, hrsg. von Sabine Fehlemann, Köln 1990, S. 306ff, bzw. ab 1990 auf den hier vorliegenden Band, S. 108ff. Literaturhinweise werden bei der jeweils ersten Nennung vollständig, anschließend nur noch mit Kurztitel angegeben. Der Text geht auf einen Vortrag am 9. März 1994 in der Galerie Zimmer in Düsseldorf zurück und erschien unter gleichem Titel im April 1994 auch als Separatdruck.

2
Bei Hann Triers Titeln ist mit voreiligen Schlüssen Vorsicht geboten. Nicht jeder Titel, der Musikalisches suggeriert, bezieht sich auch auf Musikalisches: *Rheingold* (1972) hat nichts mit Wagners gleichnamiger Oper zu tun, *Der Tod und das Mädchen* wurde als Titel erst nachträglich gewählt und „zum ‚Geigenspiel‘ hatte mich nur der Holzton des Instruments verlockt“ (Hann Trier, Kolumbien, in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, op. cit., 1990, S. 84).

3
Harfe, 1947, Nr. 1; *Harfenspiel*, 1948, Nr. 2.

4
Siehe hierzu z. B.: *Mambo I*, 1953, Nr. 74, *La Cucaracha*, 1953, Nr. 80, *Bongo I*, 1954, Nr. 99, *Cumbia I*, 1954, Nr. 100, *La Bomba Cubana*, 1954, Nr. 107, *Bambuco I*, 1954, Nr. 108, *Mapalé I*, 1954, Nr. 111, *Maraca*, 1954, Nr. 113, *Tango I*, 1961, Nr. 354.

5
Siehe hierzu z. B.: *Flamenco*, 1957, Nr. 189, *Zapateado I*, 1957, Nr. 190, *Seviliana*, 1957, Nr. 191, *Seguiriya I*, 1957, Nr. 192, *Soledad I*, 1958, Nr. 195, *Bulería*, 1958, Nr. 197, *Alegria*, 1958, Nr. 198, *Bolero I*, 1958, Nr. 199, *Seguidilla I*, 1958, Nr. 204.

6
Siehe hierzu *Impromptu I*, 1958, Nr. 228 (vgl. Nr. 229, 418), *Ouverture I*, 1960, Nr. 292 (vgl. 293), *Ritornello*, 1968, Nr. 550, *Da Capo*, 1960, Nr. 287, *Andante*, 1959, Nr. 256, *Staccato*, 1959, Nr. 268.

7
Trommelwirbel, 1955, Nr. 131, *Flüstern*, 1970, Nr. 592, *Lauschen*, 1970, Nr. 601, *Horchen*, 1970, Nr. 603.

8
Ohrenschmaus, 1970, Nr. 600, *Ohrwurm*, 1969, Nr. 581, *Bremer Stadtmusikanten I*, 1962, Nr. 378, *Ohrenmund*, 1970, Nr. 602, *Augenohr*, 1970, Nr. 604, *Hören und Sehen*, 1970, Nr. 605.

Le Sacre du Printemps I, 1979, vierteilig, 116 x 97 cm je Teil, Nr. 694, *Die Winterreise*, 1981, vierteilig, 195 x 130 cm je Teil, Nr. 700, *Das Wandern*, 1981, vierteilig, 146 x 130 cm je Teil, Nr. 701, *Le Sacre du Printemps II*, 1982, vierteilig, 195 x 130 cm je Teil, Nr. 709.

10
Hann Trier, *Wie ich ein Bild male*, in: Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. VI (1961), S. 16; siehe auch Triers Bemerkung in: ders., *Kolumbien*, in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, op. cit., 1990, S. 81. Vgl. Henri Focillon, *Éloge de la main*, in: ders., *Vie des formes*, 3. Aufl., Paris 1947, S. 99–121, S. 101: „Et il arrive aussi que, levés, puis baissés l'un après l'autre avec une agilité de danseurs, selon des cadences invitées, les doigts passent sans naître des bouquets de figures.“ Hervorhebung von mir.

11
Siehe hierzu u. a.: Heinz Ohff, *Zur Malerei Hann Triers*, in: Hann Trier. Gemälde, Zeichnungen, Graphiken. Retrospektive. Ausst.kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1979, S. 9–31; Peter Anselm Riedl: Von allen Seiten, in: Hann Trier. Tatorf Malerei, Ausst.kat. Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1985, S. 28; Matthias Bleyl, *Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945*, Nürnberg 1988, S. 97; Eberhard Roters, *Labyrinthanz oder Das allmähliche Verfertigen der Bilder beim Malen*. Hann Triers Berliner Jahre, in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, op. cit., 1990, S. 89–116; Hans M. Schmidt, *Nach eigenem Strich und Faden*. Die Anfänge Hann Triers in der Nachkriegszeit, ebd., S. 39–67.

12
Solche musikalischen Transpositionen wurden seit den 70er Jahren wiederholt von dem Pianisten Gerhard Puchelt und seiner Tochter, der Geigerin Christiane Edinger, aufgeführt (Gerhard Puchelt, *Konzert*, in: Hann Trier. Ausst.kat., op. cit., 1979, S. 56f.).

13
Tagebucheintrag vom 3. April 18, Nr. 1122 (Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*. Textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, Stuttgart 1988, S. 461).

14
Zum jungen Hann Trier notiert Sabine Maja Schilling in der von ihr verfaßten Biographie in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, op. cit., 1990, S. 15: „Sein [Triers] Interesse an der Musik bleibt im Hintergrund und beschränkt sich, ohne dabei besonders wählerisch zu sein, aufs Zuhören. Hann Trier lernte nie, ein Instrument zu spielen.“

15
Siehe zur begriffsgeschichtlichen Neubewertung des Metaphernbegriffs seit dem 18. Jahrhundert den Überblick von Harald Weinrich, *Metapher*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 5, Darmstadt 1980, Sp. 1179–1186. Zur Bedeutung der Erkenntnistheorie für die Kunstgeschichte siehe Christoph Wagner, *Farbe und Metapher*. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels, Diss. Saarbrücken 1993, Berlin [im Druck].

16
Gibt es Gemeinsamkeiten moderner Literatur, Musik und bildender Kunst, in: Ak-

zente 6 (1961), S. 488–534. In der Diskussion mit Walter Höllerer und Hans Heinz Stuckenschmidt äußert Hann Trier: „Ist unsere Sprache aus den jeweiligen Künsten so gesichert und hat sie die gleichbedeutenden Begriffe dort wie hier? Das frage ich. Ich glaube es nicht“ (S. 524). Über seine Bilder zu lateinamerikanischen Tänzen notiert Trier: „Die Spannung zwischen Bild und Titel sprach direkt zu den Sinnen und wurde nicht durch synästhetische Theorie befrachtet“ (Hann Trier, *Kolumbien*, in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, op. cit., 1990, S. 81).

17
Siehe hierzu Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 233f.

18
Siehe hierzu die umfassende Materialisierung von Karin von Maur (Hrsg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1985.

19
Hann Trier, *Wie ich ein Bild male*, op. cit., 1961, S. 16

20
Ich bezweifle, daß die von Hans M. Schmidt für die Anschauung von Triers Malerei vorgeschlagene Betrachterhaltung, „Triers Werke wollen aus keinem anderen Abstand als aus der Nähe des Malers gesehen werden“, die einzig mögliche ist (ders., *Nach eigenem Strich und Faden*, in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, op. cit., 1990, S. 59).

21
Hann Trier, *Wie ich ein Bild male*, op. cit., 1961, S. 16.

22
Mündliche Mitteilung im Gespräch mit Hann Trier.

23
Die Titel sind z. T. verkürzte Zitate, u. a. aus Goethes *Faust*, dem *Hohen Lied*.

24
Das erste Beispiel hierfür ist *Triptychon*, 1974, Nr. 645, dann *Die Jakobsleiter*, 1977, Nr. 685, *Dialog*, 1979, Nr. 695.

25
Erst später übernimmt Trier die vierteilige Bildsequenz für den Zyklus *Das Jahr*, 1981, Nr. 702 oder *Veronika, Vera icon*, 1981, Nr. 703.

26
Uta Gerlach-Laxner, *Werkverzeichnis der Gemälde*, in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, op. cit., 1990, S. 434.

27
Siehe die ausführliche Formanalyse bei Volker Scherliess (Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983).

28
Mündliche Mitteilung von Hann Trier.

29
Hans M. Schmidt, *Nach eigenem Strich und Faden*, in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, op. cit., 1990, S. 67; Heinz Ohff, *Zur Malerei Hann Triers*, in: Hann Trier, op. cit., 1979, S. 67.

30
Siehe hierzu Hann Trier, *Wie ich ein Bild male*, op. cit., 1961, S. 7ff.

31
Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi*. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens, Pfaffenweiler 1987 (*Musikwissenschaftliche Studien*; 2), S. 147.

32
Für vielfältige Anregungen aus den seit 1992 gemeinsam gehaltenen interdisziplinären Lehrveranstaltungen „*Ut pictura musica?* – Malerei und Musik in Renaissance und Barock, Einführung in die

Musikikonographie und Malerei und Musik im 19. und 20. Jahrhundert“ danke ich Frau Ingeborg Maaß vom musikwissenschaftlichen Institut in Saarbrücken.

33
Hierzu gab Monteverdi genaue Anweisungen: „Zuerst richtet man eine Bühne her, deren Szenenhintergrund den Höhlenschlund darstellt...“ (zitiert nach Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi*, op. cit., 1989, S. 148).

34
So sollen die Seelen mit klagenden Gebärden („co[n] gesti lame[n]tevoli“, ebd., S. 148) auftreten.

35
Siehe hierzu weiterführend Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi*, op. cit., 1989, S. 18ff.

36
„Havendo io considerato le nostre passioni, od'affettioni, del animo, essere tre le principali, cioè, Ira, Temperanza, & Humiltà ò supplicatione, come bene gli migliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi, alta, bass, & mezzana: & come l'arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle, & temperato, ne havendo in tutte le com[m]posizioni de passati compositori potuta ritrovare esemplo del concitato genere, mà ben si del molle, & temperato; genere però descritto da Platone nel terzo de Rethorica [...] & sapendo che gli contrarij sono quelli che movono grandamente l'animo nostro, fine del movere che deve havere la bona Musica, come afferma Boetio, dicendo; (Musicam nobis esse coniunctam, mores, vel honestare, vel evertere); perciò mi posi co[n] no[n] poco mio studio, & fatica per ritrovarlo“ (zitiert nach Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi*, op. cit., 1989, S. 144f.).

37
Siehe hierzu weiterführend Silke Leopold, *Claudio Monteverdi*, op. cit., 1982, S. 58ff., und Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982 (Erträge der Forschung; 180), S. 11ff.

38
Äußerung von Hann Trier in: *Gibt es Gemeinsamkeiten moderner Literatur, Musik und bildender Kunst*, op. cit., 1961, S. 522.

39
Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang* (1955), in: ders., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 46), S. 69–111; Zitate von S. 90, 88, 73, 94.

40
Siehe hierzu George P. Mras, *Ut pictura musica: A study of Delacroix's paragone*, in: *The Art Bulletin* 45 (1963), S. 266–271.

41
Eine ganz andere Richtung einer „informellen“ Ausgestaltung des „*ut pictura musica*“-Prinzips beschreibt Lorenz Dittmann bei Otto Greis (Die neuen Bilder von Otto Greis. Licht – Farbe – Rhythmus, in: Otto Greis. *Bilder 1989–1992*, Ausst.kat., Bremen 1993).

42
Johann Gottfried Herder, *Kalligone*. Vom Angenehmen und Schönen, in: *Herders Sämtliche [sic] Werke*, Bd. 22, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1880, S. 68.

43
Ebd., S. 68.

44
Ebd., S. 71f.

Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, dt. von Rudolf Boehm (Phänomenologisch-Psychologische Forschungen; 7), Berlin 1966, S. 274f.; siehe allgemein zum Problem der Phänomenologie des Leibes in der Kunstwissenschaft: Lorenz Dittmann, *Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes*, in: *Aachener Kunstblätter* 44 (1973), S. 287–316.

46
Siehe z. B. die Bilder *Wieso*, 1952, Nr. 64, *Zubehör*, 1952, Nr. 65, oder *Ja*, 1952, Nr. 66. Am Beispiel von Triers Graphikzyklus *Tiresias* von 1951 hat Christa Lichtenstern diesen Aspekt unter dem Gesichtspunkt der Metamorphosenthematik erhellt (dies., *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Vom Mythos zum Prozeßdenken*. Ovid-Rezeptionen – Surrealistische Ästhetik – Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst, Weinheim 1992, S. 372–379).

47
Gibt es Gemeinsamkeiten moderner Literatur, Musik und bildender Kunst, op. cit., 1961, S. 516.

48
Mit gebotener Deutlichkeit hat dies schon Christa Lichtenstern (*Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, op. cit., 1992, S. 373) vermerkt: „Zu Unrecht gilt er [Trier] als Künstler des Informel. Seinen Bildern eignet im Gegenteil bei aller Spontaneität ein klares Formbewußtsein.“ Siehe zur begrifflichen und inhaltlichen Bestimmung des Informel die Dissertation von Ursula Geiger, *Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informel*. Otto Greis – Karl O. Götz – Bernhard Schultze – Heinz Kreutz, Diss. Univ. Frankfurt/Main, Nürnberg 1987, insbes. S. 31ff.

49
Gibt es Gemeinsamkeiten moderner Literatur, Musik und bildender Kunst, op. cit., 1961, S. 515.

50
Jean-Etienne Liotard, *Das Schokoladenmädchen (La tasse au chocolat)*, Pastell auf Pergament, 82,5 x 52,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Gal.-Nr. P 161; Hann Trier, *La tasse au chocolat*, 1991, dreiteilig, 96 x 116 cm, 96 x 128 cm, 96 x 116 cm (Nr. 799).



12 Sequenz nach Jean-Etienne Liotard *La tasse au chocolat*.
L'arrivée, 1991, 96 x 116 cm, WV 799















