

Christoph Wagner

Metamorphosevorstellungen in den Aquarellen von Hann Trier¹

„Man wußte nicht, sollte man herausfinden, was die Figuren illustrierten, oder sich einfach den struppigen Strichen anvertrauen.“ –

Das ist die erste eigenständige künstlerische Frage in der im Rückblick formulierten *Autobiopictographie*,² die sich der junge Hann Trier angesichts der Irritation durch die Zeichnungen seines älteren Künstlerkollegen Joseph Faßbender stellte. Zugleich ist in dieser Betrachtererfahrung unausgesprochen ein künstlerisches Konzept formuliert, das für ihn selbst durch zahlreiche Modifikationen hindurch bis ins Spätwerk zum künstlerischen Programm werden sollte.³

Das Schwanken zwischen den abstrakten ‚struppigen Strichen‘ und dem, ‚was die Figuren illustrieren‘, umschreibt für die Kunst von Hann Trier eine spezifisch ausgestaltete Zweigesichtigkeit, die Virulenz einer überall in seinem Werk wirksamen doppelten Lesbarkeit, die vom Betrachter – hat er sich einmal eingesehen – nicht stillgelegt oder aufgehoben werden kann, sondern die sich jeweils von neuem im anschaulichen Prozeß entfaltet.⁴ Anders als die meisten anderen Vertreter informeller Malerei hat Hann Trier den Übergang von der figurativen Assoziation zur gänzlichen Abstraktion nie definitiv vollzogen.⁵ Trier hält fest an dem Irisieren zwischen gestischem Informel und der Evokation des Figurativen, und gerade dies verbindet seine Kunst – wie hier gezeigt werden soll – in spezifischer Weise mit der Vorstellung und dem Begriff der *Gestaltverwandlung*, der *Metamorphose*. Triers Kunst ist *Verwandlungskunst* in mehrfachem Sinn: Sie illustriert Metamorphosen, sie thematisiert Metamorphosen, sie verwirklicht Metamorphosen in der Gestaltung ihres künstlerischen Mediums, und Metamorphosevorstellungen sind Bestandteil ihres theoretischen Konzepts.

Schon in diesen Differenzierungen der verschiedenen Ebenen der Metamorphosegestaltungen wird deutlich, daß der Begriff der Metamorphose in seinen Bestimmungen selbst wandelbar ist.⁶ Auch im Werk von Hann Trier ist mit verschiedenen Metamorphosevorstellungen zu rechnen, die am Beispiel seiner Aquarelle und Gouachen herausgearbeitet werden können.

Triers Aquarelle sind über seine gesamte künstlerische Entwicklung hinweg mit allen übrigen Schaffensbereichen eng verbunden. Exemplarisch vergegenwärtigen sie die Möglichkeiten seiner Kunst: Seine Aquarelle nehmen sowohl die graphischen Formmöglichkeiten seiner Zeichnung wie auch Aspekte der Farbigkeit seiner Malerei in sich auf. Aus der Verbindung beider im Medium des Aquarells entfaltet Trier einen wesentlichen Teil seiner zumeist spannungsgeladenen anschaulichen Bilddramaturgie. Die Grenzen zwischen Aquarell und Gouache sind in Triers Œuvre vielfach fließend, wiewohl die Gouachen mit ihrer gegenüber den Aquarellen eingedickten Farbigkeit dem Kolorit seiner Malerei näherkommen und zu dieser auch öfters in der Funktion kleiner Werkskizzen überleiten.⁷

In Übereinstimmung mit den Zäsuren seiner stilistischen Entwicklung⁸ lassen sich im wesentlichen fünf verschiedene Metamorphosevorstellungen in Triers Œuvre unterscheiden:

1. Die motivische Fragmentierung und Agglomeration in den ersten Arbeiten im Anschluß an die Prinzipien kubistischer Formzerlegung, als Spielart einer Metamorphose als Degradation (Kat. 2-8).
2. Die Gestaltverwandlungen durch die beschleunigte Bewegung einer emanzipierten Lineatur, in denen die Metamorphose zum ersten Mal bei Trier von der Ebene des Motivischen auf die Ebene einer prozeßhaften malerischen Aktion verlagert ist (Kat. 9-24). Diese Arbeiten zu Beginn der fünfziger Jahre faßt Trier unter den Begriff der *Prestidigitation*.

3. Die Auffassung vom beidhändigen Malvorgang als Metamorphoseprozeß. Diese verwirklicht sich am Paradigma der mythologischen Vorstellung von der Baumwerdung Daphnes in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre in der systematisierten Strukturbildung von Triers Aquarellserie der *Vibrationen* (Kat. 29-36). In diesem Zusammenhang wird Henri Focillons Schrift *Éloge de la main* als ein Schlüsseltext der Metamorphosethematik neu gelesen.

4. Metamorphose unter dem Gesichtspunkt des Biomorphismus, die Hann Trier in den Aquarellen der sechziger Jahre (Kat. 38-57) vor allem im Thema axial entfalteter Leibvorstellungen gestaltet.

5. Die Verwandlung des biomorph-informellen Vokabulars und der Bildstruktur der Aquarelle unter dem Einfluß seiner Deckenmalerei (Kat. 58-92) in die Dimension einer räumlichen Himmelsvorstellung. Metamorphose wird hier zur Himmelsmetamorphose.

In dieser Aufgliederung wird schon erkennbar, daß die Frage nach der Metamorphosethematik in Triers Kunst zugleich zu dem tieferliegenden Problem des Weltbezugs dieser Malerei führt, eine Frage, die in Untersuchungen zur informellen Abstraktion vielfach ausgespart bleibt: Wird ‚*Informelle Malerei*‘ allein schon durch Selbstbezüglichkeit ihrer künstlerischen Mittel zur ‚*essentiellen Malerei*‘⁹ Demgegenüber ist hier auch nach der Art der lebensweltlichen Verstrickungen der Kunst von Hann Trier zu fragen.

Angesichts der ebenso vielfältig differenzierten wie weitreichenden Bedeutung der Metamorphosevorstellungen in der Kunst von Hann Trier überrascht es, daß dieser Aspekt bis vor kurzem in der Forschung unbeachtet blieb: Die Einsicht verdankt sich einem erst jüngst erfolgten Fingerzeig in der grundlegenden Untersuchung von Christa Lichtenstern zur Metamorphose in der Kunst seit 1800.¹⁰ Hier liegt einstweilen der Ausgangspunkt für jede weiterführende Untersuchung zu diesem Thema. In ihrer Rekonstruktion des ideengeschichtlichen Horizonts der Metamorphosevorstellungen entfaltet Christa Lichtenstern ein geistesgeschichtliches Panorama, in dem auch die Metamorphosegestaltungen von Hann Trier ihren kunsthistorischen Ort finden: „...als um 1800 die Identitätsproblematik zu der geistigen Existenzfrage des modernen Künstlers schlechthin wurde, mußte Metamorphose aus der personalen Erfahrungsperspektive heraus sich immer mehr zu einem Leitthema der Moderne gestalten.“¹¹ Das „moderne Metamorphosethema, das [...] schon im 19. Jahrhundert barocker Sinnbildlichkeit und Dramatik entwöhnt und mit persönlicher Ästhetik durchdrungen worden war, [öffnet] sich im Miteinander von Zeitkritik und Identifikationsdiskussion für das Krisenbewußtsein der eigenen Epoche [...]. Gerade diese Öffnung gibt sich allgemein und international als Signum der Metamorphosedarstellungen in den vierziger und fünfziger Jahren zu erkennen. Verwandlung wird jetzt besonders nach 1945 in Deutschland und anderenorts in der ‚Westkunst‘ zum Organon eines allgemeinen geistigen Aufbruchs. Inmitten schwerster existentieller Verunsicherungen artikuliert sich über die Metamorphose zum einen die Deformation und Degradation humaner Werte, deren Zeuge man soeben war, und zum anderen die Hoffnung auf substantielle Veränderungen, wie vor allem die Verteidigung der wiedergewonnenen Freiheit.“¹² Vor diesem geistesgeschichtlichen Hintergrund nimmt auch Hann Trier seine erste Auseinandersetzung mit der Metamorphosethematik auf, zunächst im Anschluß an die künstlerischen Gestaltungen des Kubismus.

I.

Die harmonisch kolorierten und jeweils delikat auf einen Farbtonbereich abgestimmten *Arsenal*-Aquarelle *Das Pferd*, *Die Brücken*, *Der Amboss* (Kat. 3-5, Abb. 2-4) täuschen auf den ersten Blick über die innere Zerrissenheit des Motivischen hinweg: *Arsenal* wird hier zum je neu gesichteten chaotischen Sammelplatz für ein überkommenes vielteiliges Formenrepertoire, dessen Elemente trotz ihrer weitgehenden Fragmentierung nur sperrig und widerständig in das Bildgefüge der sie umgebenden Farbflächen eingebunden sind. Präfigurierte Form erscheint in diesen Blättern als Hindernis einer Malerei, die nach ihren eigenen Möglichkeiten einer Anverwandlung des Gegenständlichen sucht. Die Metamorphose der Form gerät zur Destruktion: „So entsteht Neues aus einem [sic] gewissen Malaise an dem, was abgestanden ist: Vorgeformtes wird verdächtig, die Form erscheint als eine aus zweiter Hand übernommene“¹³ – diese Charakterisierung der künstlerischen Problemsituation des Kubismus aus der Sicht Hann Triers bezeichnet zugleich auch Triers eigene künstlerische Ausgangsposition.¹⁴

In ihrer Formensprache, mit ihrer polyperspektivischen Durchdringung von motivisch fragmentiertem und kleinteiligen Farbflächen schließen sich die *Arsenal*-Aquarelle an Bildfigurationen Picassos aus den dreißiger Jahren und insbesondere an das seit 1937 weltweit berühmte Bild *Guernica* an.¹⁵ Neben gestischen Einzelmotiven, dem Formprinzip der nach Helldunkelabstufungen differenzierten, partiell gestrichelten Flächenaufteilung orientiert sich Trier dabei vor allem an der ausdruckshaften Verschränkung von planimetrischer Bildordnung und Scheinperspektive als anschaulicher Chiffre für Zerstörung. Während sich in Picassos *Guernica* das Aufbrechen der anthropomorphen Formen in den Spannungen und Widersprüchen des räumlich-flächigen Bildgefüges thematisch als ein existentieller Angriff auf den Menschen verwirklicht, richtet sich bei Trier die motivische Destruktion, das Fragmentieren von Vorgefundenem, gegen den überlieferten Motivbestand der Kunst: Antikisch anmutende Hand- und Körperbruchstücke, das bärtige Gesicht einer manieristischen Grotteske, Pferde- und Vogelkopf, Violine und Mandoline, Kurvaturen einer Brückenkonstruktion, wie sie zu den Leitmotiven kubistischer Malerei gehörten. Auch der Angriff auf die anthropomorphe Form geschieht bei Trier als Angriff auf das Formenrepertoire der Kunst, nicht auf den Menschen selbst, und die Metamorphose dient ihm dabei als Mittel zur Degradation dieses fremden künstlerischen Formvokabulars.¹⁶ Zugleich vollzieht Hann Trier hierin für sich – nach der Phase der Entwurzelung in der Zeit des Zweiten Weltkrieges – eine erste künstlerische Bestandsaufnahme.

Daß Trier die kubistische Formensprache im allgemeinen und Picassos Kunst im besonderen selbst schon unter dem Gesichtspunkt der Gestaltverwandlung verstanden hat, geht aus seinen Äußerungen hervor: Zwischen *Reduktion* und *Beschleunigung* nennt er die *Verwandlung* als zweites grundlegendes künstlerisches Prinzip, das er unmittelbar mit Picassos Namen verbindet.¹⁷ Allerdings hat Trier das Verwandlungspotential der kubistischen Bildsprache zunächst vorrangig *motivisch* interpretiert. Eines der wichtigsten Gestaltungsprinzipien kubistischer Formverwandlung, die die Formen öffnende, frei modellierte *Farbpassage*¹⁸ hat Trier in seinen ersten Aquarellen nicht

aufgenommen: Farbe ist bis dahin für Hann Trier diaphane Flächenfarbe unter dem Gesetz der Linie. Weitgehend ohne Modellierung aufgetragen, füllt sie die Struktur des sie rahmenden Lineaments mit einer Flächenfarbigkeit, die Trier gelegentlich auch *Spielkartenfarbigkeit* nennt.¹⁹

Verwandte Motivelemente und ähnliche Strukturprinzipien verbinden sich im Aquarell *Der Hahn* (Kat. 2, Abb. 1) zu einem Diagramm mit kryptischer Symbolik, in dem menschliches Auge, Hand und Fuß zusammen mit dem titelgebenden Hahn scheinbar in den Kontext einer kosmischen Zeitrechnung nach Mondzyklen, zugleich in die Strukturen einer euklidischen Raumgeometrie eingeschrieben sind. Das Fragmentarische verbindet sich hier mit der Hermetik eines hieroglyphischen Bilderrätsels.

Auch in dem Aquarell *Rudern* (Kat. 7, Abb. 7) und der Gouache *Narrenkappe* (Kat. 8, Abb. 8) experimentiert Hann Trier mit den Möglichkeiten eines spätkubistischen Formgefüges, einmal im motivischen Topos einer von seinen Venedig-Eindrücken getragenen Gondelseeligkeit in *Rudern*, einmal – in *Narrenkappe* – versetzt in den Kontext der heimischen kölnischen Lebenswelt. In beiden Blättern gewinnt das Dingliche eine über kubistische Formvorstellungen hinausgehende eigentümliche, animistische Doppelwertigkeit, indem in *Rudern* links vogelmenschartige Figuren, in *Narrenkappe* eine tierähnliche Fratze durch das Formgefüge hindurchscheinen.

Wie in einigen anderen der ersten Arbeiten, überdrückt Hann Trier auch diese Blätter mit einer eingefärbten Glasplatte, so daß die poröse Struktur der Papieroberfläche unmittelbar sichtbar wird: Die Aquarelle und Gouachen erhalten scheinbar die materielle Faktur der Leinwand eines Gemäldes (Kat. 2, 6, 7, 8). Auf der Ebene des Formalen hält Trier unvermindert fest an der Verbindung zwischen Flächenfarbigkeit und einer strikt ins Gerüst des Formgefüges eingebundenen Linie. Weit entfernt von der gestisch dynamischen Freiheit der schon wenig später prozeßhaft entfalteten Malerei, folgen Farbe und Linie hier noch ganz den Vorgaben eines statischen Formgefüges: Selbst das auf dem Wasser bewegte Spiegelbild der phantasmagorischen barbusigen Schönheit in der Gondel in *Rudern* faßt Trier als Gefüge farbiger Flächen ins Bild.

Erste Versuche, diese im Anschluß an kubistische Formexperimente abgeleitete statische Bildstruktur in neuer Weise über eine dynamische Verselbständigung der Linie aufzubrechen, sind im Aquarell *Die Muse* von 1949 (Kat. 6, Abb. 5) erkennbar, in dem Trier eine dem Kubismus fremde, dinglich-anthropomorphe Doppelgestalt in der Verschmelzung von Instrument und Frauenkörper gestaltet: Während die Vorderseite des Blattes wiederum in Farbflächen koloriert ist, zeigt die Rückseite eine ‚seitenverkehrte‘ Vorzeichnung (Abb. 6), in der das Skelett der Komposition von einer neuen Eigenmächtigkeit des Linearen durchdrungen und verwandelt wird. Dabei bezeichnet der Verzicht auf gegenständliche Klarheit in diesem eigentümlichen Liniengewebe ein Potential dynamischer Eigenwertigkeit, das Hann Trier schon in den nächsten Jahren Zug um Zug erkunden wird.

II.

Wie wichtig für Triers künstlerische Befreiung der Linie die Begegnung mit der neueren französischen Malerei und daneben mit derjenigen von Hans Hartung war, hat er vielfach formuliert.²⁰ Interessanterweise hat Trier auch diesen künstlerischen Vorgang der Emanzipation des Linearen im

Begriff der *Verwandlung* gedacht: „Ein anderes Prinzip innerhalb der Verwandlungstendenzen: In der klassischen Malerei spricht man vom linearen Stil. Die Linie dient dazu, Formen gegeneinander abzugrenzen. Seit dem Jugendstil wird die Linie als eine autonome Kraft definiert, eine selbständige Kraft. Sie wird also von der Aufgabe befreit, Formen abzugrenzen. Das ereignet sich schon bei dem gegenständlichen Maler Dufy, das ereignet sich bei Miró und bei Hans Hartung.“²¹

In der Gouache *Spaziergang* (Kat. 9, Abb. 9) hat sich Hann Trier wie niemals zuvor und wie niemals später an die abstrakten Strichbildungen von Hans Hartung angenähert; diese ist nicht anders, denn als *Hommage* an Hartung zu verstehen. Zugleich aber hält Hann Trier noch an diesem Punkt extremer Annäherung an Hartung an einer höchst bezeichnenden künstlerischen Differenz fest: Seine Gouache unterscheidet sich von einem Pastell wie z.B. P 1948 von Hartung durch das Prinzip der doppelten Lesbarkeit.²² Trier unterlegt – und hierin liegt die Pointe dieser künstlerischen Rezeption – der strengen Rhythmik von Hartungs abstrakt-linearer Struktur gleichsam einen visuellen Doppelsinn, indem sein ‚Spaziergang‘ durch das abstrakte Gefüge einer rhythmisch frei, in breiten Pinselstrichen entfalteten Farbskala aus Schwarz, Hellgrau, Pistaziengrün, Graublau und Ocker vexierbildhaft umschlagen kann in die Darstellung einer schemenhaft schwarz ausschreitenden Figur links, vor vertikal gegliedertem Grund. Die Linie ist nicht mehr statisch umgrenzendes, festes Gerüst, sondern unmittelbar dynamisch, formgenerierendes Element.

In *Zwiebeltanz* (Kat. 10, Abb. 10) und *Windpumpe II* (Kat. 13, Abb. 11) nimmt diese von der Funktion der Formumgrenzung befreite Lineatur erstmals eine für Hann Trier typische, eigenständige Prägung an: Durch Beschleunigung. Dementsprechend nennt er seine Linienbilder der fünfziger Jahre, in die Impulse der surrealistischen *écriture automatique* und futuristische Geschwindigkeitsauffassungen einfließen,²³ *Prestidigitations*. Die dynamische *écriture* des *Zwiebeltanzes* entfaltet sich um eine pfeilartig von links nach rechts gerichtete horizontale Achse als frei ausgreifende graphologische Chiffre, in deren Flaschengrün sparsam kontrastierendes Ockergelb und Rotgrün eingetragen sind. In *Windpumpe II* gerät ein der *Narrenkappe* verwandtes, gedämpftes Kolorit aus Lilaviolett, Olivschwarz, Ziegelrot und Gelbocker in die Turbulenzen der stürmischen Wirbel- und Zick-Zack-Bewegungen eines dynamisierten Liniengefüges.

Daß sich die gestaltverwandelnde Kraft der Linie in den Aquarellen um 1950 für Hann Trier mit einer thematischen Auffassung für die Metamorphose verbindet, wird in seiner ausgedehnten Auseinandersetzung mit Lessings Fabel *Tiresias*, zu der er 1950 einige Aquarelle und 1951 einen Zyklus aus sechzehn Lithographien ausarbeitet, offenkundig.²⁴ Lessings Fabel handelt von einer zweifachen Geschlechtsverwandlung des Tiresias, deren auslösendes Moment jedesmal ein Stockschlag auf zwei Schlangen ist, der ihn einmal vom Mann zur Frau, einmal von der Frau zum Mann werden läßt: In dem Aquarell *da hub Tiresias seinen Stab & schlug unter die verliebten Schlangen* (Kat. 16, Abb. 12) ist genau der Moment vor der ersten Metamorphose verbildlicht: Das T von Tiresias wird zum weit ausholenden Stab, der in diskontinuierlichen Schwarzlineaturen von links und rechts auf die ineinander verschlungenen Schlangenkörper mit ihren beidseitig rot blitzenden Zungen niedersaust. Die schwarze Lineatur greift unmittelbar gestisch handelnd und trennend in die Farbbereiche ein. Die anschauliche Verknüpfung von Schriftzeichen, figürlich-mythologischer

Erzählung und gestischer Aktion ist auch konstitutiv in Triers zugehörigem Lithographiezyklus, den Christa Lichtenstern mit Recht im Rang eines Schlüsselwerks für Hann Triers Kunst- und Metamorphoseverständnis analysiert: „Wenn Trier zu seiner Gouache *Taubenschlag* von 1951 einmal listig bemerkt, er habe ‚mit dem Pinsel geschlagen, wie die Tauben mit den Flügeln‘, dann möchte man diesen Satz, auf seine Tiresias-Lithographien bezogen, dahingehend abändern, daß er hier mit dem Pinsel auf die Schlangen geschlagen habe, wie dies Tiresias bei Lessing tat. Nur die Bezüge haben sich geändert. Die Bewegung ist geblieben. War beim *Taubenschlag* das tertium comparationis die äußere Aktion, so ist es jetzt die erzählte Handlung. Sie kommt in mimetischer Nachbildung zur Darstellung. So gelangt Trier 1951 zu einer Annäherung an eine literarisch vorformulierte, antike Gestaltverwandlung im freien Ausdrucksbereich der gestischen Abstraktion“.²⁵ Dies gilt auch für das genannte Aquarell, und hierin bildet sich ein thematisch gedeuteter Dualismus zwischen Farbe und Linie aus, der für Triers Aquarelle und Gouachen in den fünfziger Jahren bestimmend bleibt und der sich auch maltechnisch im eigenständigen Hinzutreten der Tusche zeigt.

Interessanterweise hat Hann Trier dieses Aquarell nicht als Entwurf für den lithographierten Tiresias-Zyklus übernommen, sondern als Studie zu dem Bild *Anschlag* (Fig. 1) verwendet.²⁶ Dies zeigt einmal mehr, wie beweglich in Triers bildnerischer Phantasie Körperbewegung, malerische Aktion und Metamorphosethematik ineinander übergehen können.



Fig. 1

„Anschlag“ 1950

III.

Es ist für das Verständnis von Triers Kunst der frühen fünfziger Jahre nicht unangemessen, wenn man sie partiell auf die Ebene der Lebenswelt des *Alltäglichen*, der einfachen physischen Tätigkeiten und anderes mehr rückbindet. Ihre vielfache Verwurzelung dort liegt auf der Hand, und der Künstler selbst hat sich hierzu ausdrücklich geäußert: „Die Menschen um mich herum sind alle tätig: sie gehen putzen, reden, schalten, tippen, hämmern, gestikulieren. [...] Diese Wirklichkeit teilt sich mir mit. Ich teile sie der Leinwand mit.“²⁷ Und dort ist sie z.B. in den Aquarellen wie *Stricken* (Fig. 2) oder Studie zu *Aha* (Kat. 20, Abb. 14) vielfach wiederzufinden. „...ich schätze den Alltag und den Lebenskreis“²⁸ vermerkt er an anderer Stelle, und Trier wünscht sich, diesen lebensweltlichen Kontext seiner Arbeiten auch in ihrer Präsentation für den Betrachter zu vergegenwärtigen, etwa: „– Anfang März, windig, regnerisch; dreimal abends zwischendurch mit Freunden Bier getrunken. Das Finanzamt glaubt, Spanienreisen seien zur Anregung nicht nötig; Ärger. 6 unerledigte Briefe. Vollmond, schlecht geschlafen. Einen Tag lang am Wannsee spazierengegangen; fahles Licht; Wellen beobachtet; an ein Bild von 1953 gedacht; keine Lust, dennoch angefangen, und es ging. – Der Umkreis ist wichtig; alles Erlebbares bleibt gültig. Der Mensch ist Angelpunkt, auch wenn ich kein ‚Konterfei‘ gegenüber habe.“²⁹

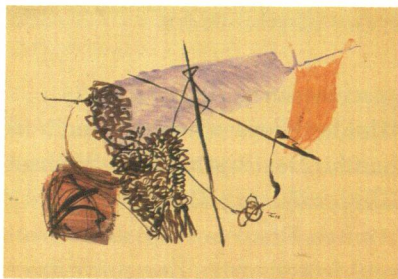
Auf dieser Ebene des Lebensweltlichen läßt sich auch Triers Interesse für das Phänomen der Verwandlung beobachten, in einer menschlichen Begegnung, die in der Entstehungszeit des Tiresias-Zyklus und obendrein in der Galerie, die diesen Zyklus verlegt hat, zustande gekommen ist: Die Begegnung mit dem Zauberkünstler Alexander Adrion, für dessen Vorstellungen Hann Trier 1950 eine Einladungskarte entworfen hat³⁰ und von dessen Vorführungen er offenbar fasziniert war. Von einem Zeitgenossen wurde Adrions Zauberkunst nach drei Hauptaspekten charakterisiert: „Einen Gegenstand verschwinden lassen, einen Gegenstand erscheinen lassen, einen Gegenstand in einen anderen verwandeln.“³¹

Man hat geglaubt, Triers Interesse für Adrion über die Focillonsche Metapher vom zeichnenden Künstler als *prestidigitateur*³² auf den Aspekt der *Fingerfertigkeit* hin interpretieren zu können.³³ Allerdings ist im französischen Wort des *prestidigitateurs* nicht nur die Geschicklichkeit des *Taschenspielers* auf den Begriff gebracht, sondern zugleich auch die Verwandlungskraft des Zauberkünstlers. Auch Focillon entwickelt seine Metapher vom Künstler als *prestidigitateur* bei aller Betonung der Geschicklichkeit im übergeordneten Kontext von *magique, sorcellerie, alchimie*,³⁴ wie er zugleich an anderer Stelle ausdrücklich die Virtuosität des Jongleurs ablehnt.³⁵ Anders als der *magicien*, hat der *prestidigitateur* keine Macht über die Dinge, sondern seine Macht besteht einzig in der Suggestion auf den Betrachter. Das heißt aber: Der *prestidigitateur* wird erst dann zum Zauberer, wenn man als Betrachter dessen Geschicklichkeit *nicht* wahrnimmt, denn genau das unterscheidet den Zauberer vom Jongleur. Während die Kunst des letzteren darin besteht, seine Geschicklichkeit zu zeigen, besteht die des Zauberers darin, seine Fingerfertigkeit zum Verschwinden zu bringen, sonst kommt seine Kunst für den Zuschauer erst gar nicht zum Vorschein. Diese dialektische Grenze zwischen Schein und Unsichtbarkeit ist dabei unerbittlich gezogen. Sie trennt in dieser Hinsicht nicht nur den Zauberer vom Maler, sondern sie läßt nicht einmal Spielraum für einen *schlechten* Zauberer, dessen Fingerfertigkeit sich partiell für den Betrachter entblößt: Der Zauber erlischt! Die Berührung zwischen Zauberei und Malerei kann demnach nicht in der Darbietung der Fingerfertigkeit liegen. Vielmehr gründet sie in der Verwandlung der Dinge, die sich bei beiden auf unterschiedliche Weise vollzieht. Der Zauberer ist in der zur Schaustellerei erhöhten

menschlichen Lebenswelt ein Paradigma des surrealen Verwandlers. Insofern pendelt Hann Trier in seinen *prestidigitations* zwischen Zauberer und Jongleur, indem er einerseits die energetisch dynamisierten Lineaturen seiner künstlerischen *écriture* unmittelbar vorführt, zugleich darin aber das Gegenständliche verwandelt.

Solche Verwandlungen des Alltäglichen können bei Trier in einer stenogrammartigen lautmalerischen Notiz einer Allerweltsfloskel aus den abstrakten Linien hervorbrechen wie in Studie zu *Aha* (Kat. 20, Abb. 14); sie können im Blick auf ein prosaisches Gerät wie *Nähmaschine* (Gouache, 1952) entstehen, oder im Bezug auf eine einfache Tätigkeit wie *Stricken* hervorgebracht werden (Fig. 2), ein Aquarell, das zum ersten Mal die regelmäßige Gewebestruktur seiner späteren *Vibrationen* zeigt.

Fig. 2



„Stricken“ 1955

Dabei erscheint das energetische Potential des Linearen vielfach bis zum Bersten gespannt wie in *Studie zu Schnellbahn* (Kat. 17, Abb. 13), wo die Farbe unter dem forcierten Druck der motorischen Abläufe auszusetzen oder zu zerspritzen beginnt. Unter dem Eindruck der Rhythmik kolumbianischer Tänze steigert sich die diskontinuierliche Erregtheit des Linearen bis zu einer motivisch nur noch schwer lesbaren, chaotischen Wildheit wie in *Studie zu Schindluder treiben* (Kat. 21, Abb. 15) oder in *Studie zu Stierkampf* (Kat. 22, Abb. 16). Gleichwohl bleibt auch in solchen Blättern der Bezug zur Ebene des Lebensweltlichen noch erhalten: In *Studie zu Schindluder treiben* scheint die wilde *écriture* selbstironisch seine eigene Werbedesign-Tätigkeit zu kommentieren,³⁶ in *Studie zu Stierkampf* schreibt sich eine wässrige Blutspur, bedrängt von der erregten Choreographie einer aggressiv ausgreifenden, schwarzen Lineatur als Bild des ungleichen Kampfgeschehens in das ockerfarbene Kreisrund einer Arena ein.

Auch nach seiner Rückkehr aus Kolumbien hält Trier am Programm der Verwandlung von physischen Tätigkeiten und Bewegungen in prozesshaft umgesetzte, rhythmische Lineaturen fest, wobei sich die Wildheit der Linien durch Wiederholung und Verflechtung abschwächt: In *Springen* (Kat. 23, Abb. 17) entfaltet sich aus einem kurvigen Auftakt von links her eine akrobatisch über eine Horizontale springende Zick-Zack-Bewegung nach rechts, unter der drei tieferliegende Linienbereiche die Struktur einer sich leicht kräuselnden Wasseroberfläche suggerieren. Dieses gestische Geschehen der Lineatur ist unterlegt von einer in Triers Malerei neuartigen farbigen Flächenaufteilung im Grund, die als Landschaftsgliederung gelesen werden kann, zugleich aber auch eine neue Festigkeit des Bildbaus hervorbringt: Zusammen mit der Vernetzung der linearen Strukturen liegt in dieser Neubewertung der Farbe als einem von der Bewegungsdynamik der Linie kaum affizierten, beruhigten Flächenelement ein wichtiger Ausgangspunkt für Triers Aquarellschaffen der nächsten Jahre.

IV.

Aus diesem Kontrapunkt von gewebehaft sich zusammenschließender Lineatur und einzelnen Farbflächen beginnt Hann Trier in einer Reihe von Aquarellen von 1956 das Bildfeld neu zu ordnen, und zwar – wie so oft bei Hann Trier – unter dem Eindruck von Musik: *Der Rhythmik des New Orleans Jazz* (Kat. 25, Abb. 19).³⁷

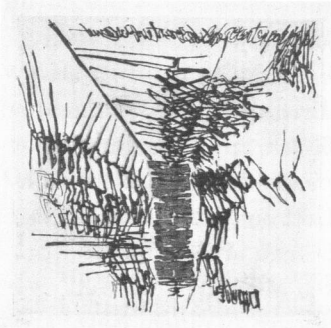
Das Bildfeld fügt sich nun zu einem geometrisch strukturierten, geschlossenen Block (Kat. 24, Abb. 18), dessen rechtwinklige innere Geometrie an die frühen Quadratbilder Klees erinnert³⁸ und doch einem ganz anderen anschaulichen Funktionszusammenhang gehorcht: Der rhythmische Wechsel zwischen hellen und dunklen Bereichen ist bei Trier nicht als Binnendifferenzierung des Farbigen oder des Helldunkel, sondern aus der Polarität von Farbe und Linie entfaltet. Die vom Weiß des Lichtgrundes und partiellen Gelblasuren zusätzlich aktivierte, gleichwohl feingliedrige Energetik des Linearen erscheint wie komprimiert zwischen den Farbbereichen, über die sie nur selten in einzelnen Linien hinweggreift, die sie partiell überlagern kann, aber die sie im wesentlichen als widerständiges Terrain erfährt. In ihrer Verschränkung zu einer übergeordneten Bildstruktur verbindet Trier die

Fließbewegungen innerhalb der Farbbereiche mit der komprimierten Rhythmik der Liniengewebe zu einer in ihren Richtungsbezügen ständig veränderlichen, osmotischen Gesamtbewegung, die das Blatt unaufhörlich durchzieht. An diesem Punkt seines Œuvres hat sich Trier von jeder unmittelbar anschaulichen Allusion an physische Bewegungsvorgänge oder Motivisches gelöst. Bezeichnenderweise tragen die Aquarelle von nun an eine Zeitlang keine Titel mehr.

Die scheinbar so stringente formale Abkunft dieser abstrakten, gewebehaften Linienstrukturen in diesen und den folgenden Blättern Triers von den mit *Stricken* (Fig. 2) u.ä. betitelten Werken hat dazu verleitet, auch die abstrakten Lineaturen dieser Werke als mimetische Bewegungsdarstellungen und ‚Strickbilder‘ zu interpretieren, gleichsam als formalistische Fortsetzung des gleichen Sujets mit neuen Mitteln.³⁹ Hierin liegt m.E. ein naturalistischer Trugschluß, indem übersehen wird, daß in dieser Zeit Triers zunehmende Abstraktheit der Form von einer neuen Abstraktheit in der Auffassung des thematischen Gehalts begleitet ist: Diese Veränderung in der *thematischen* Orientierung Triers wird in seiner Kunst am deutlichsten in seinem 1957 entstandenen Radierungszyklus *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* zu dem gleichnamigen Text von Heinrich von Kleist greifbar:⁴⁰ In diesem zehnteiligen Radierungszyklus ist die bildliche Gestalt nicht mehr abstrakte Umsetzung von äußerlich bewegungshaftem Geschehen, sondern Bildmetapher einer Gedankenbewegung.⁴¹ In einem Blatt wie *l'idée vient en parlant* (Fig. 3) verfestigt sich ‚die Idee‘

im Bild eines rechteckig geschlossenen Strichaggregats, das (von unten her) aus den Fäden der umgebenden Strichvibrationen hervorgegangen zu sein scheint und doch sofort als etwas qualitativ Neues auf diese zurückwirkt, indem es das Blattganze einer von ihm ausgehenden perspektivierenden Macht der zu den Rändern ausstrahlenden Achsen unterwirft. Dieser thematische Übergang von der Ebene einer – wie weit auch immer abstrahierten – physischen Tätigkeitsbeschreibung zur abstrakten Ebene der künstlerischen Bewegung als Geistesbewegung vollzieht sich auch in den zeitgleichen Aquarellen: Das Aquarell Kat. 24 (Abb. 18) ist in dem rhythmisch wechselnden Zusammenwirken von Farbflächen und dem lebendig verdichteten Strömen der Linienzüge ein Bild geistiger Tätigkeit.

Fig. 3



„...l'idée vient en parlant“ 1957

V.

Zu dieser thematisch vertieften Deutung der Bewegung im Malakt gesellt sich bei Trier gegen Ende der fünfziger Jahre ein vertieftes Metamorphoseverständnis, zu dem der ebenso geistvolle wie poetische Essay über das *Lob der Hand (Éloge de la main)* von Henri Focillon, mit dem sich Trier seit 1958⁴² auseinandergesetzt hat, den wichtigsten Zugang gibt.⁴³ Diese 1934 zum ersten Mal publizierte programmatische Schrift für eine von den Händen bestimmte Kunst berührt sich wie keine andere mit einer Reihe von Aspekten der Trierschen Bildpoetik und lieferte mit ihren Begriffen und Metaphern zugleich die wichtigsten Stichworte für die weitere kunsthistorische Betrachtung von Triers Werk: Triers ‚beidhändig geführter abstrakter Tanz der Pinsel‘ wurde – wie von Trier selbst – auf Focillons

Vorstellungen von den Händen als welterschließendem „beseelten Wesen“ bezogen,⁴⁴ die „mit der Behendigkeit eines Tänzers [...] ein Feuerwerk von Figuren entstehen lassen“, die „nachahmen können, [...und doch] noch viel schöner [sind], wenn sie nichts nachahmen“,⁴⁵ die gerade im Zeichnen eine „nichts anderem vergleichbare Zauberei“ entstehen lassen, in deren nach linker und rechter Hand differenziertem⁴⁶ „Zusammenspiel des Zufälligen, des Erlernten und der Geschicklichkeit“⁴⁷ eine eigene künstlerische Welt hervorgebracht wird und so weiter.⁴⁸

Daß Focillons *Lob der Hand* darüber hinaus zugleich auch als ein Schlüsseltext zur thematischen Begründung der Kunst aus dem Gedanken der Metamorphose gelesen werden kann,⁴⁹ ist ein Gedanke, der mit Blick auf Triers Radierungszyklus zum *Lob der Hand* schon bei Christa Lichtenstern angedeutet wird,⁵⁰ der aber noch weiter entwickelt werden muß, denn hier liegt eine Voraussetzung für das Verständnis der Metamorphosethematik in Triers Kunst der späten fünfziger Jahre.

Die Metamorphose ist in Focillons Kunstverständnis *der* konstitutive Vorgang, in dem sich im Verhältnis von Hand, Materie und Form das Schöpferische der künstlerischen Arbeit ereignet. Die zwei zentralen Stellen des Textes hierzu lauten:

„Sie [die Hand] mißt sich mit der Materie, die sie verwandelt, mit der Form, die sie umbildet.“⁵¹

(„Elle se mesure avec la matière qu'elle métamorphose, avec la forme qu'elle transfigure“⁵²).

Und: Die Kunst beginnt mit der Transmutation und fährt mit der Metamorphose fort. Sie ist nicht die Sprache des Menschen, mit der er zu Gott redet, sondern die ewige Erneuerung der Schöpfung. Sie ist Erfindung von Stoffen und gleichzeitig Erfindung von Formen. [...] Sie taucht die Hände in die Eingeweide der Dinge, um ihnen Gestalt zu geben, die ihr gefällt.⁵³

Fig. 4



Antonio Pollaiuolo,
„Apoll und Daphne“ um 1470

Auf metaphorischer Ebene beschreibt Focillon diese Auffassung von der Kunst als Metamorphose – am Beispiel einer Darstellung von Antonio Pollaiuolo (Fig. 4) – im Bild der mythologischen Erzählung von Apoll und Daphne, in der die von der Liebe des Gottes Apoll bedrängte Quellnymphe Daphne auf ihr Flehen hin von ihrem Vater Peneios in einen Lorbeerbaum verwandelt wird, um sich dem sie verfolgenden Gott zu entziehen:⁵⁴

„...ihre Arme werden zu Ästen, ihre Finger zu Zweigen und im Winde spielenden Blättern. Mir ist, als ob ich den antiken Menschen die Welt durch seine Hände einatmen sähe, als ob er die Finger zu einem Netz spreizen würde, um das Unwägbar damit einzufangen.“⁵⁵

Wie Daphne beginnend mit den Armen in ihrer Verwandlung zum Baum dem Universum einverleibt wird, so erlauben auch die Hände dem Künstler „gewisse Kontakte zum Universum“.⁵⁶ In diesem Zusammenhang

einer von Focillon suggerierten Verbindung von Künstler und Daphne⁵⁷ ist nun m.E. weiterführend Focillons ausgedehnte und für seine Argumentation zentrale *Baummetaphorik* für die künstlerisch schaffende Hand zu verstehen: „In den Wind gehoben, aufgeblüht und entfaltet wie ein Geist, verlockte sie [die Hand] ihn [den Menschen und Künstler], das Fluidum aufzufangen.“⁵⁸ Der Künstler gleicht sich mit der ausgreifenden Hand gleichsam Daphne an. Christa Lichtenstern hat mit einer Vielzahl von Beispielen überzeugend gezeigt, daß sich in dieser Hinsicht allgemein in der seit dem

19. Jahrhundert auftretenden ikonographischen Trennung von Apoll und Daphne eine „Akzentverlagerung zur Selbsterfahrung“ des Künstlers mit Bezug auf die isolierte Daphne und deren Metamorphose abzeichnet.⁵⁹

Zugleich aber rückt der Künstler bei Focillon auch in die Perspektive des liebenden Apoll, der zurückgeworfen auf die Grenzen seiner menschlichen Kunst die Rückgewinnung der Geliebten als utopisches Projekt betreibt, gleichwohl im Ergebnis nicht weniger aussichtslos als der Gott selbst: Der Künstler „berührt, betastet, berechnet das Gewicht, er mißt den Raum, er formt die Luftströmung, um darin die Gestalt vorzuzeichnen, *er liebkost die Rinde* aller Dinge, und aus der Sprache des Tastsinns komponiert er die Sprache des Sehens – einen warmen Ton, einen kühlen Ton, einen schweren Ton, einen hohlen Ton, eine harte Linie, eine weiche Linie.“⁶⁰ Daß die künstlerische Tätigkeit hierbei nicht mehr zuvorderst unter den Vorzeichen der *Anverwandlung* an Daphne, sondern im Versuch der künstlerischen *Rückverwandlung* einer durch die Metamorphose entrückten Gestalt geschieht, wird auch im Folgenden deutlich, wo Focillon die exemplarische Verbindung von Kunst und Baum in kulturgeschichtlicher Perspektive weiter entfaltet: „Lange Zeit genügte es ihr [der Hand], ungehobelte Baumstämme in der ganzen Pracht ihrer Rinde aufzustellen, damit sie die Dächer von Häusern und Tempeln trügen. [...] Aber von dem Tage an, da sie dem Baum sein knorriges Gewand nahm, um sein Fleisch sichtbar werden zu lassen, und die Oberfläche bearbeitet, bis sie glatt und vollkommen wurde, von diesem Tag an erfand sie eine Haut, die für Auge und Berührung angenehm ist; und die Maserung, die zutiefst verborgen bleiben sollte, enthüllte im Tageslicht geheimnisvolle Linienspiele.“⁶¹

Auch darin, daß der Künstler der zum Baum verwandelten Daphne die Haut unter der Rinde wieder zurückgewinnen will, agiert er parallel zum liebenden Apoll, und es ist bisher nicht bemerkt worden, wie sehr sich Focillon nicht nur in einzelnen Metaphern, sondern in der ganzen Struktur seiner Herleitung der Kunst an die Metamorphoseschilderung der Apoll-Daphne-Erzählung bei Ovid angeschlossen hat:

„Phoebus [Apoll] – er liebt auch den Baum: er legt an den Stamm seine Rechte;
Unter der Rinde, der neuen, erspürt er noch immer des Herzens
Flatternden Schlag. Da umschlingt er die Zweige wie Glieder mit seinen
Armen und küßt das Holz, das noch jetzt vor den Küssen zurückbebt.
,Weil es verwehrt ist', so sagt ihm der Gott, ,daß du Gattin mir werdest,
Sollst du doch sicher, ich will es, als Baum mir gehören: für immer
Wirst du, o Lorbeer, das Haar, die Leier, den Köcher mir schmücken“.⁶²

Für den Gott wie den Künstler bleibt Daphne unerreichbar, gelingt eine Annäherung nur auf der indirekten Ebene einer kulturellen Aneignung, die im Ergebnis bei Apoll symbolischer, beim Künstler ästhetischer Natur ist. Denn die vom Künstler unter der Rinde gefundene Haut ist durch die künstlerische Arbeit neu *erfunden* („*inventata* un *épiderme*“).⁶³

Erst in diesem Zusammenhang dieser von Focillon entfalteten Metamorphosevorstellung, mit der sich seine Formauffassung untrennbar verbindet, und in Zusammenhang mit seiner

Idee von der Kunst als utopischem Projekt, eine verwandelte Natur für den Menschen wieder zurückzugewinnen, sind die eingangs zitierten Hauptsätze seiner Schrift angemessen zu verstehen:

Die Hand „mißt sich mit der Materie, die sie verwandelt, mit der Form, die sie umbildet.“⁶⁴
„Die Kunst beginnt mit der Transmutation und fährt mit der Metamorphose fort.“⁶⁵

VI.

Diese gedanklich wie künstlerisch vertieften Vorstellungen von der Verbindung von Kunst und Metamorphose am Paradigma der Baumwerdung Daphnes scheinen mir weit über den illustrativen Bezug von Triers Radierungszyklus zum *Lob der Hand*⁶⁶ (Fig. 5, 6) hinaus

grundlegend zu sein für das neue konzeptuelle Verständnis von Triers Abstraktion, beginnend mit seiner Aquarellserie der *Vibrationen* (Kat. 29-36). Wenn Christa Lichtenstern in dem Radierungszyklus allgemein eine weitere Spielart „formreflexiver Vereinnahmung der ovidischen Metamorphose“⁶⁷ erkennt, so gilt dies in besonderer Weise auch für Triers *Vibrationen*:

Diese sind im Malprozeß der Beidhandmalerei vollzogene Metamorphosen, in denen sich körperliche Bewegung in eine vegetabilisch-abstrakte Struktur einschreibt, die die Seelenvibrationen des Körperlichen noch trägt. In Triers *Vibrationen* verbindet sich die Dimension des egopsychischen Selbstaustauschs⁶⁸ mit der Vorstellung der Kunst als An- und Rückverwandlung

einer dem Menschen entrückten Welt in einem zeitlich entfalteten Malprozeß. Unter den Vorzeichen dieser

Auffassung der Werkgenese als Metamorphose vollzieht sich nun endgültig die entscheidende Wendung in Hann Triers Kunst, die Abwendung von der gestischen *écriture* als Bild eines physischen Bewegungsrealismus zugunsten der aus dem ‚Vibrato‘ eines beidhändig agierenden Leibes hervorgebrachten egopsychischen Selbstaustauschs. An die Stelle der abstrahierenden Übersetzung eines Abbilds, tritt der formgenerierende künstlerische Prozeß. Auf spezifische Weise vollzieht Trier hierin seine Wendung ins Gebiet informeller Abstraktion, wobei er sich gleichwohl nie vom Problem der Formwerdung in der Metamorphose löst: „Ich bin nicht der Ansicht, daß informelle Malerei wirklich formlos ist. Sie zeigt nur keine vorgeformte Form, sondern legt Prinzipien der Formwerdung dar.“⁶⁹

Die *Vibrationen* bilden fragile Stenogramme, in denen die Erschütterungen des Physischen und Psychischen unmittelbar und

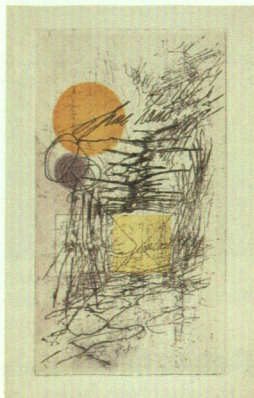
untrennbar ineinandergreifen. Stets auf andere Weise treten die Gewebe in ein Verhältnis zum Grund, schweben wie ein aus seinen Verankerungen gelöstes Spinnengewebe ins Weiß des Papiers (Kat. 34,



Fig. 5

„Daphne“ 1959/60

Fig. 6



„Ohne Hand keine Geometrie“
1959/60

Abb. 24), gehen über dieses trocken hinweg (Kat. 29, Abb. 20) oder verwehen in wässriger Lösung (Kat. 31, Abb. 22; Kat. 32, Abb. 25). Die Gewebestrukturen verbinden sich mit den sparsamsten Möglichkeiten des Farbigen, dessen Bereiche die Lineaturen partiell umgrenzen, partiell überdecken oder in die sie partiell zerfließen können. Indem sich Trier mit beiden Händen in die vegetabilisch-amorphe Struktur seiner *Vibrationen* einschreibt, legt er in diese immer auch schon ein Potential von Leiblichkeit hinein, das z.B. an der unterschwellig symmetrischen Achsenbildung (Kat. 30, Abb. 21) oder in der Assoziation an den Rest einer schimmernden Schlangenhaut ablesbar bleibt (Kat. 33, Abb. 23).⁷⁰

Die Bedeutung von Focillons Text für Triers Verbindung von Metamorphose und Abstraktion kann auch an dem programmatischen *Daphne*-Blatt aus Triers Radierungszyklus zum *Lob der Hand* (Fig. 5) weiter erhellt werden: Nicht weniger anregend als der sprachmetaphorisch-poetische und der diskursiv-begriffliche Gehalt der Gedanken Focillons mögen auf Trier die künstlerischen Beispiele im *Lob der Hand* gewirkt haben, darunter vor allem Antonio Pollaiuolos Darstellung von *Apoll und Daphne*⁷¹ (Fig. 4). Antonio Pollaiuolo hat in seiner Darstellung dieses thematischen Geschehens nicht nur das Darstellungsproblem der Verschränkung von „Verfolgung, Flucht, Anhalten und Verwandlung“ in der Gleichzeitigkeit einer anschaulichen Bildgestalt am Beginn der Neuzeit neuartig und komplex gedeutet,⁷² sondern hat zugleich – wie in keiner zweiten neuzeitlichen Darstellung dieses Themas – der großflächig ausgebreiteten, ornamentalen Blattstruktur der verwandelten Arme Raum gegeben. Diese bedeckt bildbestimmend gut die Hälfte des Himmels. Am transitorischen Punkt des Umschlags von Daphnes Verwandlung, an dem ihr mädchenhafter Körper wie stillgelegt und zugleich noch weitgehend unverwandelt erscheint, droht das Bild vom Blattwerk ihrer Arme her, wie vom vegetabilischen Grund, der schon ihr vorderes Bein umschließt, ‚zuzuwachsen‘. Diese anschauliche Deutung des Themas muß Hann Trier fasziniert haben in ihrer Entfaltung aus der äußersten stilistischen Sensibilität Pollaiuolos für die Möglichkeiten einer dynamisch bewegten und nervös gespannten Lineatur, und der – für die Augen eines Malers – geradezu modern anmutenden flächenhaften Ausbreitung des Blätterornaments, das unbeschadet seiner motivischen Rückbindung sich strukturell in manchem mit Triers abstrakten Liniengeweben berührt. Ja, Triers Radierung der *Daphne* (Fig. 5) kann in der gestisch dreigliedrigen Entfaltung ihrer Strichbündel, die sich nach oben teilen, in der Mitte von links her bedrängt werden, auf überraschend enge Weise im Bezug auf Pollaiuolos Darstellung als abstrakte Paraphrase von dessen Apoll-Daphne-Gruppe gelesen werden.⁷³

Diese Übersetzung von der figurativen Darstellung der mythologischen Erzählung in die gestische Abstraktion hat Trier selbst theoretisch reflektiert, in seinen Überlegungen zu einer am *ut poesis pictura*-Ideal orientierten antiken Malerei:⁷⁴ „Ist nämlich Malerei wie die Tragödie zuallererst *mimesis praxeos*, das Nachvollziehen von Ereignissen, die nur vorgestellt sind und der ‚Aufführung‘ nicht bedürfen, wird das mimetische Moment 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 Helldunkel, die Farbigkeit.“ „Man muß also ableiten, daß auch in der Malerei diese Konsequenz von Taten und Leiden auf der Bildfläche Vorrang hat und in ihr der *mythos* die in Erscheinung tretende Aktion bedeutet, die nicht unbedingt auf Darstellungen rekurrieren muß.“⁷⁵

Unschwer sind in dieser Deutung des antiken Mythos für die Malerei, in der die äußerliche Darstellung zur verinnerlichten Nachempfindung auf der Ebene der malerischen Aktion verwandelt wird, das künstlerische Konzept und die aus dem malerischen Prozeß entfalteten Formvorstellungen Hann Triers wiederzuerkennen. In den Daphne-Paraphrasen seiner *Vibrationen* hat diese Auffassung künstlerische Gestalt gefunden.

VII.

Mit der Rückkehr zur Farbe kehrt Hann Trier in seinen Aquarellen vom Beginn der sechziger Jahre auch zu einer verstärkten Evokation des Figurativen zurück. Die Pinselstriche der Aquarelle werden breiter, sind farbgesättigt und im Ausdruck ruhiger. In der Auflösung des Dualismus von schwarzer Linienfaktor und Farbe zugunsten einer neuen Verschmelzung zwischen Linie und Farbe findet Trier in diesen Blättern zu einer Farbgestaltung aus den genuinen Möglichkeiten einer Aquarellfarbigkeit.

Das bestimmende strukturbildende Hauptmotiv wird nun die aufrechte Achse, um die Hann Triers Beidhandmalerei in vielfältigen Mutationen Figurationen vor allem tierischer und menschlicher Leiblichkeit entfaltet. Der Bereich des Vegetabilischen ist seltener vertreten. Schon in einzelnen Gewebestrukturen seiner *Vibrationen* deutete sich – wie beschrieben – subkutan eine verstärkte Achsenbildung an (Kat. 30, Abb. 21). Von dort aus scheint Hann Trier seinen Weg zu den neuen biomorphen Gestaltallusionen über die vegetabilische Struktur im Thema der Landschaft gefunden zu haben: In Kat. 38 (Abb. 26) ist ein oval geschlossenes Landschaftsgebilde in Grau-, Dunkelbraun- und Olivgelbtönen von der horizontalen Achse eines Horizonts geteilt, der das Thema der Spiegelung in die Darstellung aufnimmt, das Hann Trier schon in seinen ersten Aquarellen beschäftigt hatte (vgl. Kat. 7, Abb. 7). In den folgenden Arbeiten wendet und verwandelt Trier die Achse in die Vertikale einer aufrechten Körperachse.

Im Blatt Kat. 39 (Abb. 27) entsteht aus der Überlagerung von leuchtendem Goldgelb und Olivbraun, das mit insektenartigen Lineaturen nach außen greift, die Gestalt eines wespenartigen Tiers, ein Themenkreis, der Trier auch in seiner gleichzeitigen Druckgraphik und Malerei beschäftigt hat.⁷⁶ In Kat. 41 (Abb. 28) schließen sich Purpurrot, Karmin, Violettgrau und Taubengrau in lebendiger Durchdringung und Überlagerung um eine kreuzförmige Achse zu einem spindelförmigen Leibgebilde zusammen. In Kat. 47 (Abb. 30) greift in diese Struktur in reduzierter Farbstellung wieder das Thema der Spiegelung ein, das Hann Trier in dieser Zeit auch in der Vorstellung des ‚Echos‘ variiert.⁷⁷

In Kat. 46 (Abb. 29) erhebt sich über einem violettbraunen Wurzelbereich ein breit ausladender, zweischenkliger Sockel, der nach oben in die mittenaxiale Struktur eines vom Papierweiß gebildeten Rückgrats übergeht, das von kräftigen Rippenbögen gerahmt und nach außen hin von einem wässrigen Violett und partiell hinzutretendem Grün kreisförmig umgrenzt ist. Das Thema der Verbindung von Leib und Geometrie, das Hann Trier schon in bezug auf Focillons *Lob der Hand*, z.B. in dem Blatt *Ohne Hand keine Geometrie*⁷⁸ beschäftigt hatte (Fig. 6), verlagert sich auf die Ebene des Leibganzen: Nicht mehr nur die schöpferisch tätige Hand, sondern das biomorph

vergegenwärtigte Leibganze bringt hier aus seiner mittensymmetrischen Teilung und seinen Bewegungsmöglichkeiten die innere Geometrie einer latenten Kreisstruktur hervor. In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, daß Hann Trier zwei Tuschezeichnungen, die jeweils für sich den unteren und den oberen Teil dieser biomorphen Körperfiguration weiterverarbeiten, in den Kontext seines fiktiven *Archimedes*-Gedichts aufnimmt und diese den folgenden (kursiv gedruckten) Zeilen gegenübergestellt hat:

Der Gebückte [Archimedes] richtet sich auf,
im Griff einen Stab, lang wie er selbst.
Er senkt ihn gestreckten Arms erdwärts, so weit er reicht.
Von der linken Ferse zur rechten hüpfend, wendet er sich
in den Schultern und furcht, sobald er im Drehen den linken Fuß nachsetzt,
die fast geschlossene Spur.
Stützte er sich auf einen Fußpunkt allein, gelänge der Kreis vollkommen.
Erst im Rückzug zum Anfang durchgleitet der Stab die Furche erneut
und rundet sie aus der Wirbelsäule nun ganz.
Dort wo er steht, aus eigener Mitte
kreist Archimedes im Rundtanz als Kegel.⁷⁹

Diese zentralen Zeilen seines Gedichtes bilden zuvorderst eine metaphorische Umschreibung seiner eigenen leibgebundenen Malerei: So wie Trier schon zu Beginn der fünfziger Jahre der Pinsel zum gestaltverwandeln Stock des Tiresias geworden war, so bildet dieser nun als Stab des Archimedes das vermittelnde Instrument für eine im Malakt entfaltete leibgebundene Geometrie.

Auch in den folgenden Blättern, in denen sich die Titel zum Teil auf Räumliches beziehen, bleibt die mittensymmetrische Leibkonstitution das strukturbildende Moment biomorpher Figuration: Während in Studie zu *Raumfahrt II* (Kat. 52, Abb. 31) leuchtend ultramarinblaue, ornamentale Linienzüge die Lineaturen eines fremdartigen Käfers in wässriges Grün, Zinnober und Violett betten, scheinen die orchideenhaft aufblühenden, purpurkarminroten Kurvaturen in *Waage* (Kat. 55, Abb. 33) das Zentrum eines üppigen, kaum weniger leiblichen Fruchtstandes zu bilden. Beide Blätter markieren in Triers Aquarellmalerei einen Höhepunkt befreiter Buntfarbigkeit.

Auch in Studie zu ‚*Merops*‘ (Kat. 54, Abb. 32), diesem wiederum von Lessing angeregten vogelähnlichen Fabelwesen,⁸⁰ das mit dem Schwanz zuoberst, dem Kopf nach unten fliegt, ist weniger die Wendung ins Räumliche, als die ornamentale, mittensymmetrische Binnenstruktur des Leiblichen bestimmend. In Studie zu ‚*In the Orbit*‘ (Kat. 56, Abb. 34) schließlich wendet Trier die fleischfarbene Leibstruktur eines Rückgrats über die Biegung in eine sich scheinbar ins Unendliche verkürzende Kurvatur ins Räumliche.

VIII.

Diese Akzentverschiebung innerhalb des kategorialen Bezugssystems von Triers Bildsprache vom Körper zum Raum, die zugleich mit Beginn der siebziger Jahre eine Verlagerung innerhalb der poetischen Ausrichtung seiner Metamorphosevorstellungen insinuiert, kann exemplarisch im Vergleich der Aquarelle *Studie zu ‚In the Orbit‘* (Kat. 56, Abb. 34) und Kat. 58 (Abb. 35) von 1971 verdeutlicht werden: Ähnlich wie in *Studie zu ‚In the Orbit‘* bilden auch hier lachsfarbige Kurvaturen eine körperliche biomorphe Struktur, die sich aber nun in ihrer Verbindung mit einem von Blauviolett bestimmten Zentrum einer genauen Zuordnung zu den Bereichen des Vegetabilischen, Animalischen oder menschlicher Leiblichkeit entzieht. Die mittelaxiale Ordnung des Leibes ist aufgebrochen, die Bindung an die orthogonalen Verortungen der Schwerkraft nach oben und unten durch die fehlende Vertikale aufgehoben: Meropsgleich scheint das organismische Gebilde in bewegten Schrägen und mit dem Kopf nach unten zu fliegen. Andere Lesarten sind möglich.

Die biomorphen Formbildungen Triers wachsen sich zu höchst komplexen, mehrdeutigen Phantasiegestalten aus (Kat. 60, Abb. 36), und es scheint, daß Hann Trier partiell das agglomerierende Verfahren seiner Frühzeit auf neuer Ebene wieder aufnimmt und auf seine eigenen Formbildungen anwendet (Kat. 89-91, Abb. 39-41). Der lebensweltliche Status dieser organismischen Gebilde bleibt dabei in der Schwebe. Die zunehmende Komplexität der biomorphen Figurationen und thematischen Allusionen dieser raumkörperlichen Gebilde verbindet sich nicht selten mit einer experimentell erweiterten und vielschichtigen Maltechnik, die mit ihren Überlagerungen von Aquarell- und Deckfarben, Pastellkreide und Bleistift die Gattungsgrenzen von Aquarell und Gouache in verschiedene Richtungen überschreiten (Kat. 75, Abb. 37). Metamorphose verwirklicht sich hier auch aus neuen Möglichkeiten des malerischen Mediums, das im Zustand ständiger hypertropher Formgenese bleibt.

Die zunehmende Umdeutung der leibbestimmten Achsenbildung ins Räumliche frei ausschwingender Kurven und Phantasiegebilde verändert in den achtziger Jahren Triers Aquarelle bis hinein in ihre Bildstruktur: Fragmentarisches zieht ins Papierweiß ein (Kat. 83, Abb. 38). Die Blätter (Kat. 95, Abb. 42) öffnen sich – wie die gleichzeitigen Gemälde – für die offenen Formbildungen aus Triers Deckenmalerei,⁸¹ in einer Weise, die Peter Anselm Riedl am Beispiel des in diesem Zusammenhang programmatischen Gemäldes *1/2/3/4 Sottinsù*⁸² im Begriff der *cieli riportati* treffend beschrieben hat: „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.“⁸³

Genau durch diese ‚Verwandlung des Himmels zur offenen Form‘ einer allusiv-informellen Malerei rücken Triers *cieli riportati* in den thematischen Kontext der Metamorphosethematik. Anders aber als in den von Göttern bewirkten Himmelsmetamorphosen in der Mythologie, durch die sterbliche Wesen über sich hinausgehoben werden, indem sie wie Ariadne als Sternbild ans Firmament versetzt und jeder irdischen Zeitlichkeit enthoben werden,⁸⁴ bleiben Triers Himmelsmetamorphosen eingebunden in die Wandelbarkeit alles Irdischen. Der Himmel ist in Triers Malerei nicht Flucht- und Endpunkt aller Wandlung, sondern Spiegel des Irdischen, Bestandteil einer in ständigem Fluß befindlichen, metamorphen menschlichen Lebenswelt. In Triers Bildmetamorphosen verbindet sich der egopsychische Selbsta Ausdruck eines sich stets neu mit gestischer Verve in das Medium seiner künstlerischen Mittel einschreibenden Subjekts mit einem jeweils neu unternommenen Durchschreiten seiner eigenen Lebenswelt, vom Alltäglichen bis zum Himmel, in denen man immer wieder auf eine Frage zurückgeworfen ist: „Man wußte nicht, sollte man herausfinden, was die Figuren illustrierten, oder sich einfach den struppigen Strichen anvertrauen.“ – Hann Trier hat seine eigene Frage im Thema der Metamorphose als Sehaufgabe an den Betrachter weitergegeben.

1. Die Angaben zu Maßen und Maltechnik finden sich hier im *Katalog der ausgestellten Werke*, auf das sich auch die Numerierung der Aquarelle und Gouachen im Text bezieht. Die Werknummern der Gemälde verweisen unter der Abkürzung WVZ auf das *Werkverzeichnis der Gemälde* von UTA GERLACH-LAXNER, in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, hrsg. von S. Fehleemann, Köln 1990, S. 306ff.. Die Werknummern von druckgraphischen Arbeiten beziehen sich auf UTA GERLACH-LAXNER: Hann Trier. Werkverzeichnis der Druckgraphik, Köln 1994, S. 82-186. Literaturhinweise werden im Folgenden bei der jeweils ersten Nennung vollständig, anschließend nur mit Kurztitel angegeben.
2. HANN TRIER: Autobiopictographie, in: Hann Trier. Tatort Malerei, Ausstellungskatalog Moderne Galerie des Saarland-Museums Saarbrücken, 28. April bis 16. Juni 1985, Saarbrücken 1985, S. 9-21, S. 10.
3. Siehe zum Phänomen der doppelten Lesbarkeit in Triers Werken der neunziger Jahre VERF.: Hann Trier und die Musik – Überlegungen im Anschluß an den *Ballo delle ingrate*, Düsseldorf 1994; wiederabgedruckt in: Hann Trier. Werkverzeichnis der Gemälde 1990-1995. Kölnisches Stadtmuseum/ Kölnische Galerie, 20. Mai bis 13. August 1995, hrsg. von Michael Euler-Schmidt, Köln 1995, S. 64-77, bes. S. 74ff., Abb. 27.
4. In dieser temporalen Ausrichtung gründet eine weitreichende Beziehung der Malerei von Hann Trier zur Musik; hierzu VERF.: Hann Trier und die Musik, op. cit. 1995.
5. Siehe hierzu Vergleichsbeispiele aus der Malerei des deutschen Informel bei URSULA GEIGER: Die Maler der Quadriga. Otto Greis - Karl O. Götz - Bernard Schultze - Heinz Kreutz und ihre Stellung im Informel, hrsg. von Axel-Alexander Ziese, Nürnberg 1987. Die Malerei von Bernard Schultze kommt in dieser Hinsicht derjenigen von Hann Trier noch am nächsten.
6. Siehe zu Bestimmung und begriffsgeschichtlicher Wandlung des Metamorphosebegriffs THEODOR BALLAUFF: Metamorphose, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 5, Darmstadt 1980, Sp. 1177-1179; CHRISTA LICHTENSTERN: Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, *Bd. 1: Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys*, Weinheim 1990; *Bd. 2: Metamorphose – Vom Mythos zum Prozeßdenken. Ovid-Rezeption; Surrealistische Ästhetik; Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*, Weinheim 1992, bes. Bd. 2, S. 1-5, Bd. 1, S. 1-10 (mit weiterführender Bibliographie).
7. Aquarelle und Gouachen können einzelnen Gemälden oder druckgraphischen Arbeiten vorausgehen (Kat. 16, 17, 20) oder auch solchen nachfolgen (vgl. *Springen*, Kat. 23, mit dem Bild *Über den Bach springen*, WVZ 130).
8. Diese wurden im Anschluß an Triers eigene Einteilungen (Autobiopictographie, op. cit.) in der umfangreichen Literatur immer wieder beschrieben (zusammenfassend hierzu noch einmal die Beiträge in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, op. cit. (Anm. 1)).
9. So die Generalthese von MATTHIAS BLEYL: Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945, Nürnberg 1988.
10. CH. LICHTENSTERN: Metamorphose, op. cit. (Anm. 6). Vgl. die Rezension vom VERF.: Das Prinzip der Verwandlung, in: *Kunst und Antiquitäten* 5/94, S. 40-41.
11. CH. LICHTENSTERN: Metamorphose, op. cit., Bd. 2, S. 391.
12. Ebd. S. 390.
13. Gibt es Gemeinsamkeiten moderner Literatur, Musik und bildender Kunst, in: *Akzente* 6 (1961), S. 488-534, S. 516.
14. Mündlicher Hinweis von Hann Trier.
15. Öl auf Leinwand, 351 x 782 cm, Prado, Madrid (vgl. Max Imdahl: *Picassos Guernica*. Frankfurt a.M. 1985). Siehe Hinweise auf andere Vorbilder und den Versuch einer biographisch orientierten Analyse bei H. OSTERODT: Hann Trier. Zur Genese des Malens mit beiden Händen im künstlerischen Werk 1947 bis 1959, Bramsche 1994, zugl. Diss. Univ. Münster

- 1994, S. 37-42. Die stilistische Abhängigkeit von den Arbeiten Joseph Faßbenders betont
HANS M. SCHMIDT: Nach eigenem Strich und Faden. Die Anfänge der Malerei Hann Triers in der Nachkriegszeit, in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, op. cit. 1990, S. 39-67, S. 47.
16. Im Unterschied hierzu hat z.B. Karl Otto Götz in seiner *Fakturenfiabel* seinen Formverwandlungen einen *eigenen* abstrakten Formenbestand zugrunde gelegt. Hierzu
CH. LICHTENSTERN: Metamorphose, op. cit. (Anm. 6), Bd. 2, S. 379ff. und K.H. KOHRS: Schema und Variation, in: K.O. Götz. Monotypien, Gemälde, Gouachen. 1935-1983. Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf 16.6.-22.7.1984, Düsseldorf 1984, S. 138-142.
17. Gibt es Gemeinsamkeiten, op. cit. (Anm. 13), S. 515. Auf diese Stelle weist schon CH. LICHTENSTERN hin (Metamorphose, op. cit., Bd. 2, S. 378 f.).
18. Siehe hierzu LORENZ DITTMANN: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung, Darmstadt 1987, S. 366f.; Ders.: Die Willensform des Kubismus, in: Argo. Festschrift für Kurt Badt zum achtzigsten Geburtstag am 3. März 1970, hrsg. von Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann, Köln 1970, S. 401-417.
19. Mündliche Mitteilung von Hann Trier.
20. Siehe z.B. H. Trier: Autobiopictographie, op. cit. (Anm. 2), S. 14.
21. Gibt es Gemeinsamkeiten, op. cit. (Anm. 13), S. 515.
22. Pastell auf Papier, 48,5 x 73 cm. H. OSTERODT weist mit Recht auf dieses naheliegende Vergleichsbeispiel hin, analysiert aber Triers Gouache ausschließlich als *abstrakte* Strichfolge, bezeichnenderweise unter dem Namen „Ohne Titel (Nr. 151)“ (op. cit. (Anm. 15), S. 60, Abb. 15). Abb. auch im Katalog Hans Hartung. Malerei, Zeichnung, Photographie. Staatsgalerie moderner Kunst München, Berlin 1981, Abb. 176.
23. Vgl. hierzu H. TRIER: Autobiopictographie, op. cit., S. 14.
24. Hann Trier. Werkverzeichnis der Druckgraphik, op. cit. (Anm. 1), S. 89-97, G 23;
GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: Gedichte und Sinnsprüche / Fabeln / Jugenddramen, Berlin 1954 (Gesammelte Werke; Bd. 1), S. 285 f.
25. CH. LICHTENSTERN: Metamorphose, op. cit. (Anm. 6), Bd. 2, S. 378.
26. *Anschlag*, Eitempera auf Leinwand, 50 x 100 cm, WVZ 33, 1950. Vgl. die Lithographie des Tiresias-Zyklus, in: Hann Trier. Werkverzeichnis der Druckgraphik, op. cit., Abb. der 6. Seite auf S. 92.
27. H. TRIER: Wie ich ein Bild male, in: Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. VI (1961), S. 7-16, S. 12.
28. Ebd., S. 13 f.
29. Ebd., S. 14
30. Siehe die Abb. bei SABINE MAJA SCHILLING: Biographie, in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, op. cit., S. 23. Diese Postkarte gehört zu den zahlreichen Gelegenheitsarbeiten von Hann Trier.
31. JÜRGEN BECKER: Erinnerungen an Alexander Adrion, in: Alexander Adrion. Gedanken zu seiner Kunst der Verzauberung, Köln 1983, o.S., zitiert nach H. OSTERODT: Hann Trier, op. cit. (Anm. 15), S. 85. Vgl. A.M. FISCHER: Die Druckgraphik im Werk Hann Triers unter besonderer Berücksichtigung der Mappenwerke, in: Hann Trier. Werkverzeichnis der Druckgraphik, op. cit. (Anm. 1), S. 9-40, S. 30.
32. H. FOCILLON: Lob der Hand, dt. Übers., Bern 1958 (Schriften der ‚Concinnitas‘ im Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel, hrsg. von Joseph Gantner), S. 42; HENRI FOCILLON: Éloge de la main (1934), in: Vie des formes, 3. Auflage, Paris 1947, S. 99-121, S. 115.
33. H. OSTERODT: Hann Trier, op. cit., S. 85f.: Adrion „betrieb seine Verzauberungen mittels Fingerfertigkeit oder Prestidigitation. [...] Trier erkannte in der von Alexander Adrion so anschaulich vorgeführten Prestidigitation eigene, von ihm verfolgte Prinzipien wieder, wie ein allgemeines Interesse an Geschwindigkeit und an Bewegungen...“. Vgl. A.M. FISCHER: Die Druckgraphik, op. cit., S. 30.
34. H. FOCILLON: Éloge de la main, op. cit. 1947, S. 114, 117. Ich danke Anne Funke für ein klärendes und anregendes Gespräch über die Konnotationen dieser Wörter ihrer Muttersprache.

35. Ebd., S. 102.
36. H. TRIER weist auf die Beziehung zu einem von ihm in Kolumbien entworfenen Inserat für eine Versicherung hin (Kolumbien, in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, op. cit. (Anm. 1), S. 79, mit Abb.).
37. Mündliche Mitteilung von Hann Trier.
38. Hierzu EVA-MARIA TRISKA: Die Quadratbilder Paul Klees – ein Beispiel für das Verhältnis seiner Theorie zu seinem Werk, in: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Ausstellungskatalog Kunsthalle Köln, Köln 1979, S. 45-78.
39. Jüngst wieder EBERHARD ROTERS: Labyrinthtanz oder *Das allmähliche Verfertigen der Bilder beim Malen*. Hann Triers Berliner Jahre, in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, op. cit. 1990, S. 89-116, S. 99.
40. Hann Trier. Werkverzeichnis der Druckgraphik, op. cit. (Anm. 1), S. 112-115, G 44.
HEINRICH VON KLEIST: Über die allmähliche [sic] Verfertigung der Gedanken beim Reden, in: Heinrich von Kleist. Erzählungen / Anekdoten / Gedichte / Schriften, hrsg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt a.M. 1990 (Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden; Bd. 3).
41. Roters und Fischer lesen Kleists Text als Kommentar zu Triers zeichnerischer Werkgenese (E. ROTERS: Labyrinthtanz, op. cit. (Anm. 39), S. 99; A.M. FISCHER: Die Druckgraphik, op. cit. (Anm. 31), S. 25). HANS-JÜRGEN SCHWALM versteht die Linie bei Hann Trier ausschließlich als „unverschleierte Spur seines inneren Erlebens“ (Die Linie als Ereignis bei Hann Trier, in: Hann Trier. Im Handumdrehen. Zeichnungen und Druckgraphik 1947-1990, Ausstellungskatalog Rheinisches Landesmuseum Bonn 16.8.-7.10.1990 u.a., hrsg. von Hans M. Schmidt, Bonn 1990, S. 9-19, S. 9).
42. Mündliche Mitteilung von Hann Trier.
43. H. FOCILLON: Lob der Hand, op. cit. (Anm. 32); Ders.: Éloge de la main, op. cit.; Hinweise bei CH. LICHTENSTERN: Metamorphose, op. cit. (Anm. 6), Bd. 2, S. 386, Anm. 125, A.M. FISCHER: Die Druckgraphik, op. cit., S. 28f., H.M. SCHMIDT: Nach eigenem Strich und Faden, op. cit. (Anm. 15), S. 59f. usf..
44. H. FOCILLON: Lob der Hand, op. cit., S. 19.
45. Ebd., S. 22.
46. Ebd., S. 23, 36f.
47. Ebd., S. 44.
48. Ebd., S. 52. Vgl. hierzu u.a.: HEINZ OHFF: Zur Malerei Hann Triers, in: Hann Trier. Gemälde, Zeichnungen, Graphiken. Retrospektive. Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1979, S. 9-31; PETER-ANSELM RIEDL: Von allen Seiten, in: Hann Trier. Tatort Malerei, Ausstellungskatalog Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1985, S. 25-36, S. 28; M. BLEYL: Essentielle Malerei, op. cit. (Anm. 9), S. 97; E. ROTERS: Labyrinthtanz, op. cit. (Anm. 39), S. 89-116; H.M. SCHMIDT: Nach eigenem Strich und Faden, op. cit. (Anm. 15), S. 39-67; H.J. SCHWALM: Die Linie als Ereignis, op. cit. (Anm. 41), S. 12f, 17.
49. In dieser Hinsicht scheint es mir lohnend, einmal den Beziehungen von Focillons kunsttheoretischen Überzeugungen zu den zeitgenössischen Metamorphose-Vorstellungen in den Kunstanschauungen des französischen Surrealismus der zwanziger und dreißiger Jahre nachzugehen. In der bis heute vorherrschenden wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung als Vertreter einer rein formanalytisch orientierten Kunstgeschichte scheint mir Focillons methodischer Ansatz unterbestimmt (vgl. René Huyghe: Henri Focillon als Kunsthistoriker, in: H. FOCILLON: Lob der Hand, op. cit. (Anm. 32), S. 7-18). Mit Recht weist Dagobert Frey mit Blick auf Focillons Vorgehen auf „eine deutliche Wendung vom systematisch-positivistischen Standpunkt zu einer kultur- und entwicklungsgeschichtlichen Auffassung“ hin (D. FREY: Zur wissenschaftlichen Lage der Kunstgeschichte, in: DERS.: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie, Darmstadt 1984, S. 23-79, S. 26; siehe auch die vertiefte Auseinandersetzung mit Focillon von JOSEPH GANTNER: Romanische Plastik. Inhalt und Form in der Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts (1941), 3. Aufl. Wien 1948, S. 126, oder kritisierend HEINRICH LÜTZELER: Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche

- Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst, Freiburg/München 1975, Bd. 2, S. 1082-1087 (Orbis academicus).
50. CH. LICHTENSTERN: *Metamorphose*, op. cit. (Anm. 6), Bd. 2, S. 386, Anm. 125.
51. H. FOCILLON: *Lob der Hand*, op. cit. (Anm. 32), S. 52.
52. H. FOCILLON: *Éloge de la main*, op. cit., S. 121.
53. H. FOCILLON: *Lob der Hand*, op. cit., S. 34; vgl. DERS.: *Éloge de la main*, op. cit., S. 109: „L'art commence par la transmutation et continue par la métamorphose. Il n'est pas le vocabulaire de l'homme parlant à Dieu, mais le renouveau perpétuel de la Création. Il est invention de matières en même temps qu'il est invention de formes.“
54. Siehe hierzu die entsprechende Erzählung von Ovid, in: Publius OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*. Epos in 15 Büchern, Zürich 1958 (Die Bibliothek der Alten Welt), Liber I, S. 47ff., Z. 525-567.
55. H. FOCILLON: *Lob der Hand*, op. cit., S. 24; vgl. DERS.: *Éloge de la main*, op. cit., S. 102f. „...ses bras deviennent des branches, leurs extrémités sont des rameaux de feuilles émues par les souffles. Il me semble voir l'homme ancien respirer le monde par les mains, tendre les doigts pour en faire un réseau à prendre l'impondérable.“
56. H. FOCILLON: *Lob der Hand*, op. cit., S. 24.
57. Dies deutet auch CHRISTA LICHTENSTERN an: „...die feinsinnige Betrachtung über die Hände, die sich wie Daphnes Blattfigur ‚à la connaissance de l'air‘ öffnen“ (*Metamorphose*, op. cit. (Anm. 6), Bd. 2, S. 386, Anm. 125). Vgl. A.M. FISCHER: *Die Druckgraphik*, op. cit. (Anm. 31), S. 29.
58. H. FOCILLON: *Lob der Hand*, op. cit., S. 24 (Hervorhebung von mir); DERS.: *Éloge de la main*, op. cit., S. 102: „Dressée dans le vent, épanouie et séparée comme une ramure, elle L'Éxcitait à la capture des fluides.“
59. CH. LICHTENSTERN: *Metamorphose*, op. cit., Bd. 1, S. 1, 86.
60. H. FOCILLON: *Lob der Hand*, op. cit., S. 31 (Hervorhebung von mir); DERS.: *Éloge de la main*, op. cit., S. 107: „Il touche, il palpe, il suppute le poids, il mesure l'espace, il modèle la fluidité de l'air pour y préfigurer la forme, il caresse l'écorce de toute chose, et c'est du langage du toucher qu'il compose le langage de la vue – un ton chaud, un ton froid, un ton lourd, un ton creux, une ligne dure, une ligne molle.“
61. H. FOCILLON: *Lob der Hand*, op. cit., S. 33; DERS.: *Éloge de la main*, op. cit., S. 109: „Longtemps elle se contenta de dresser des troncs d'arbre non polis, avec toute leur parure d'écorce, pour porter les toits des maisons et des temples; [...] Mais du jour où elle devêtit l'arbre de son manteau nouveau pour en *faire apparaître la chair*, façonnant la surface jusqu'à la rendre lisse et parfaite, *elle inventa un épiderme*, doux à la vue, doux au toucher, et les veines, destinées à rester profondément cachées, offrirent à la lumière des combinaisons mystérieuses.“ (Hervorhebungen von mir).
62. P. OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, op. cit. (Anm. 54), Liber I, S. 51, Z. 553-559.
63. H. FOCILLON: *Éloge de la main*, op. cit. (Anm. 32), S. 109. (Hervorhebung von mir).
64. H. FOCILLON: *Lob der Hand*, op. cit., S. 52.
65. Ebd., 34.
66. Der Zyklus zum *Lob der Hand* besteht aus zwölf 1959/60 entstandenen Radierungen, die 1962 als Buch herausgegeben wurden, wobei sich das dritte Blatt auf *Daphne* bezieht (Hann Trier. Werkverzeichnis der Druckgraphik, op. cit., S. 126-133, G 68). CH. LICHTENSTERN merkt mit Blick auf den Radierungszyklus zum *Lob der Hand* allgemein an: „Wird Daphne für Focillon zum Gleichnis für die Sensibilität der Hände, so gerät Trier das bewegte Gitterwerk ‚seiner Hände‘ zur metaphorischen Figur der eigenen bildnerischen Tätigkeit“ (*Metamorphose*, op. cit. (Anm. 6), Bd. 2, S. 386, Anm. 125). Vgl. A.M. FISCHER: *Die Druckgraphik*, op. cit. (Anm. 31), S. 29.
67. CH. LICHTENSTERN: *Metamorphose*, op. cit., Bd. 2, S. 386, Anm. 125.
68. Siehe hierzu weiterführend VERF.: Hann Trier und die Musik, op. cit. 1995 (Anm. 3), S. 71-74.
69. Gibt es Gemeinsamkeiten, op. cit. (Anm. 13), S. 516.
70. Dieses Aquarell bereitet zugleich auch die koloristischen Möglichkeiten für das ein Jahr später entstandene Bild *Für zwei Pinsel* von 1959 (WVZ 236) vor.

71. Antonio Pollaiuolo, Apollo und Daphne, um 1470, Holz, 29,5 x 20 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. 928. Die Forschung tendiert hinsichtlich der schwierigen Händescheidung zwischen den Brüdern Antonio und Piero Pollaiuolo – wenn auch auf ungesicherter Grundlage – mehrheitlich zu einer Zuschreibung der Tafel an Antonio (vgl. LEOPOLD D. ETTLINGER: Antonio and Piero Pollaiuolo. Complete edition with a critical catalogue, Oxford-New York 1978, S. 141, Nr. 9. MARTIN DAVIES: National Gallery Catalogues. The earlier italian schools (1951), London 1986, S. 446f.).
72. Siehe zu Darstellungsproblematik und -tradition dieses Stoffes die Studie von WOLFGANG STECHOW: Apollo und Daphne (1932), Darmstadt 1965, S. 10f., zu Pollaiuolos Darstellung: S. 19ff.
73. Vgl. auch die Radierung *Daphne 2* von 1961, in der die anthropomorphe Struktur noch deutlicher in die Liniengewebe eingeschrieben ist (Hann Trier. Werkverzeichnis der Druckgraphik, op. cit. (Anm. 1), S. 136, G 74).
74. HANN TRIER: *Ut poesis pictura? Eine Betrachtung zur Malerei der griechischen Antike*, Heidelberg 1985, S. 22.
75. Ebd., S. 10.
76. Siehe z.B. die Radierung *Wespe* von 1961 (51,5 x 32 cm; Hann Trier. Werkverzeichnis der Druckgraphik, op. cit., S. 138, G 76) oder das Gemälde *Wespe I* (Öl auf Leinwand, 116 x 81cm, 1961, WVZ 321).
77. Siehe hierzu neben zahlreichen anderen Arbeiten z.B. die *Echomappe* von 1965 mit acht Aquatintaradierungen (Hann Trier. Werkverzeichnis der Druckgraphik, op. cit., S. 146f, G 99).
78. Radierung, 31,5 x 17,5 cm. 5. Blatt aus dem Zyklus zum *Lob der Hand*, 1959/60 (Hann Trier. Werkverzeichnis der Druckgraphik, op. cit., S. 126 ff, G 68).
79. Hann Trier. Archimedes, hrsg. von Georg-W. Költzsch, Essen 1990, S. 54f., 68f., 130f. (Tusche, laviert, Bleistift, 1964, 17,4 x 23,5 cm und Tusche, laviert, weiß gehöht, Tonpapier, 1975, 21,8 x 14,5 cm).
80. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: Gedichte und Sinnsprüche, op. cit. (Anm. 24), S. 269. Vgl. zum gleichen Thema die *Meropsmappe* von 1967 (Hann Trier. Werkverzeichnis der Druckgraphik, op. cit., S. 158f., G 115).
81. Siehe zu Triers vielfältiger Tätigkeit im Bereich der Deckenmalerei seit den 70er Jahren: E. ROTERS: Hann Trier — Die Deckengemälde in Berlin, Heidelberg und Köln. Mit einer ausführlichen Dokumentation, Berlin 1981; P.A. Riedl: *‚Cieli aperti‘* und *‚Cieli riportati‘*. Zur künstlerischen Entwicklung Hann Triers seit den mittleren sechziger Jahren, in: Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, op. cit., S. 119-160.
82. Eitempera auf Leinwand, 230 x 195 cm, 1983, WVZ 723.
83. P.A. RIEDL: Von allen Seiten, op. cit. (Anm. 48), S. 26, Abb. S. 123; vgl. auch Ders.: *‚Cieli aperti‘* und *‚Cieli riportati‘*, op. cit., S. 145 ff.
84. P. OVIDIUS NASO: Metamorphosen, op. cit. (Anm. 54), Liber VIII, S. 521, Z. 175 ff.