

CHRISTOPH WAGNER

Daphne auf der Flucht

Metamorphose als »Tragodia mimesis praxeos«

Zwei Jahre nachdem Hann Trier erstmals zu den abstrakten Bildgeweben seiner informellen Beidhandmalerei fand, die fortan zur charakteristischen Signatur seines künstlerischen Œuvres wurden, gestaltete er 1959 seinen druckgraphischen Zyklus zu Henri Focillons poetisch-emphatischer Abhandlung »Éloge de la main«: Die zwölf großformatigen Radierungen, von denen zwei als Doppelseiten angelegt sind, werden von Trennblättern aus Transparentpapier, die mit Skizzen bedruckt sind, begleitet. Der Zyklus, der zweifellos als programmatische Positionsbestimmung seiner Kunst verstanden werden kann, erschien 1962, eingebunden in eine bibliophile Künstlerbuchpublikation in einer Auflage von 315 Stück, herausgegeben von der Kölner Galerie der Spiegel.¹

Intensiv hat sich Christa Lichtenstern im 1992 publizierten zweiten Band ihrer Habilitationsschrift mit dem dritten Blatt aus diesem Zyklus (Abb. 1), das der Daphne-Thematik bei Focillon zugeordnet ist, auseinandergesetzt. In ihm sah sie ein »sprechendes Beispiel für jenes Phänomen, das [...] mit ›formreflexiver Vereinnahmung‹ der ovidischen Metamorphose zu umschreiben versucht wurde«:² »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. Neben der ›Daphne‹ gibt Trier auf der benachbarten Seite in rascher Tuschkupferzeichnung die Anspielung auf die ausgestreckte Hand des Apollons [...] zusammen mit der Beschriftung ›daphné‹ und ›une prise...für die hand eine beute‹. Apollons Eilen entspricht die schnelle Technik der Tuschkupferzeichnung, Daphnes allmählicher Baumwerdung die langsamere Technik der Radierung. Was Apollon als ›Beute‹ versagt ist, gelingt dem Künstler als Daphne-Evokation seiner Hände sich zu erschaffen.«³

Zunächst gibt die mediale Differenz zwischen der Radierung (Abb. 1) und der auf Transparentpapier gedruckten Zeichnung (Abb. 2) zu denken, insbesondere, weil sie von gravierenden stilistischen Divergenzen begleitet wird. Während sich die Komposition des Radierungszyklus bruchlos in Triers stilistische Formensprache seiner sogenannten »Vibrationen« der späten fünfziger Jahre einreihen

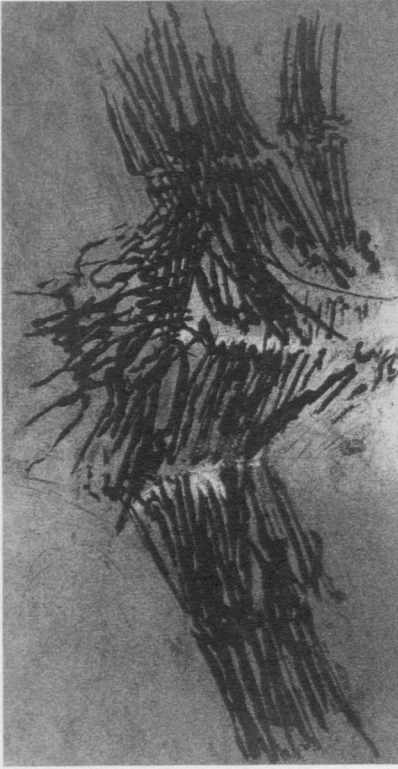


Abb. 1: Hann Trier, *Daphne*, Radierung in Aquatinta und Reserve (3. Blatt aus dem Zyklus *Éloge de la main*, 1959/60)

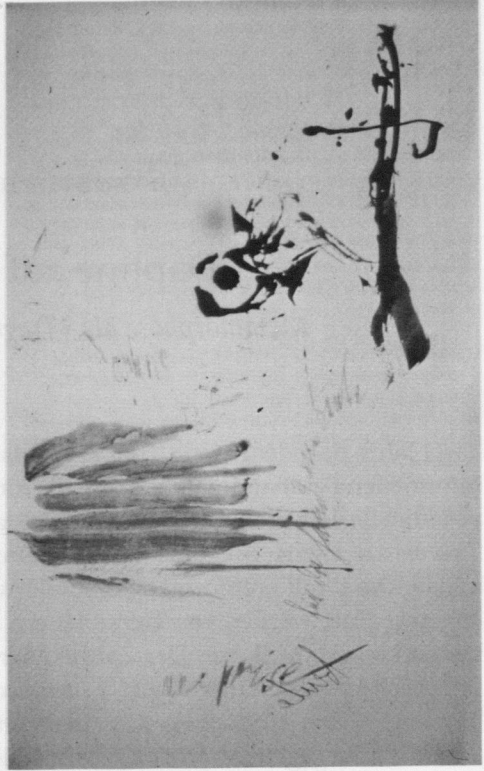


Abb. 2: Hann Trier, Gedruckte Handzeichnung zu »Daphne...«, Transparentpapier, (in *Éloge de la main*, 1959/60)

läßt – man vergleiche zum Beispiel ein Aquarell aus dem Jahre 1958 (Abb. 3,4)⁴ –, zeigen die Zeichnungen auf Transparentpapier einen gänzlich anderen, für Triers Bildsprache fremdartigen Gestus locker gereihter Abbreviaturen und wirken gelegentlich geradezu dekomponiert (Abb. 2, 5). Diese stilistischen Unterschiede sind so weitreichend, daß die Frage naheliegt, ob die auf Transparentpapier gedruckten Zeichnungen überhaupt als autonome Werke isoliert betrachtet werden sollen – wie sie etwa im Werkverzeichnis der Druckgraphik abgebildet sind⁵ –, oder ob sie nicht vielmehr auf den direkten visuellen Zusammenhang mit den durch das Transparentpapier hindurch sichtbaren Radierungen angelegt waren? Das Experiment der anschaulichen Überblendung zweier Bildpaare (Abb. 6, 7), die einander sicher zugeordnet werden können (Abb. 1–2, 4–5), macht den – in der Forschung bislang übergangenen⁶ – anschaulichen Zusammenhang zwischen den gedruckten Transparentzeichnungen und den zugehörigen Radierungen deutlich. Einige Hinweise auf die enge kompositorische Verzahnung können hier genügen: Beim Daphneblatt (Abb. 6) scheint das dynamische horizontale Striche-

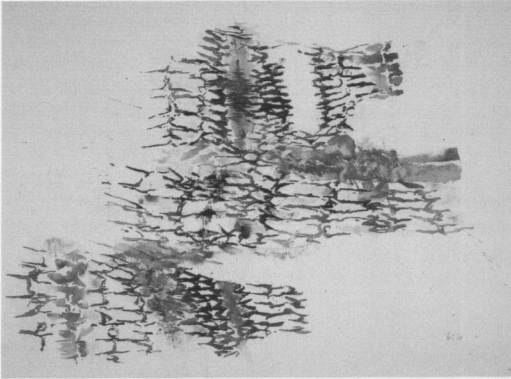


Abb. 3: Hann Trier, *Ohne Titel*,
Tusche und Aquarell, Privatbesitz

bündel der Zeichnung der figürlich-vegetabilischen Figuration in der Radierung gleichsam nachzujagen, ja dieses eben zu ergreifen, eine abstrakte Paraphrase der Jagd Apolls nach Daphne. Bei dem Blatt *betasten* (Abb. 7) findet sich in Spiegelschrift der programmatische Schriftzug »betasten erfüllt die Natur mit geheimnisvollen Kräften« auf dem Transparentpapier genau zwischen den beiden Fingerabdrücken, mit denen Trier das Papier real betastend tatsächlich verwandelt, indem diese Fingerabdrücke zu Kristallisationspunkten der ringsum anlagernden zeichnerischen Vibrationen werden.

Auch wenn die gesamte Folge des Zyklus hier nicht im einzelnen durchgegangen werden soll, kann festgehalten werden, daß sich die ästhetische Funktion der auf Transparentpapier gedruckten Zeichnungen erst im direkten visuellen Zusammenhang mit den jeweils darunter liegenden Aquatintaradierungen erfüllt. Sie bilden ein Verbindungsglied zwischen Text und Bild, das beim Betrachten der Mappe den Bild-Text-Bezug der Radierungen im doppelten Sinne transparent macht, indem sie diesen gleichsam auf die Radierungen projiziert. Dieser visuelle

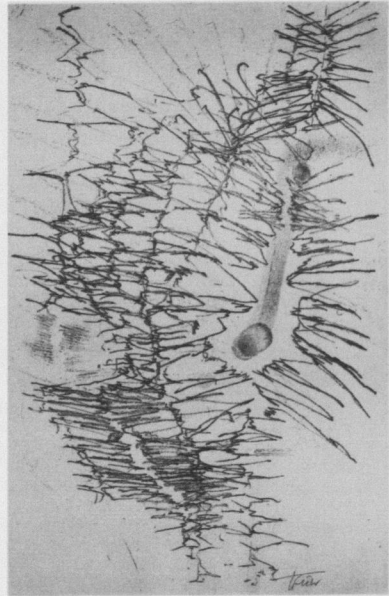


Abb. 4: Hann Trier, *Betasten*,
Radierung in Vernis-mou (4. Blatt aus
dem Zyklus *Éloge de la main*, 1959/60)

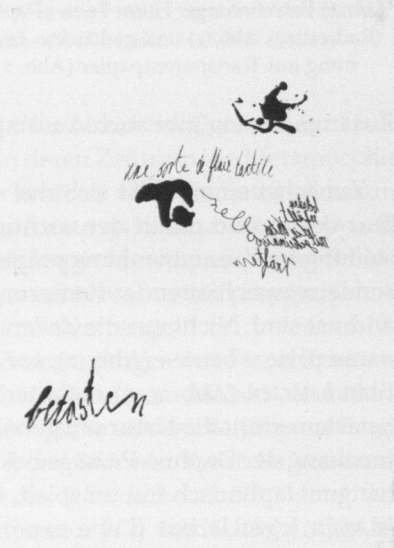


Abb. 5: Hann Trier, Gedruckte Hand-
zeichnung zu »betasten...«,
Transparentpapier, (in *Éloge de
la main*, 1959/60)



Abb. 6: Fotomontage: Hann Trier, »Daphne«
(Radierung, Abb. 1) und gedruckte Zeichnung auf Transparentpapier (Abb. 2)

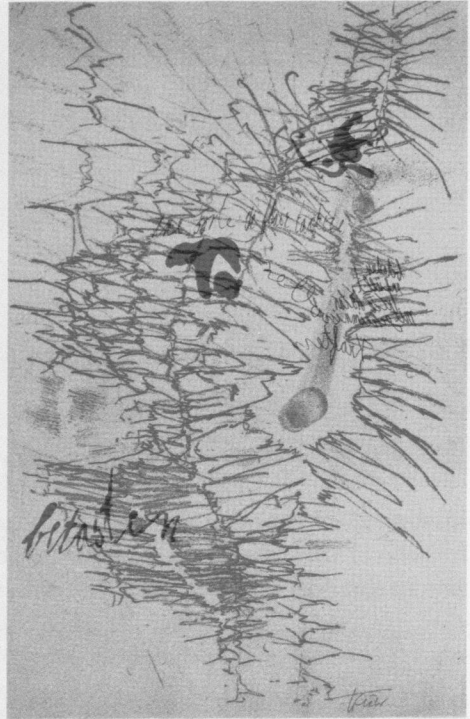


Abb. 7: Fotomontage: Hann Trier, »Betasten«
(Radierung, Abb. 4) und gedruckte Zeichnung auf Transparentpapier (Abb. 5)

Zusammenhang gibt auch Ansatzpunkte für ein vertieftes inhaltliches Verständnis.

Zunächst einmal läßt sich der – bislang nur unvollständig beachtete⁷ – Bild-Text-Bezug und damit der wichtige ikonologische Hintergrund von Triers Darstellung im Zusammenhang präzisieren: Dabei zeigt sich, daß nicht nur ein Blatt, sondern zwei Blätter des Radierungszyklus unmittelbar der Daphnethematik gewidmet sind: Nicht nur die Zeilen »daphne – eine Beute – für die hand eine beute – une prise – beute« (Abb. 2), sondern auch die auf dem hieran anschließenden Blatt *betasten* (Abb. 4, 5) notierten Zeilen »betasten – une sorte de flair tactile – betasten erfüllt die Natur mit geheimnisvollen Kräften« entstammen dem Zusammenhang der Daphne-Passage bei Focillon. Während Focillon diesen Zusammenhang metaphorisch frei umspielt, indem er die Zeilen »c'est encore une prise pour la main, c'est le but d'une expérience que la vue ou l'esprit ne peuvent pas conduire seuls. La possession du monde exige une sorte de flair tactile«,⁸ doppeldeutig auf die künstlerisch schaffende Hand bezieht, hat Trier in seiner künstlerischen Verarbeitung dieser Zeilen wieder Daphne als eindeutigen Bezugspunkt eingeführt.

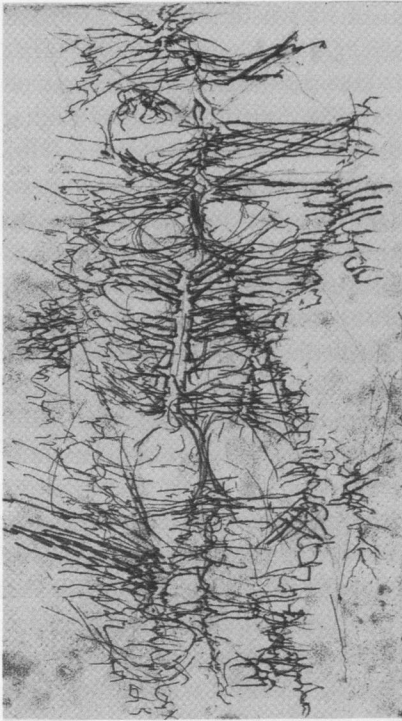


Abb. 8: Hann Trier, *Daphne 2*, 1961,
Radierung in Vernis-mou



Abb. 9: Antonio Pollaiuolo, *Apollo und Daphne*,
um 1470, London, National Gallery

Die Verwandlungskraft der Hand ist sowohl für Henri Focillon wie für Hann Trier der Schlüssel zur Entstehung der Kunst, in deren Zentrum die Metamorphose steht. An zwei zentralen Stellen bei Focillon heißt es: »Elle [la main] se mesure avec la matière qu'elle métamorphose, avec la forme qu'elle transfigure«,⁹ und: »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.«¹⁰ Diese 1934 erstmals publizierte Überzeugung hat Hann Trier auf die für seine Kunstauffassung konstitutive Vorstellung vom Malakt als malerischer Metamorphose übertragen, etwa wenn er 1961 in seinem Beitrag zur Frage *Gibt es Gemeinsamkeiten moderner Literatur, Musik und Bildender Kunst* die Verwandlung als grundlegendes künstlerisches Prinzip des *Informel* beschreibt: Unter den Vorzeichen der »Verwandlung« wird »Vorgeformtes [...] verdächtig [...]. Also zieht sich die Malerei auf anscheinend nicht geformte Bezirke zurück: das *informel* entsteht. Ich bin nicht der Ansicht, daß informelle Malerei wirklich formlos ist. Sie zeigt nur keine vorgeformte Form, sondern legt Prinzipien der Formwerdung dar.«¹¹

Daß diese Zeilen nicht als programmatische Künstlerrhetorik abgetan werden können, zeigt ein Blatt (Abb. 8), das ursprünglich ebenfalls für den Zyklus *Éloge de la main* konzipiert worden war und das in Triers künstlerischer Entwicklung eine bislang unbeachtete Schlüsselposition einnimmt: Die 1961 entstandene Radierung trägt den Titel *Daphne 2*¹² – anschließend an das Blatt *Daphne* des Zyklus (Abb. 1) –, und sie steht bislang unerkannt am Anfang der in Triers Schaffen so wichtigen Werkgruppe der antropomorph-mittensymmetrischen Beidhandmalerei: In neuer Form ist hier über eine deutliche Achsenbildung der informellen Struktur die Symmetrie des Leiblichen eingeschrieben. Mehr als in allen anderen Arbeiten dieser Zeit ist die leibliche Durchbildung der informellen Struktur in dem Blatt *Daphne 2* unmittelbar erkennbar: Der Kopf, die Brüste, das Rückgrat bis zu den zweigeteilten Schenkeln umreißen einen weiblichen Körper, der sich in die informelle Abstraktion vibrierender Strichzüge zu verwandeln scheint. An die leibliche Matrix dieser mittensymmetrischen Struktur schließen im gleichen Jahr und in der folgenden Zeit wichtige Schlüsselwerke wie Triers *Dunkler Kolibri* oder *Wespe I* (Abb. 10)¹³ an, in denen ebenfalls die mittensymmetrische leibliche Struktur für das informelle Formgewebe konstitutiv wird. In keinem dieser Werke aber hat Trier diese Struktur nochmals so programmatisch durch den Bezug auf die mythologische Thematik der Metamorphose vertieft wie in dem Blatt *Daphne 2*. Die Verwandlung der Daphne steht tatsächlich am Anfang einer neuartigen künstlerischen Formgenese im Œuvre Hann Triers! Vielleicht war es dies, was den Künstler bewog, das Blatt als Einzelwerk zu belassen und nicht der narrativer angelegten Version der *Daphne auf der Flucht* (Abb. 1) im Zyklus *Éloge de la main* an die Seite zu stellen.

Hann Trier und Antonio Pollaiuolo

Wie sehr Hann Trier dabei von Focillons Begriffen und Metaphern angeregt worden ist, zeigt sich nicht nur in den zahlreichen Zitaten aus *Éloge de la main*¹⁴, sondern auch in der für ihn zentralen Bestimmung der Malerei als beidhändigem »Tanz mit zwei Pinseln«¹⁵, die auf Focillons Deutung der Hände als »êtres animés«¹⁶ rückbezogen werden kann: »avec une agilité de danseurs [...] les doigts fassent naître des bouquets de figures« [...] »il semble alors qu'elles dessinent gratuitement dans l'air la multiplicité des possibles [...]. Elles sont bien plus belles quand elles n'imitent rien.«¹⁷ Als Anregungsquelle beider Daphne-Radierungen ist aber nicht nur Focillons Text, sondern auch eine – von Focillon prominent eingeführte – Darstellung von *Apoll und Daphne* zu betrachten: Antonio Pollaiuolos berühmtes Gemälde *Apoll und Daphne*¹⁸ (Abb. 9). Auch dieses Werk wurde bislang in der Forschung nicht berücksichtigt, obwohl die Auseinandersetzung mit Werken der Kunstgeschichte in Triers Kunst leitmotivisch wiederkehrt.¹⁹ Offenbar hat Hann Trier nicht nur den sprachmetaphorisch-begrifflichen Gehalt der Gedanken

Focillons, sondern auch dessen künstlerische Beispiele reflektiert! Besonders fasziniert hat Trier an Antonio Pollaiuolos Darstellung dabei der Versuch, die narrative Sequenz von »Verfolgung, Flucht, Anhalten und Verwandlung« der Daphne in der Gleichzeitigkeit einer anschaulich prägnanten Bildgestalt zusammenzufassen²⁰ und dabei zugleich – wie in keiner zweiten neuzeitlichen Darstellung dieses Themas – der großflächig ausgebreiteten ornamentalen Blattstruktur der verwandelten Arme Daphnes Raum zu geben. Am transitorischen Punkt der Verwandlung Daphnes, an dem ihr mädchenhafter Körper wie stillgelegt und zugleich noch weitgehend unverwandelt erscheint, wächst das Blattwerk der Arme mit dem vegetabilischen Grund großflächig zusammen. Pollaiuolos Gespür für die Möglichkeiten einer dynamisch be-

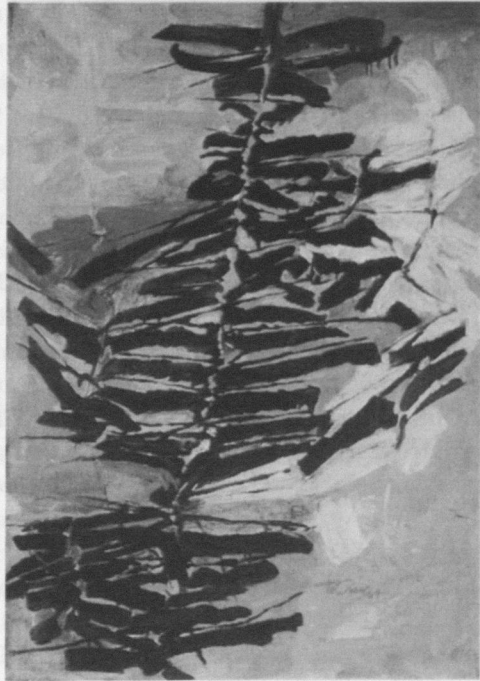


Abb. 10: Hann Trier, *Wespe I*, Öl auf Leinwand, 1961, Privatsammlung Witten

wegten und nervös gespannten Lineatur und die flächenhafte, partienweise geradezu »informelle« Ausbreitung des Blätterornaments sind Hann Trier nicht entgangen. Ja, die Radierung der *Daphne* (Abb. 1) kann – verstärkt noch in der ergänzenden Überblendung mit der zugehörigen Zeichnung auf Transparentpapier (Abb. 6) – als abstrakte Paraphrase von Pollaiuolos Apoll-Daphne-Gruppe (Abb. 9) gelesen werden: Die bei Trier gestisch dreigliedrig entfalteten Strichbündel, die sich nach oben teilen, werden in der Mitte – analog zu Pollaiuolos figürlicher Komposition – von links her durch die überlagernden dynamischen Striche der gedruckten Zeichnung bedrängt. Doppeldeutig kann das isolierte Motiv des Auges auf dem Transparentpapier als Auge des Verfolgers, wie als letzter figuraler Rest der ins Vegetabilische verwandelten Gestalt Daphnes gedeutet werden. Das narrative Geschehen der vergeblichen Jagd Apolls, der Flucht und Verwandlung Daphnes aktualisiert sich dabei nicht zuletzt auf humorvolle, originelle Weise im Umblättern und Verdecken der Seiten mit dem Transparentpapier, indem sich dabei die abstrakten Strichfigurationen jeweils neu überlagern. Auch in der Radierung *Daphne 2*, in der die anthropomorphe Struktur noch deutlicher in die Liniengewebe eingeschrieben ist, läßt sich diese Auseinandersetzung mit Pollaiuolos Vorbild studieren.

Metamorphose als »Tragodía mimesis praxeos«

Die Übersetzung der figurativen Darstellung der mythologischen Erzählung in die gestische Abstraktion hat Trier selbst theoretisch reflektiert.²² In seinen rückblickenden Überlegungen zu einer am *ut poesis pictura*-Ideal orientierten antiken Malerei führt Trier aus:²² »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.«²³ Diese Vorstellung einer »Tragodía mimesis praxeos«, einer Mimesis im abstrakt-gestischen »Nachvollzug« von »Handlungen, die es wert sind, wieder herangeholt zu werden«²⁴, ist in Triers Vorstellung von der Metamorphose Daphnes eingeflossen. Und sie erhält im Schaffen Hann Triers eine besondere Glaubwürdigkeit, weil sie am Anfang einer für ihn grundsätzlichen künstlerischen Entwicklung steht.

Unschwer sind in dieser Deutung des antiken »Mythos« als »die in Erscheinung tretende Aktion« in der 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 Daphneparaphrasen hat diese Auffassung der »Tragodía mimesis praxeos« in besonderer Weise ihre künstlerische Gestalt gefunden: In ihnen verbindet sich die Dimension des egopsychischen Selbstausdrucks²⁵ mit der Vorstellung der Kunst als An- und Rückverwandlung einer dem Menschen entrückten Welt. Sie bilden zeichnerische Stegnogramme, in denen die Erschütterungen des Physischen und Psychischen unmittelbar und untrennbar ineinandergreifen. Unter den Vorzeichen der Auffassung der Werkgenese als Metamorphose vollzieht sich die entscheidende Wendung in Hann Triers Kunst, die Abwendung von der abstrakten gestischen *écriture* als Bild eines physischen Bewegungsrealismus²⁶ zugunsten der aus dem ›Vibrato‹ eines beidhändig agierenden Leibes hervorgebrachten egopsychischen Selbstausdrucks. An die Stelle der abstrahierenden Übersetzung eines Abbilds, tritt im Konzept der Metamorphose als »Tragodía mimesis praxeos« der formgenerierende künstlerische Prozeß.

Henri Focillon und die *Metamorphosen* Ovids

An dieser Stelle ist nochmals zu Henri Focillons Ausführungen zurückzukehren, denn sie erschließen einen weiteren wichtigen Aspekt, der auch in Triers Kunstauffassung eingegangen ist: Die Metamorphose wird nicht nur als Verwandlung,

sondern auch als Rückverwandlung gedeutet. Weitreichender als es auf den ersten Blick erscheint, ist die Verwandlung der Daphne als zentraler Gründungsmythos der Kunst in der Sprachmetaphorik und Argumentation Focillons verankert:

Auf metaphorischer Ebene beschreibt Focillon seine Auffassung von der thematischen Begründung der Kunst aus dem Gedanken der Metamorphose – ausgehend von Antonio Pollaiuolos Darstellung (Abb. 9) – 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:²⁷ »...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.«²⁸ Wie Daphne in ihrer Verwandlung zum Baum beginnend mit den Armen in neuer Form in der Erde wurzelt, so realisiert auch der Künstler über seine Hände »certains contacts avec l'univers«.²⁹

Diese Idee der Analogie zwischen dem Künstler und der Daphne hat Focillon weiterführend in einer ausgedehnten und für seine Argumentation zur künstlerisch schaffenden Hand zentralen *Baummetaphorik* vertieft: »Dressée dans le vent, épanoui et séparée comme une ramure, elle l'excitait à la capture des fluides.«³⁰ Der Künstler gleicht sich mit der ausgreifenden Hand gleichsam Daphne an.

Zugleich aber rückt der Künstler bei Focillon auch in die Position 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 die Jagd des Gottes selbst: »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.«³¹ Daß die künstlerische Tätigkeit hierbei nicht mehr zuvörderst 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: »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 noueux 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.«³²

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 eine bislang nicht beachtete Pointe, 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:

»Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra
Sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus
Complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
Oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.
Cui deus: «At quoniam coniunx mea non potes esse,
Arbor eris certe» dixit «mea. Semper habebunt
Te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae [...]».«³³

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 ja neu erfunden (»inventata un épiderme«).³⁴ Erst in diesem Zusammenhang dieser von Focillon entfalteten Metamorphosevorstellung, mit der sich seine Formvorstellung untrennbar verbindet, und in Zusammenhang mit seiner Vorstellung von der Kunst als utopischem Projekt, eine verwandelte Natur für den Menschen wieder zurückzugewinnen, sind die eingangs zitierten Hauptsätze seiner Schrift angemessen zu verstehen: La main »se mesure avec la matière qu'elle métamorphose, avec la forme qu'elle transfigure«. ³⁵ »L'art commence par la transmutation et continue par la métamorphose.«³⁶ Focillons Verständnis der Kunst ist nicht auf eine formalästhetische Position zu reduzieren!³⁷

Diese gedanklich wie künstlerisch vertieften Vorstellungen von der Verbindung von Kunst und Metamorphose am Paradigma der Baumwerdung Daphnes sind weit über Triers Darstellung der *Daphne* im Radierungszyklus *Éloge de la main* hinaus und jenseits rein illustrativer Beziehungen grundlegend geworden für das neue konzeptuelle Verständnis von Triers Abstraktion. Ausgehend vom Blatt *Daphne 2* (Abb. 8) haben sie eine lange stilistische Spur einer anthropomorph geprägten mittensymmetrischen Beidhandmalerei in Triers Œuvre begründet. Christa Lichtensterns allgemeine Charakterisierung, daß Triers Radierungszyklus eine weitere Spielart »formreflexiver Vereinnahmung der ovidischen Metamorphose«³⁸ bildet, darf – so erweist die weiterführende Analyse – ebenso konkret wie komplex verstanden werden: Metamorphose bedeutet in Triers Darstellung nicht nur Verwandlung, sondern auch Anverwandlung und Rückverwandlung, bei der der Künstler in unterschiedliche Rollen des mythologischen Geschehens schlüpft. Es handelt sich um im Malprozeß der Beidhandmalerei vollzogene Metamorphosen, in denen Trier seine körperliche Bewegung in eine vegetabilisch-abstrakte Struktur einschreibt, die die Seelenvibrationen des Körperlichen noch trägt. Dabei bleibt Triers Spiel mit dem Daphne-Mythos

mehrdeutig und – wie so oft in seiner Auseinandersetzung mit Werken der älteren Kunst – humorvoll⁹: Er ist der Verwandlende, dann der Liebende, der die Nymphe in die Verwandlung treibt, schließlich der Künstler, der Daphne kraft seiner Kunst wieder zurückzuerwandeln versucht und ihrem Lorbeer als Ruhmesblatt der Kunst nachstrebt. Hann Trier treibt sein schalkhaftes Spiel mit der im Mythos aus der Not geborenen Verwandlung einer Nymphe, die dort ihre Verwandlungsfähigkeit ihrem Vater schuldet.

Anmerkung

- ¹ Hann Trier, *Daphne*, Radierung in Aquatinta und Reserve, 37 x 24 cm. Siehe zur Entstehungsgeschichte Hann Trier. Werkverzeichnis der Druckgraphik, bearbeitet von Uta Gerlach-Laxner, Köln 1994, S. 126–133, G 68. Siehe zur Literatur über Hann Trier Fehleemann, Sabine (Hrsg.), Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1990, S. 462–465; Euler-Schmidt, Michael (Hrsg.), Hann Trier. Werkverzeichnis der Gemälde 1990–1995, Kölnisches Stadtmuseum/Kölnische Galerie, 20. Mai bis 13. August 1995, Köln 1995, S. 62; Wagner, Christoph, *Der beschleunigte Blick. Hann Trier und das prozessuale Bild*, Berlin 1999, S. 69.
- ² Lichtenstern, Christa, *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, Bd. 2, S. 386, Anm. 125.
- ³ Ebd., S. 386, Anm. 125.
- ⁴ Abb. 3: Hann Trier, *Ohne Titel*, Tusche und Aquarell, 45,5 x 60,5 cm, Privatbesitz; Abb. 4: Hann Trier, *Betasten*, Radierung in Vernis-mou, 37 x 23,5 cm (4. Blatt aus dem Zyklus *Éloge de la main*, 1959/60).
- ⁵ Hann Trier 1994 (s. Anm. 1), nach S. 32.
- ⁶ Fischer, Alfred M., *Zur Druckgraphik Hann Triers unter besonderer Berücksichtigung der Mappenwerke*, in: Hann Trier 1994 (s. Anm. 1), S. 9–40, S. 28.
- ⁷ Die wichtigsten diesbezüglichen Hinweise hat Fischer 1994, S. 28f. (s. Anm. 6) gegeben.
- ⁸ Focillon, Henri, *Éloge de la main* (1934), in: *Vie des formes*, 3. Auflage, Paris 1947, S. 99–121, S. 103; Hinweis bei Lichtenstern 1992 (s. Anm. 2), S. 386, Anm. 125, Fischer 1994 (s. Anm. 6), S. 9–40. Schmidt, Hans M., *Nach eigenem Strich und Faden. Die Anfänge der Malerei Hann Triers in der Nachkriegszeit*, in: Fehleemann 1990 (s. Anm. 1), S. 39–67, S. 59 f.
- ⁹ Focillon 1947 (s. Anm. 8), S. 121.
- ¹⁰ Focillon 1947 (s. Anm. 8), S. 109.
- ¹¹ Gibt es Gemeinsamkeiten moderner Literatur, Musik und bildender Kunst, in: *Akzente 6* (1961), S. 488–534, S. 515 f.
- ¹² Radierung in Vernis-mou von einer Kupferplatte in Schwarz, 54 x 38,5 cm, Hann Trier 1994 (s. Anm. 1), S. 136, G 74.
- ¹³ *Dunkler Kolibri*, 1961, Öl auf Leinwand, 116 x 81 cm, Privatbesitz, Fehleemann 1990 (s. Anm. 1), S. 368, Nr. 309. *Wespe I*, 1961, Öl auf Leinwand, 116 x 81 cm, Privatsammlung Witten, Fehleemann 1990 (s. Anm. 1), S. 369, Nr. 321: »Die symmetrisch auf eine Mittelachse sich konzentrierende Formgebung, die diese quasi als Grat betont, bestimmt nun als Thema eine große Anzahl der 1961 entstandenen Bilder und klingt auch 1962 noch an.«
- ¹⁴ Fischer 1994 (s. Anm. 6), S. 28 ff.

- ¹⁵ Trier, Hann, *Wie ich ein Bild male*, in: Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. VI (1961), S. 7–16, S. 16. Siehe allgemein zur Metapher des Tanzes bei Trier: Ohff, Heinz, *Zur Malerei Hann Triers*, in: Hann Trier. Gemälde, Zeichnungen, Graphiken. Retrospektive. Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1979, S. 9–31; Riedl, Peter-Anselm, *Von allen Seiten*, in: Hann Trier. Tatort Malerei, Ausstellungskatalog Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1985, S. 28; Bleyl, Matthias, *Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945*, Nürnberg 1988, S. 97; Roters, Eberhard, *Labyrinthanz oder Das allmähliche Verfertigen der Bilder beim Malen*. Hann Triers Berliner Jahre, in: Fehlemann 1990 (s. Anm. 1), S. 89–116; Schmidt 1990 (s. Anm. 8), S. 39–67; Schwalm, Hans-Jürgen, *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. 12 f., S. 17.
- ¹⁶ Focillon 1947 (s. Anm. 8), S. 99.
- ¹⁷ Ebd., S. 101.
- ¹⁸ Antonio Pollaiuolo, *Apollo und Daphne*, um 1470, Holz, 29,5 x 20 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. 928. Hinsichtlich der schwierigen Händescheidung zwischen den Brüdern Antonio und Piero Pollaiuolo tendiert man – wenn auch auf ungesicherter Grundlage – mehrheitlich zu einer Zuschreibung der Tafel an Antonio (Ettlinger, Leopold D., Antonio and Piero Pollaiuolo. Complete edition with a critical catalogue, Oxford/New York 1978, S. 141, Nr. 9. Davies, Martin, National Gallery Catalogues. The earlier Italian schools (1951), London 1986, S. 446 f.).
- ¹⁹ Vergleiche Wagner, Christoph, *Hann Trier und die ›Alten Meister‹*, in: Heinz Althöfer (Hrsg.), *Informel. Begegnung und Wandel*, Dortmund 2002 (Schriftenreihe des Museums am Ostwall; Bd. 2), S. 187–209. Siehe zu Triers Beschäftigung mit Pollaiuolo erstmals Wagner, Christoph, *Metamorphosevorstellungen in den Aquarellen von Hann Trier*, in: Hann Trier. *Metamorphose der Farbe*. Aquarelle 1946–1995, Ausstellungskatalog Gustav-Lübcke-Museum Hamm, hrsg. von Ellen Schwinzer, Hamm 1995, S. 7–28.
- ²⁰ Siehe zu Darstellungsproblematik und -tradition dieses Stoffes die Studie von Wolfgang Stechow: *Apollo und Daphne* (1932), Darmstadt 1965, S. 10 f. Allerdings wird der künstlerische Rang der Deutung des Themas bei Pollaiuolo von Stechow unterbewertet (S. 19 ff.).
- ²¹ Peter Anselm Riedl rühmt Hann Trier mit Recht als *pictor doctus* (Riedl 1985 (s. Anm. 15), S. 28).
- ²² Trier, Hann, *Ut poesis pictura? Eine Betrachtung zur Malerei der griechischen Antike*, Heidelberg 1985, S. 22.
- ²³ Ebd., S. 10.
- ²⁴ Ebd., S. 29, Anm. 2.
- ²⁵ Siehe hierzu weiterführend Wagner, Christoph, *Hann Trier und die Musik. Überlegungen im Anschluß an den *Ballo delle ingrato**, in: Euler-Schmidt 1995 (s. Anm. 1), S. 64–77, S. 71 ff.
- ²⁶ Vgl. Wagner 1995 (s. Anm. 19), S. 12 ff.
- ²⁷ Siehe hierzu die entsprechende Erzählung von Ovid, in: Ovidius Naso, Publius, *Metamorphosen*. Epos in 15 Büchern, Zürich 1958 (Die Bibliothek der Alten Welt), Liber I, S. 47 ff., Z. 525–567.
- ²⁸ Focillon 1947 (s. Anm. 8), S. 102 f.
- ²⁹ Focillon 1947 (s. Anm. 8), S. 102.
- ³⁰ Focillon 1947 (s. Anm. 8), S. 102.
- ³¹ Focillon 1947 (s. Anm. 8), S. 107.
- ³² Focillon 1947 (s. Anm. 8), S. 109 (Hervorhebung von mir).
- ³³ Ovidius Naso 1958 (s. Anm. 27), Liber I, S. 51, Z. 553–559.
- ³⁴ Focillon 1947 (s. Anm. 8), S. 109 (Hervorhebung von mir).
- ³⁵ Focillon 1947 (s. Anm. 8), S. 121.
- ³⁶ Focillon 1947 (s. Anm. 8), S. 109.

³⁷ Vergleiche etwa Huyghe, René, Henri Focillon als Kunsthistoriker, in: Focillon, Henri, *Lob der Hand*, deutsche Übersetzung, hrsg. von Joseph Gantner, Bern 1958 (Schriften der ›Concinnitas‹ im kunsthistorischen Seminar der Universität Basel), S. 7–18. Dagobert Frey beobachtet demgegenüber mit Recht bei Focillon eine »Wendung vom systematisch-positivistischen Standpunkt zu einer kultur- und entwicklungsgeschichtlichen Auffassung« (Frey, Dagobert, *Zur wissenschaftlichen Lage der Kunstgeschichte*, in: Ders., *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Darmstadt 1984, S. 23–79, S. 26); vgl. Gantner, Joseph, *Romanische Plastik. Inhalt und Form in der Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts* (1941), 3. Auflage Wien 1948, S. 126; kritisch demgegenüber Lützel, Heinrich, *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). Weiterführend scheint es mir lohnend, den Beziehungen von Focillons kunsttheoretischen Überzeugungen zu den zeitgenössischen Metamorphose-Vorstellungen in den Kunstanschauungen des französischen Surrealismus der zwanziger und dreißiger Jahre nachzugehen.

³⁸ Lichtenstern 1992 (s. Anm. 2), S. 386, Anm. 125.

³⁹ Siehe Wagner 2002 (s. Anm. 19), S. 187 ff.

Abbildungsnachweis

Fehlemann, Sabine (Hrsg.), *Hann Trier. Monographie und Werkverzeichnis*, Köln: Wienand Verlag, 1990, S. 369, Nr. 321: Abb. 10
 Hann Trier. *Werkverzeichnis der Druckgraphik*, Köln: Wienand Verlag 1994, S. 128, neben S. 32, S. 128, neben S. 32, 136: Abb. 1, 2, 4, 5, 8
 Foto vom Autor: Abb. 3, 9
 Fotomontage vom Autor: Abb. 6, 7: