

[Rede von Dr. Markus Heinzelmann zur Eröffnung der Ausstellung „Hann Trier“ im Fritz-Winter-Haus in Ahlen am 23. Januar 2010; gezeigt werden 27 Gemälde aus den Jahren 1950-1996 und rund 20 Aquarelle]

Hann Trier wurde am 1. August 1915 unter dem Namen Hans Gerhard Franz Trier als erstes Kind von Johann und Helene Trier in Kaiserswerth bei Düsseldorf geboren. Seine Eltern hatten sich im Jahr zuvor während der so genannten fünften Jahreszeit in Köln kennen gelernt. Und Köln wird auch ab 1919 die neue Heimat der Familie, wo der Vater als Telegrapheninspektor im Hauptpostamt arbeitet. Im Jahr 1920 wird der zweite Sohn, Eduard Trier, geboren, der im jungen Nachkriegsdeutschland als Kunsthistoriker bekannt werden wird. Von Eduard stammt auch der Kosenamen Hann – statt Hans – weil der kleine Bruder beim Erlernen seiner Muttersprache lange Zeit das scharfe „s“ nicht aussprechen konnte.

Hann Trier ist ein ausgesprochen musisch veranlagtes Kind, das fast täglich zeichnet und bereits als Jugendlicher Aquarelle, Federzeichnungen und bald auch Gemälde im Stil der Neuen Sachlichkeit oder des italienischen Futurismus anfertigt. In den Kölner Museen sieht er Paul Klee, Emil Nolde, Marc Chagall, Max Ernst und die Kölner Progressiven. Im Jahr 1933, mit 18 Jahren, gelingt es ihm, als Austauschschüler Frankreich zu besuchen, wo ihn der Stil Paul Cézannes fasziniert. Doch vor allem wird er seitdem vom Reisefieber nicht mehr losgelassen und bald Italien, die Schweiz, Holland und Skandinavien, später Südamerika, die Vereinigten Staaten, Asien und Afrika besuchen.

Von 1934 bis 1938 studiert Trier an der Düsseldorfer Kunstakademie, zuerst bei Werner Heuse und dann bei Heinrich Reifferscheidt. Es ist die schwierigste Zeit in der Geschichte der Düsseldorfer Akademie, zu der Paul Klee, Heinrich Campendonk, Ewald Mataré, Oskar Moll und viele andere herausragende Lehrerpersönlichkeiten von den Nationalsozialisten aus dem Amt vertrieben werden.

Hann Trier lässt sich von diesem geistesfeindlichen Sturm nicht beirren und saugt stattdessen die Schriften von Wassily Kandinsky, Amédée Ozenfant oder die Ausgaben der berühmten Zeitschrift „Cahiers d'Art“ auf und versucht, sich möglichst viele Werke der modernen Kunst im Original anzuschauen wie zum Beispiel die so

genannte „Hölzel-Sammlung“ im Pelikan-Haus in Hannover. Er trampft nach München und besucht 1937 die Ausstellung „Entartete Kunst“ – so wie es übrigens viele seiner Zeitgenossen in Verkehrung der propagandistischen Absichten ihrer Organisatoren getan haben –, um ein letztes Mal die großartigen Werke zu sehen, die dort in einer der umfassendsten Ausstellungen progressiver Kunst in Deutschland zu sehen waren.

Die längste Zeit des Krieges ist Hann Trier vom Militärdienst freigestellt und arbeitet als technischer Zeichner in einer Berliner Firma, die Lehrmittel für die Wehrmacht druckt. Und selbst als er im September 1944 doch noch eingezogen wird, leitet er in Dänemark eine Gruppe von Soldaten, die Spielsachen für die Kinder in der Heimat basteln soll. Erst in den letzten drei Monaten des Krieges wird Trier im Rahmen der Rückzugsgefechte um Berlin in Kampfhandlungen verwickelt.

Am Ende des Krieges steht Hann Trier mit seinen fast 30 Jahren also am eigentlichen Beginn seiner Karriere. Doch erst einmal muss er mit Gelegenheitsarbeiten wie Kinderzeichnungen oder Möbelentwürfen den Lebensunterhalt für sich und seine junge Familie verdienen. Er selbst hat ein Gemälde aus dem Jahr 1947 zur Werkverzeichnisnummer 1 bestimmt und damit den Zeitpunkt festgelegt, zu dem die systematische Entwicklung des künstlerischen Werks im Vordergrund seiner Arbeit steht. Seit 1949 braucht er sich eigentlich keine Geldsorgen mehr zu machen, weil er mit überschaubarem Aufwand ein ordentliches Auskommen mit Aufträgen für die grafische Gestaltung von Werbemitteln erzielt. Und spätestens seit dem Jahr 1957, in dem er eine Professur an der Berliner Hochschule für Bildende Künste annimmt, kann er ausschließlich von seiner künstlerischen Arbeit leben.

Unter dem Einfluss von Joseph Fassbender, dem engen Freund seit Akademiezeiten, und dem abstrakten Maler Hubert Berke, bestimmt die lyrische Abstraktion sein frühes Oeuvre. Alle drei Maler sind Mitglieder der wichtigen Alfter Donnerstagsgesellschaft, einem informellen Zusammenschluss von Kunsthistorikern, Künstlern und Kunstinteressierten, der seit 1946 das rheinische Kulturleben außerhalb der zerstörten Städte auf Schloss Alfter bei Bonn organisiert.

Während die ersten Gemälde Triers noch eindeutig spätkubistischen Vorstellungen verpflichtet sind, entwickelt er seit 1949 einen eigenständigen, ausdrucksstarken Stil, dem auch das Gemälde „Anschlag“ aus dem Jahr 1950 zuzurechnen ist.

In den Gemälden aus dieser Zeit dominieren dunkle, dynamische Lineaturen, die man am besten mit kraftvollen Schriftzügen vergleichen kann. Diese spannungsvollen Lineamente bewegen sich vor einem Fond aus hellen, zumeist tonigen Flächen. In ‚unserem‘ Bild hat Trier einen fliederfarbenen Hintergrund gewählt, auf dem sich ein Gespinst von kräftigen schwarzen, dunkelbraunen und zum Teil auch orangefarbenen Pinselzügen entfaltet.

Der Titel „Anschlag“ legt uns eine Lesart nahe, die hier noch angedeutet ist, in einigen Bildern des Jahres 1951 aber expliziter wird. Denn in dieser Zeit nennt Trier ein Gemälde „Typewriting“ und ein anderes „Maschineschreiben“. Wenn wir also bei dem Bild „Anschlag“ an eine Schreibmaschine denken, können wir das ein oder andere Element auf der Fläche durchaus gegenständlich lesen: die gefächerten, dünnen Linien zum Beispiel als Typenhebel, oder die von links in das Bild hinein ragende gebogene Linie, auf der eine gelbe Schale aufsitzt, womöglich als Tastaturelement. Ironischerweise deutet Trier jedoch oben rechts im Bild auch eine traditionelle Schreibfeder an. Und ganz auf der rechten Bildseite meint man sogar einen Nagel oder vielleicht einen Spatel zu erkennen, mit dem in der Antike Schriftzeichen in eine Wachsplatte gegraben wurden.

Das ungewöhnliche Format unterstützt eine Interpretation des Bildes unter dem Blickwinkel des Schreibens und Lesens. Denn mit einer Größe von 50 x 100 cm hat Trier zwei Quadrate zu einem quer lagernden Format zusammengeführt und damit die traditionelle europäische Leserichtung von links nach rechts betont.

Zugleich unterstreicht der sprechende Name „Anschlag“ auch den **allgemeinen** Charakter des Bildes, der von einer gleichsam explosiven Dynamik getragen ist. Und schließlich, das ist ebenfalls von größter Wichtigkeit, bezeichnet der Titel die Maltechnik selbst, das Schlagen des Pinsels auf die Leinwand. Wem diese Interpretation zu weit hergeholt erscheinen mag, der schaue sich das bekannte, hier freilich nicht ausgestellte Gemälde „Taubenschlag“ an, das in unmittelbarem

zeitlichen Zusammenhang mit unserem Bild entstanden ist, und das Hann Trier selbst folgendermaßen kommentiert: „Ich habe mit dem Pinsel geschlagen wie die Taube mit den Flügeln“. – Das Schlagen mit dem Pinsel ist eine Metapher, die uns immer wieder in den Selbstäußerungen Triers in dieser Zeit begegnet.

Ich gehe auf die Frage der Titel, die Hann Trier seinen Werken gegeben hat, so ausführlich ein, weil ihre Bedeutung meistens unterschätzt wird. Natürlich muss ein gutes Bild vor allem aus sich selbst heraus sprechen, und die Namen der Gemälde darf man nicht als Bedienungsanleitungen für eine Exegese missverstehen. Aber sie enthalten so viele Hinweise und sind von Hann Trier derart geistreich und humorvoll ausgewählt, dass sie die Intention des Künstlers kraftvoll unterstützen, unsere Wahrnehmung zu dynamisieren.

Schauen wir in diesem Zusammenhang auf das Bild „Spinnen I“ aus dem Jahr 1953. Es ist in Kolumbien entstanden, wohin der Maler 1952 ausgewandert war und wo er bis 1955 – vornehmlich in Medellin – gelebt und als Grafiker für eine kolumbianische Werbefirma gearbeitet hat. „Spinnen I“ steht in einem Zusammenhang mit zeitgleichen Gemälden wie „La Cucaracha“ oder „Kleiner Skorpion“ und auch „Grillenzirpen“ oder „Hahnenkampf“.

Immer handelt es sich also um kleinteilige, meist nervöse Bewegungen, die die Tiere in den Bildern ausüben wie die unruhigen Bewegungen der in Kolumbien nach Aussage des Künstlers allgegenwärtigen Kakerlaken, das heftige Zucken und Hacken der Hähne oder das kleinteilige Netz der Spinne, dass zu Zittern beginnt, wenn sich Beute darin gefangen hat. Dabei sprüht auch dieser Titel vor Selbstironie: Denn ob die Spinne, die ein klug gebautes Netz für ihre Beute spinnt, oder ob tatsächlich vielmehr der Künstler ‚spinnt‘, der nach Südamerika auswandert, um dort Ausstellungen abstrakter Kunst zu veranstalten, war längst noch nicht entschieden. Und umgekehrt: Ob nicht eigentlich die Spinne die größere Künstlerin sei mit den wunderbaren Formen, die sie schafft, oder der Künstler, der sein wildes gestisches Hantieren mit dem Pinsel zur Diskussion stellt; auch das war 1953 keineswegs ausgemacht.

Als ‚echten Spinner‘ haben ihn übrigens seine vielen kolumbianischen Freunde, darunter der Schriftsteller Gabriel Maria Marquez, bezeichnet, als sich Hann Trier 1955 entschied, eine Gastprofessur an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg anzunehmen und damit die strahlende Sonne Südamerikas mit dem schmutzig-kalten Wetter Deutschlands zu vertauschen.

In diesem Jahr der Rückkehr nach Deutschland entwickelt Trier, anfangs noch in Kolumbien, später dann in Hamburg, eine ganz neue Bildform, die so genannten „Vibrationen“. In dieser Ausstellung finden sie das wunderbare Gemälde „Stricken IV“ von 1955 und „Der gordische Knoten I“ aus dem Jahr 1957. Mit diesen Werken beginnt Hann Trier beidhändig zu malen. Er konnte diese ungewöhnliche Technik entwickeln, weil die Feinmotorik seiner rechten und linken Hand gleich stark und sicher ausgeprägt war.

Diese Gabe des Künstlers wird in fast jeder Diskussion über Hann Trier sehr stark herausgehoben und verleiht ihm geradezu den Status eines Zauberkünstlers. Aber man sollte sich nicht von der Faszination an dieser Fertigkeit von den Bildern selbst ablenken lassen. Denn bei allem Humor war Hann Trier zugleich ein sehr ernsthafter Künstler, der seine Techniken allein dazu eingesetzt hat, die von ihm entwickelten Bildvorstellungen zu realisieren.

Mit den so genannten „Strickbildern“ oder „Vibrationen“ der 1950er Jahre verwirklicht Hann Trier einen potentiell unendlichen Raum. Im Vordergrund dieser Gemälde stehen nervös flimmernde, mit schwarzer Farbe auf buntem Grund beidhändig entwickelte Netzgewebe, die alle um das Thema des Strickens, Webens, Spinnens, Flechtens oder auch Häkelns und Knüpfens entstehen. 1955 liegen diese Netze noch abgegrenzt in der Mitte des Bildes, während sie 1957 bereits an die Ränder stoßen und auf diese Weise signalisieren, dass sie sich theoretisch über die Begrenzung des Bildes hinaus in den unendlichen Raum hinein entwickeln können. Hann Trier unterstützt diesen Eindruck, indem er das Bild, während er seine Strickfelder malt, immer wieder dreht und damit den Betrachtern unterschiedliche Leserichtungen anbietet.

Unwillkürlich denkt man als Betrachter bei diesen offenen, rhythmisierten „Strickbildern“ und „Vibrationen“ an den abstrakten Expressionismus eines Jackson Pollock, der in den Jahren 1946 bis 1953 in New York an seinen „Drippings“ arbeitete. Pollock hatte bekanntlich stark flüssige Farben über seine am Boden liegenden Leinwände tropfen lassen und auf diese Weise die klassischen Kompositionsprinzipien einer begrenzten Ordnung innerhalb des Bildgevierts aufgehoben. Seine, Pollocks, Gemälde scheinen tatsächlich über die Grenzen der Leinwand hinaus in den offenen Raum vorzudringen.

Hann Triers Bildauffassung ist dagegen strukturierter. Oder besser ausgedrückt: Sie ist europäischer. Auch wenn wir uns vorstellen können, dass seine gewebten und geknüpften Strukturen über die Ränder des Bildes hinausgreifen **könnten**, bildet doch die Komposition der Linien und Felder auf der Leinwand eine logische, für sich selbst gültige Ordnung. Sowohl das Spinnennetz als auch der gordische Knoten, die Tätigkeit des Strickens oder die Tänze von Tieren und Menschen, die bei Hann Trier in dieser Zeit eine große Rolle spielen, werden durch Rhythmen strukturiert. Sie alle folgen einer Regel, einem Gesetz, das als rhythmischer Ausdruck auf den Gemälden Form annimmt.

Dieses harmonische Gleichgewicht zwischen dem strukturierten Bildraum und einer potentiellen Unendlichkeit besitzt noch einen zweiten Grund, der in den kommenden Jahren mehr und mehr an Gewicht gewinnt. Hann Trier verändert nämlich seinen Stil zumindest äußerlich sehr stark, indem er die kleinteiligen Lineamente zugunsten eines großförmigen, dynamisch mitreißenden Bildraumes fortentwickelt. Dabei bildet das beidhändige Malen weiterhin die Grundlage seines Schaffens, doch die Pinselzüge werden um ein Vielfaches breiter, und die Bildräume erhalten eine geradezu plastische Tiefe und ausgesprochen impulsive Bewegungsrichtungen.

Im „Nachtfalter II“ aus dem Jahr 1964 zeigt sich diese Veränderung bereits sehr deutlich. Doch im Folgenden sei das Bild „Schubkraft III“ aus dem Jahr 1967 eingehender besprochen:

Zuerst einmal fällt auf, dass das Gemälde „Schubkraft III“ viel heller gefasst ist, als alle Gemälde der vorangegangenen Jahre. Diesen plötzlichen Umschwung vom

Dunkel zum Hellen vollzieht der Künstler im Jahr 1964, und er hat viel mit der Beschäftigung mit dem Barock zu tun, auf die ich später noch kurz eingehen werde.

Doch stärker noch fallen die betonte vertikale Axialität und vor allem die merkwürdige Form des Motivs ins Auge. In „Schubkraft III“ kann man nämlich eine mit breiten blauen Pinselstrichen rippenförmig aufgebaute Form erkennen, die sich konisch von einer schmalen Basis mit ungeheurer Dynamik nach oben in den Raum entwickelt und dabei geradezu anschwillt, bis sie schließlich die gesamte Breite des Bildes ausfüllt.

Das Gemälde vermittelt den Eindruck, als würde man dem Flug einer Rakete zuschauen. Das Erstaunliche aber ist der Standpunkt: Denn wenn Sie versuchen, sich einmal den Start einer Rakete bildlich vorzustellen, werden Sie immer die Perspektive des Erdenbewohners einnehmen, also eine Form ins Auge fassen, die unten, auf der Erde, groß und breit ist und mit dem fortschreitenden Entschwinden ins All immer kleiner und schmaler wird. Hier aber ist die Perspektive umgekehrt, also vom Schmalen hin zum Breiten. Auf diese Weise erhält man als Betrachter unweigerlich den Eindruck, man müsse selbst im Weltraum schweben und würde die Rakete, die immer größer wird, genau in dem Augenblick, in dem das Bild gemalt ist, unmittelbar an sich vorbeistürzen sehen.

Mit dieser eigenwilligen Perspektive zieht Hann Trier dem Betrachter im wahrsten Sinne des Wortes ‚den Boden unter den Füßen weg‘. Er liefert ihn mit diesen Mitteln einem Standpunkt aus, der selbst bewegt, unsicher, ja geradezu beängstigend ortlos ist.

Und genau das ist es, was der Künstler unter einer dynamischen Betrachtung versteht: Wir sollen das Bild **nicht** bequem von einem eindeutig definierten Standpunkt aus anschauen, sondern aktiv die eigene Position und Perspektive erkämpfen, **gegen** und **mit** der Dynamik des beschleunigten Bildes.

Auch die Farbgebung von „Schubkraft III“ unterstreicht den sphärischen Charakter des Bildes. Hann Trier hat den diffusen Hintergrund, also das Weltall, in Brauntönen gehalten, die in einem klassischen Landschaftsgemälde eher den Vordergrund beschreiben. Und gleichzeitig hat er das Hauptmotiv, also die Rakete beziehungsweise ihre Treibstoffwolke, mit blauer Farbe gemalt, die wahrnehmungspsychologisch von den Betrachtern automatisch mit dem Himmel, also einem weit entfernt liegenden Hintergrund identifiziert wird. Vorne und Hinten tauschen in diesem Gemälde somit die Rollen. Mit dieser paradoxen Farbperspektive steigert Trier das Gefühl von Haltlosigkeit und Verwirrung bei uns als Betrachtern noch einmal erheblich.

„Schubkraft III“ gehört einem Themenkreis im Werk von Hann Trier an, der sich mit der Eroberung des Weltalls befasst. Bildtitel wie „Raumfahrt“, „Rakete“, „Countdown“,

„In the Orbit“ oder „Um den Mond“ kehren in dieser Zeit immer wieder. Der politische Wettlauf ins All zwischen der Sowjetunion und den Vereinigten Staaten von Amerika hat in den 1960er Jahren die Kunst und Kultur dieser Generation entscheidend beeinflusst und ihr einen utopischen Horizont verliehen. Interessanterweise bricht der Weltraumenthusiasmus der Künstler unmittelbar nach der Mondlandung am 20. Juli 1969 ab. Auch im Werk von Hann Trier finden sich ab diesem Zeitpunkt keine Titel mehr, die auf eine Beschäftigung mit diesem Thema hinweisen. Das ist leicht verständlich, wenn man bedenkt, dass die Mondlandung einer der wenigen – wenn nicht der einzige – Moment in der Geschichte der Menschheit war, in dem eine kollektive Utopie Wirklichkeit geworden ist. Und wenn das Unerwartete eintritt und eine Utopie Wirklichkeit wird, dann verlischt ihre treibende und unsere Phantasie beflügelnde Kraft unmittelbar, im gleichen Augenblick.

Während also das Thema Raumfahrt aus dem Werk von Hann Trier 1969 verschwindet, lebt das eigentliche Motiv von „Schubkraft III“ weiter. Wenn wir uns dieses wirbelnde, konische Motiv genauer anschauen, können wir es auf eine Grundform zurückführen, die uns in dieser Ausstellung zum Beispiel in den Gemälden „Uhu II“ „Schnurren“, „Caliban I“, „Ariel II“ oder – etwas differenzierter – in dem Bild „Maremma“ wieder begegnet.

Dabei handelt es sich um breite Rippen, die eine vertikale Achse umspielen – oder deutlicher ausgedrückt: um die Form eines menschlichen Brustkorbs, der sich zu beiden Seiten der Wirbelsäule räumlich entwickelt.

Diese Form ist seit Mitte der 60er Jahre essentiell für den Maler, weil sie nicht nur das perfekte Bildmotiv für sein beidhändiges, gleichzeitiges Malen darstellt, sondern auch das natürliche Atmen des Künstlers selbst zum Ausdruck bringt. Hann Trier beschreibt den Prozess mit einfachen Worten: „Ich begann, mit beiden Händen von der Körpermitte her im Hin und Her der Pinselzüge regelmäßig wie der Atem zu flechten oder Netze zu werfen.“

Diese Netze und später dann das Motiv des Brustkorbs verbinden den Körper des Gemäldes also unmittelbar mit dem Leib des Künstlers und – auf diese Weise – auch mit unseren Körpern als Betrachter, wenn wir die Gemälde anschauen. Das

Atmen zentriert und rhythmisiert die Gemälde und verbindet sie mit dem menschlichen Körper als zentrale Bezugseinheit. Vor allem aus diesem Grund bleiben auch die Motive Hann Triers auf die Grenzen der Leinwand beschränkt, die einen unmittelbaren, körpernahen Resonanzraum seiner Atmung bilden. Die Bildräume aber ragen, vermittelt durch die aufgelockerten Hintergründe, wie eine weit gespannte Glocke aus Atemluft weit über das Geviert der Leinwand hinaus und in den unendlichen Raum hinein.

Von 1967 an baut Hann Trier mit seiner Frau Renate Mayntz-Trier ein Haus in der Maremma, also dem südlichen Teil der Toskana. Er selbst beschreibt diesen neuen Abschnitt in seinem Leben und seiner Kunst folgendermaßen: „Etwa im Jahre 1967 beginnt wieder eine intensive Beschäftigung mit italienischer und süddeutscher Decken- und Wandmalerei[,] und, da wir in diesem Jahre ein Haus an der toskanischen Küste bauen, ergeben sich auch häufig Besuche weniger bekannter Orte.“ Künstlerisch trägt das Engagement in Italien also zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der Kunst des Barock bei, die bald durch einen entscheidenden Auftrag noch stärker in den Mittelpunkt des Werkes von Hann Trier rückt:

Denn ebenso wichtig für seine neue Bildkonzeption wie die regelmäßigen Aufenthalte in Italien und bald auch das Malen im mediterranen Licht wird der Auftrag, ein Deckenbild für den Weißen Saal des Charlottenburger Schlosses in Berlin zu entwerfen.

Bis zum Zweiten Weltkrieg befand sich im Charlottenburger Schloss ein spätbarockes Deckenbild von Antoine Pesne aus den Jahren 1742/43, das während eines Fliegerangriffs zerstört worden war. Seine ursprünglich von der Denkmalpflege ins Auge gefasste Rekonstruktion ließ sich allerdings nicht durchführen, weil die fotografischen Aufnahmen aus der Vorkriegszeit keinen Aufschluss über die Farbigkeit von Pesne's originalem Deckenbild geben konnten.

Um die Durchführung dieser Neufassung entspann sich ein Jahre langer, den Künstler zunehmend energieverzehrender Streit. Doch gerade weil es von den ersten Gesprächen über die Ausführung bis zur Fertigstellung des neuen Deckengemäldes

im Jahr 1972 insgesamt acht Jahre dauerte, hat die barocke Bildvorstellung schließlich einen entscheidenden Einfluss auf die gesamte Malerei im Spätwerk von Hann Trier gewinnen können.

Denn Hann Trier musste für die Bewältigung dieser Aufgabe seine erprobte körperorientierte Malweise zurücklassen und sich, wie er es selbst ausdrückte, in seiner Bildvorstellung von „privater Größe“ zu „öffentlicher Dimension“ weiterentwickeln.

Hann Trier: „Zunächst folgte ich [bei der Durchführung des Charlottenburger Auftrags] treu dem Drehbuch. Aber das Deckenbild hatte doch andere Bedingungen als der Entwurf ... Richten sich ... die Augen nach oben, erwarten sie dort, was wir selbst nicht vermögen: Aufsteigen, flüchtig Wechselndes, Entferntes und leichtes Schweben. Was über mir erscheint, ist anders, als was mir gegenübertritt, erst recht dann, wenn es aus einem Standpunkt nicht überschaubar ist, ... Ich musste mich vom Entwurf lösen und das Abenteuer unter der Decke freischwebend erfahren. Dazu musste ich schnell, tänzerisch arbeiten, nicht zeichnerisch, randscharf. Ich ... ballte und wirbelte herum, ..., bis Bildintensität, Farbgefüge und Raumzusammenhang zusammenklangen.“

Hann Trier bleibt in seiner Ausführung – im Gegensatz zu dem originalen Gemälde von Pesne – naturgemäß ungegenständlich. Aber er verwendet eine barocke, also luftig-helle, ins Pastellene tendierende Farbigkeit. Und er akzeptiert vor allem die entscheidende ikonografische Referenz: die barocke Vorstellung vom Deckenbild als geöffnetem Himmel. Auf diese Weise entsteht ein kongeniales, bewegtes und dabei ganz offenes Werk, das zu den großartigsten Leistungen des Künstlers und zweifellos zu den interessantesten Beiträgen über die Frage der Neuinterpretation von Denkmälern gehört, die einen Ausgleich zwischen Geschichte und Gegenwart suchen.

Man kann die Einflüsse dieser intensiven Auseinandersetzung mit der Malerei des Barock auf vielfältige Weise im Spätwerk des Malers entdecken. Doch hier sei beispielhaft vor allem auf die Leinwand „Im Grunde vorn“ aus dem Jahr 1984 verwiesen:

In dem bewegten Gemälde „Im Grunde vorn“ drängen aus den vier Bildecken rötlich-schwarze Pinselzüge, die noch ein wenig an die Querrippen aus den Gemälden der 1960er Jahre erinnern, in Richtung Zentrum. Aber sie sind klar begrenzt, denn in der Mitte öffnet sich ein deutlich hellerer, von himmelblauen, weinroten und orangefarbenen Tönen dominierter Himmel. Der Anklang an mediterranes Licht, das beim Untergang der Sonne den Himmel gleichsam in ein Feuermeer zu verwandeln scheint, ist vom Künstler offenbar intendiert.

Vor allem aber kann der Betrachter auf dieser Leinwand – wie in einem barocken Deckengemälde – keine einheitliche Richtung mehr im Bild bestimmen. Höchstens erkennt man noch die vier Himmelsrichtungen, die von den vier dunklen, ein wenig in den Raum vorstoßenden Zwickeln markiert werden.

Bei „Im Grunde vorn“ handelt es sich aber nicht um ein Deckenbild, sondern um ein klassisches Gemälde, das zur Betrachtung an einer Wand vorgesehen ist. Trotzdem setzt der Künstler entscheidende Stilmittel der Plafondmalerei auch auf der Leinwand ein. So hat er es zum Beispiel während des Malvorgangs trotz seiner großen Dimensionen immer wieder gedreht und von allen Seiten an diesem Bild gearbeitet. Auf diese Weise ist ein richtungsloser Himmel entstanden, der sich im Tafelbild paradoxerweise nicht in die Höhe, sondern in die Tiefe entwickelt.

Hann Trier hat für diese Gruppe von Bildern die Bezeichnung „soffiti riportati“ gefunden, was er selbst mit „ortsversetzten (will sagen: heruntergeholt) Decken“ übersetzt hat. Es handelt sich also um Himmelsräume, die während der Übertragung von der Decke an die flache Wand um 90 Grad gekippt worden sind und durch diese Verschiebung ihre eigene Künstlichkeit mit geradezu schulbuchmäßiger Verfremdung vorführen. Und dennoch schauen wir bei den „soffiti riportati“ zugleich in einen perfekten Illusionsraum, der uns wie schon das Gemälde „Schubkraft“ mit seiner verkehrten Perspektive ‚den Boden unter den Füßen zu entziehen‘ vermag.

Als Hann Trier im Jahr 1999 im Alter von 83 Jahren sein letztes Bild malt, hat er nicht nur ein großartiges, allein im Bereich der Gemälde rund 850 Nummern umfassendes Werk hinterlassen. Er hat darüber hinaus mit seinen „soffiti riportati“ bereits zu Lebzeiten den Versuch gewagt, den Himmel auf die Erde zu holen.