

Julius Bissier - Die stille Kraft des Symbols
Galerie Schlichtenmaier, Kleiner Schlossplatz, 22.10.2015

Meine sehr geehrten Damen und Herren, liebe Freunde der Galerie,

ich begrüße Sie ganz herzlich zur Eröffnung unserer Ausstellung »Julius Bissier - Die stille Kraft des Symbols«: Es ist mir eine Freude, ja ein sinnliches Vergnügen, Ihnen Arbeiten des Freiburger Künstlers vorzustellen, die zum besten gehören, was sein Werk zu bieten hat - und ich will noch anfügen: auch was Malerei zu leisten vermag. In seinen Tuschezeichnungen wie in seinen Aquarellen und Arbeiten in Eiöltempera erkennen wir einen malenden Philosophen, dessen Gedanken- und Dingwelt - auf Papier übertragen - Alles in wenigen Pinselschwüngen erfasst und zugleich die Größe hat, die Leere auszuhalten. Was diese Kunst besonders auszeichnet, ist ihre Leichtigkeit, die den Eindruck vermittelt, als habe Julius Bissier einfach gemalt, ohne sich mit irgendwelchem theoretischen Ballast zu beschweren. Nachweislich hat er sich allerdings mit der vorsokratischen Philosophie genauso beschäftigt wie mit dem Zen-Buddhismus, mit der Kunst des Unbewussten genauso wie mit der Symbolsprache archaischer Gesellschaftsformen. Aber schauen Sie sich diese sublimer Ergebnisse an, diese im Grunde unbeschreibliche Schönheit, der weite Atem im Ausdruck, dieses Ruhen in sich selbst. Nicht minder wichtig ist, dass Bissier in den vollkommenen Kompositionen reichlich Spontaneität zulässt: Die Balance scheint zuweilen außer Kraft gesetzt, oft streben die Motive schräg nach oben, die Dinge wirken schief. So sehr wir jedoch dem Eindruck des Unfertigen, Flüchtigen oder Fragilen begegnen, müssen wir feststellen, dass den Bildern nichts fehlt - jedes Detail findet eine Entsprechung, ein Gegengewicht, selbst die Leerstellen sind mit Bedacht gewählt. Wir könnten nun also im innigen Zwiegespräch zwischen Bild und Betrachter verstummen und mit dem Schönheitsbegriff von Immanuel Kant mit »interesselosem Wohlgefallen« genießen - ich bin überzeugt, es würde vor jedem Werk der Ausstellung auch ein Funke überspringen, denn die Qualität dieser Arbeiten ist durchgängig museal. Im fingierten Olymp der Dichter und Denker, Kalligraphen und Farbfeldmaler, deren Namen den Weg Bissiers mittel- und unmittelbar kreuzten, würden viele ihren Einfluss auf die Kunst Bissiers geltend machen. Es ist keine Frage, dass der enorme Denkraum, den er in seinen meist kleinen Formaten schuf, aus vielen Quellen gespeist wurde, deren Zauber man sich nicht entziehen kann. Wer die Hintergründe dieses Werks kennt, entdeckt eine ganze Welt. Wer sich diesem Werk aber neutral nähert, entdeckt einen Menschen, dessen stille Malerei unmittelbar berührt. Um Bissiers Bedeutung für die Kunstgeschichte zu erkennen, muss man die Vorbilder benennen. Das Schöne aber ist, dass dieser Zauber auch wirkt, wenn man die zugrunde liegenden Denkbilder nur, wie aus einem Klangraum heraus, erahnt. Erst wenn wir die Kunst selbst erkunden, wird die Betrachtung auch zum Abenteuer.

Hinter mir sehen Sie ein Werk mit dem für Bissier typisch lapidaren Titel: »A. 19. Jan. 63 WS« - neben mehr oder weniger kryptischen Kürzeln verbergen sich dahinter Hinweise auf das Entstehungsdatum, selbstbewusst meist mitten ins bildnerische Geschehen hinein geschrieben; zuweilen tauchen noch Ortsbezeichnungen auf, ganz selten auch geheimnisvolle Schlagwörter wie »Kyrie« oder ähnliches. Bissier legt in der Eiöltempera-Arbeit mehrere dünne Lasurschichten auf den Leinwandgrund, vom unbemalten Rand über eine gerade mal spürbare, rötlich-braune Tönung hin zu einer dezent-luziden Färbung, deren Verlagerung die ganze Komposition etwas nach rechts verschiebt. Innerhalb der Grenzen der getönten, strukturbetonten Leinwand zeigen sich schwebende Formen, auch sie noch in aquarellhafter Transparenz aufgetragen: der Maler setzt unebene, annähernd hochrechteckige, bräunliche Farbfelder, die diesen Hauch von Farbgrund rechts und links umspielend begrenzen und

vertikal ausrichten. Die linke Form mit dem auffallenden Knick an der Außenseite hat einen leichten Drang zur Mitte hin, wird aber ausgerechnet von einem oben angedeuteten weiteren braunen Feld abgelenkt, förmlich aus dem Bild gehoben. Der Farbrhythmus verdichtet sich im oberen Bilddrittel, zumal hier zwei so unförmige wie undefinierbare schwarze Gegenstände ins Spiel kommen. Diese schwarzen Formen, die hier so beschwingt im Farbraum stehen, geben Rätsel auf: der Gestalt nach könnten es Schatten der lichtbraunen Formen links davon sein, dagegen spricht ihre eigene Körperhaftigkeit. Dunkler gebräunte Farbakzente verlebendigen die abstrakten hellen Farbbahnen, einmal durch zwei Pinselsetzungen, einmal durch eine schmale, zur Bildmitte hin abgewinkelte Farbspur, und nicht zuletzt durch einen gemalten Kreis. Diese formalen Manifestationen legen ein Oben und Unten, Links und Rechts fest, definieren einen Raum. Sie betonen aber auch die Leere, die sich von der Mitte abwärts und über die linke Bildseite erstreckt. In anderen Arbeiten malt Bissier sogar fast unsichtbare Felder ins Bild - wenn er sie nicht sogar malerisch ausspart -, die dem Nichts ausdrücklich Raum geben. Hier zeigt sich Bissiers Werk als absolut, wie es an anderer Stelle konkrete Elemente aufweist. Der Kreis etwa fällt auf, weil er das einzige geometrische Objekt in dem beschriebenen Werk darstellt und als Konstante sich durch das Werk zieht, stets mit dem Hang zum optischen Haltepunkt, als Fixpunkt in einem höchst labilen und fragilen Gefüge. Zum anderen inszeniert er über dem rechten Bildstreifen ein auffallend buntes Bild im Bild: Man kommt ins Schwärmen, denn in solchen Miniatur-Arrangements mit winzigen Farbmustern, die Bissier auch immer wieder thematisiert, entstehen Capriccios der Phantasie, an der entlang die kleinformatige Gesamtkomposition zu monumentaler Größe anwächst. Ein markanter Blickfang ist das hellrote Gefäß in Form einer Flasche oder Vase - diese vielleicht 3 cm große Chiffre ist die einzige nachvollziehbare, über die Geometrie hinausgehende, logisch greifbare Form im Bild. Sie muss also schon von besonderer Bedeutung sein, wofür ja schon die rote Signalfarbe spricht. Gefäße stehen in der Regel für Bewahrung, Vorratsspeicher, mithin Energiespender. Das Arrangement wird zum kleinen Kraftzentrum des Bildes und zum Symbolträger. Die konkreten Details binden die abstrakten mit ein: so verwandelt sich der rechte dünne Farbstreifen in eine Art Säule, während die kreisrunde Scheibe über der Schalenform zur Hostie über dem Fragment eines Kelchs mutiert. Assoziativ erhält das zarte, in ganz wenigen Farbtönen gehaltene Gemälde ein sakrales Flair. Das geschieht bei Bissier öfters. Nehmen Sie nur die beiden Tuschezeichnungen an der seitlichen Galeriewand: Auf dem einen Blatt tänzelt eine breite Tuschlinie im rhythmischen Schwung umher, um sich in vagen Buchstaben zu manifestieren; auf dem anderen Blatt konkretisiert sich das Linienspiel zur Zeichenfolge für Alpha und Omega. Das Sakrale an sich war Julius Bissier ausdrücklich wichtig.

Julius Bissier verstand es, auf einfachste Weise, mit einem stark reduzierten Farbrepertoire, eine stimmige Welt auf der Leinwand oder dem Papier entstehen zu lassen. Ich habe eine Arbeit exemplarisch herausgehoben, es hätte jede andere sein können. Doch habe ich ja angekündigt, dass ich den geistig-kulturellen Horizont beleuchten muss, um Bissiers Werk auch in seiner kunsthistorischen Bedeutung gerecht zu werden. Dazu gehe ich kurz auf das Jahr 1919 zurück, als der 26jährige mit Ernst Grosse zusammentraf. Bissier pflegte damals noch einen neusachlichen Stil, der in dieser Ausstellung noch in zwei älteren Tuschezeichnungen anklingt: der Darstellung eines Bauernschuppens und einer Frau vor dem Spiegel - beide allerdings aus den 1930ern. Darauf will ich aber jetzt nicht eingehen. Dank Ernst Grosse, der Anfang der 1920er Jahre eine Abhandlung über die ostasiatische Tuschmalerei verfasst hatte und über eine riesige Sammlung ostasiatischer Kunst verfügte, beschäftigte sich Bissier intensiv mit dem Zen-Buddhismus. Wir müssen uns hüten, in dem Maler einen verkappten Zen-Künstler zu sehen - ich erinnere nur an die Tuschearbeit mit dem unver-

kennbar christlichen Alpha- und Omega-Zeichen. Julius Bissier war und blieb ein europäischer Künstler. Dessen ungeachtet ist er vielleicht einer von ganz wenigen Europäern, die sich der ostasiatischen Malerei nicht nur oberflächlich, sondern vom tiefsten Inneren heraus verschrieben haben. Sie sehen hier Arbeiten aus den 1930er und 1960er Jahren, in denen sich der Geist der antiken Mystik und der des japanischen Zen treffen, und der zudem im spielerischen Umgang mit dem Unbekannten in der Kunst kulminiert. 1938/39 entstand eine Serie von Tuscharbeiten auf rosarotem Papier, in deren Zentrum Julius Bissier monumentale Flächenformen stellt. Das Werk mit dem Titel »Heilige Doppelaxt« ist nicht datiert, könnte aber in diesem Kontext stehen. Deutlich erkennbar sind die Zeichenhaftigkeit chinesischer Tuschmalerei, aber auch die Inspiration durch Willi Baumeister. Die abstrahierte Doppelaxtdarstellung - mit einer symmetrisch nach zwei Seiten gestalteten, abgerundeten Klinge - ist gleich vielfach symbolträchtig: einmal durch die Auszeichnung als »Heilige Doppelaxt«, zum anderen durch den alternativen Titel »Sonnensymbol«. Bekannt ist das Symbol aus der altkretischen Kultur als Sinnbild der Frauenherrschaft; es taucht aber auch in Lykien, Lydien und Anatolien sowie bei den Etruskern und Römern auf. In vorgeschichtlicher Zeit fand man Doppeläxte in Frauengräbern. Dass Bissier von einer solchen Symbolik wusste, ist anzunehmen, da er sich intensiv mit den Studien von Johann Jacob Bachofen zum Matriarchat und zur antiken Gräbersymbolik auseinandergesetzt hatte. Die Sonnensymbolik rührt wahrscheinlich von minoischen Kulturen her, nach denen sich die Sonne als männliches Element im Kampf mit dem Mond als weiblichem Symbol befand. In der kretischen Ikonographie taucht auch ein doppelaxtförmiger Schmetterling als Symbol des Lebens auf - ein bestechender Gedanke angesichts von Bissiers Zeichnung, auf der die Klinge der Doppelaxt die schwebende Leichtigkeit eines Flügelinsekts hat. Im Gegensatz zu den extrem seltenen Tuschen aus der Frühzeit sind die zu Beginn der 1960er Jahre entstehenden Tuschpinselzeichnungen reduzierter und vergeistigter. Bissier strebte danach, Zeichen für seine Gefühle und »die Seele der Welt« zu formulieren. Er selbst bezeichnet die Tuschen als sein »Sakrament«. Um sie zu erschaffen, versetzte sich Bissier in einen Zustand, der mit der Meditation buddhistischer Mönche vergleichbar ist. Das Auffinden einer Form - ich könnte auch sagen: deren künstlerische Erfindung - erfolgte in der ständigen Wiederholung und Variation des einen Zeichens, bis es für Bissier die angestrebte Gültigkeit enthielt. Falls er diese nicht vollends erreichte, vernichtete er seine Versuche umgehend.

Es ist faszinierend, wie sehr sich Julius Bissier auf die ostasiatische Ästhetik einließ - abzulesen ist das bei der Bespiegelung einschlägiger Texte auf sein Werk. Shitao, ein Künstler der Quin-Dynastie aus dem 17. Jahrhundert, forderte von seinen Kollegen einen bewussten, konzentrierten Umgang mit dem Tuschpinsel, um dadurch völlig frei zu werden, ihn mit lockerer Hand zu führen. Über den ersten Pinselstrich schreibt er: »Der Eine Pinselstrich ist der Ursprung aller Dinge, die Wurzel aller Erscheinungen. Seine Funktion ist offenbar für den Geist und verborgen im Menschen, doch der gemeine Mann wird ihrer nicht gewahr ... Die Malerei geht vom Verstand aus: ganz gleich, ob es um die Schönheit von Bergen, Flüssen, Personen und Dingen geht ..., nie wird jemand ihre Ursachen ergründen und ihre verschiedenen Erscheinungsweisen ausschöpfen können, der zuletzt nicht jenes unermessliche Maß des Einen Pinselstrichs besitzt. Soweit ihr auch geht, so hoch ihr auch steigt, müsst ihr doch Euren Weg mit einem einfachen Schritt beginnen. Folglich umfasst der Eine Pinselstrich alles, bis in die unzugänglichste Ferne; selbst unter zehntausend Millionen Pinselschwüngen gibt es nicht einen, dessen Beginn und Vollendung nicht diesem Einen Pinselstrich innewohnt, der von niemand anderem kontrolliert wird als dem Menschen ... Wenn man ihn nicht mit lockerem Handgelenk malt, sind Fehler in der Ausführung die Folge, und diese Fehler führen ihrerseits dazu, dass das Handgelenk seine inspirierte Gewandtheit einbüßt.«

Galerie Schlichtenmaier

Die These des ersten entscheidenden und allein freien Pinselstrichs findet sich übrigens auch bei dem Informationstheoretiker Max Bense wieder, so weit sind die Denkweisen nicht auseinander. Wang Yu, ein anderer chinesischer Meister, ergänzt hierzu: »Um einen magischen Effekt zu erzielen, muss man in einer Art und Weise mit der Tusche spielen, dass dort, wo der Pinsel innehält, urplötzlich »etwas anderes« zum Vorschein kommt.« Was für die Tuschmalerei gilt, kann für die Malerei nicht falsch sein. Julius Bissier machte sich - wie die asiatischen Künstler einst - Gedanken um die dialektischen Begriffe »unsichtbar - sichtbar«, »innen - außen« und »fern - nah«, welche die Zentralperspektive genauso außer Kraft setzen, wie sie das Naturvorbild für zweitrangig erklären. Und weil sich die Bildsprache dadurch eher abstrakt als figurativ entwickelt, bekommt auch der Prozesscharakter mehr Gewicht. Dabei stellt sich die Frage nach der Vollendung. Der Charme der Zeichen und Dinge besteht nicht in ihrer Eindeutigkeit, sondern in ihrer Vielschichtigkeit. Ich zitiere noch einen asiatischen Künstler, Zhang Yanyuan: »In der Malerei muss man sich davor hüten, bei der Gestaltung der Formen und der Farbgebung ein allzu bemühtes ... Werk anzustreben; wenn man allzu stark mit seiner Technik auftrumpft, beraubt man die Malerei ihres Geheimnisses und ihrer Aura. Aus diesem Grund darf man sich nicht vor dem Unfertigen fürchten, sondern sollte sich stattdessen vor dem Allzu-Fertigen hüten. Sobald man von einem Gegenstand weiß, dass er fertig ist, weshalb sollte man sich da noch um seine Vollendung bemühen? Das Unfertige ist nicht unbedingt gleichbedeutend mit dem Unerreichten; der Makel des Unerreichten liegt eben darin, dass man nicht erkennt, wann eine Sache hinreichend fertig ist.«

Im kreativen Dreigespann Willi Baumeister, Oskar Schlemmer und Julius Bissier, das sich spielerisch, inspiriert von der Macht des Unbewussten wie vom ostasiatischen Dualismus selbst in der finstersten Zeit des Nationalsozialismus bewährte, kam Julius Bissier der Vollendung noch am nächsten, hier vergleichbar mit dem Bildhauer Constantin Brâncuși, der in seiner Gattung eine einsame Höhe erreichte, wie sie Bissier im Bereich der Tusch- und Temperamalerei vor Augen hatte. Der späte Erfolg gab ihm recht. Als Werner Schmalenbach 1958 Bissiers Werk in Hannover ausgestellt hatte, war die Meisterschaft dieses Künstlers endlich unübersehbar. Die zweimalige Teilnahme auf der Biennale in Venedig 1958 und 1960 und die Teilnahme auf der documenta 1959 waren eine späte Wiedergutmachung der Ignoranz, die Bissiers Werk lange entgegenschlug, was auch daran lag, dass er sich nie ins Rampenlicht gestellt hatte. Seinen Nachruhm erlebte er in Ascona, wohin Bissier 1961 mit seiner Frau Lisbeth gezogen war und wo er 1965 starb. Es liegt an uns, diesen bedeutenden Künstler da zu positionieren, wo er hingehört. Was Sie hier sehen, sind Meilensteine der klassischen wie der Nachkriegsmoderne. Im Jahr 1948 - in dieser Zeit schuf Julius Bissier die im hinteren Teil der Galerie hängenden Holzschnitte und Monotypien - publizierte Barnett Newman einen wegweisenden Essay unter dem Titel »The Sublime is Now« (Das Erhabene ist jetzt), in dem der amerikanische Künstler sich von der abendländischen Tradition lossagte und eine voraussetzungslose Bildsprache propagierte. So radikal dachte Bissier sicher nicht: Ohne die Reflexion der Kulturgeschichte ist sein Werk nicht zu denken - gleichwohl hat er eine Bildsprache entwickelt, die zwar ihre Quellen nicht leugnet, die jedoch auch ohne deren Kenntnis gültig ist. Hier erweist sich Julius Bissier als zeitloser Klassiker.

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit.

Günter Baumann, Oktober 2015