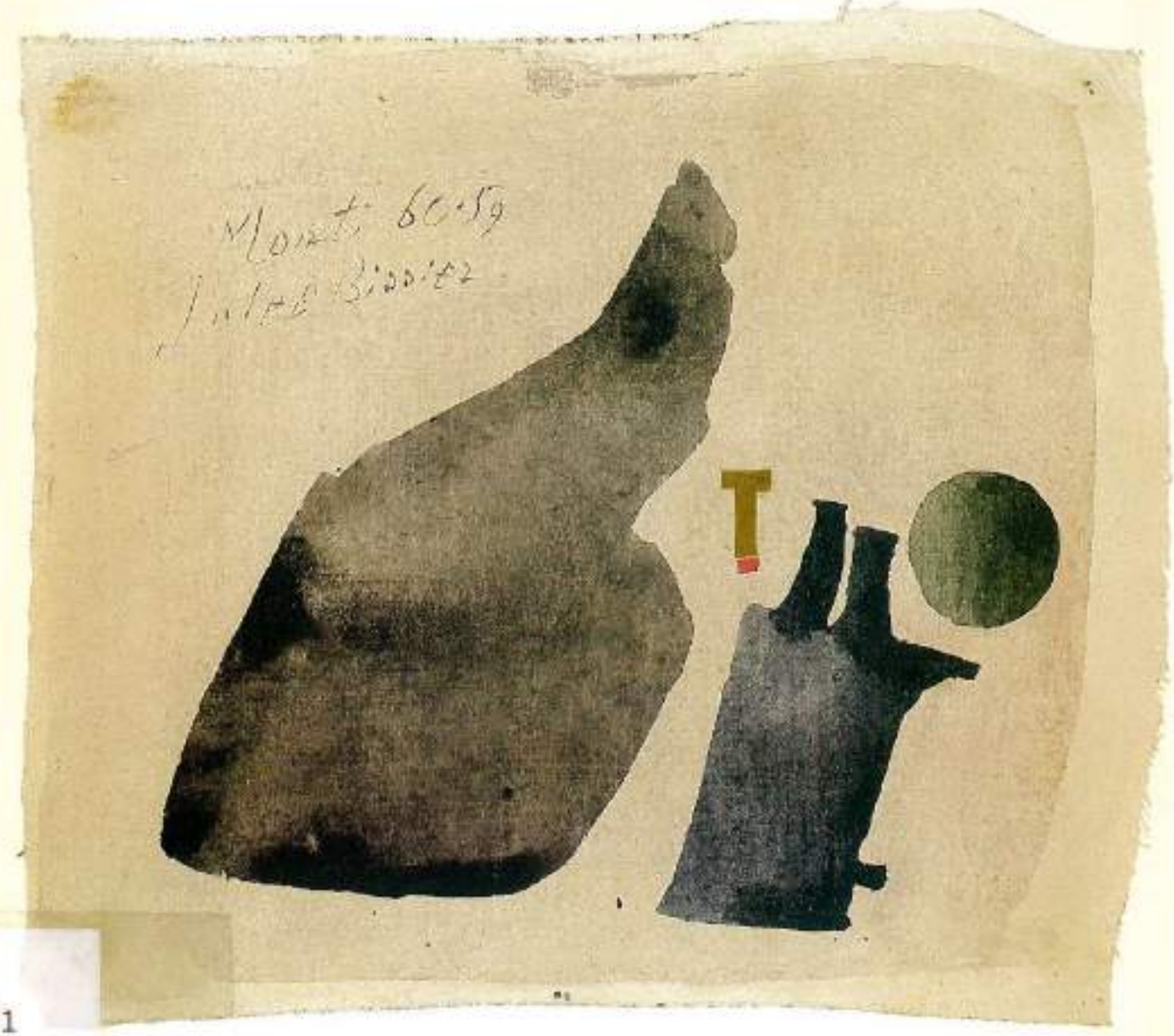


JULIUS BISSIER

Julius Bissier 1893–1965
Eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Ethniki Pinakothiki, Athen 1984

Katalog: © Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Fotos: Walter Klein, Düsseldorf
Druck: Heggen & Co., Leverkusen

Umschlag: Monti 60.59, 1960 (Kat. Nr. 65)

Vorspruch

Julius Bissier muß zu den großen europäischen Malern der Jahrhundertmitte gezählt werden. Unter den deutschen Malern dieser Epoche ist kaum ein anderer, der in vergleichbarer Weise äußerste künstlerische Sensibilität mit höchster Spiritualität verbindet.

Bissier, der seinem Geburtsdatum nach (1893) der klassischen Generation der Moderne angehört, fand seine eigene Sprache erst zu Beginn der dreißiger Jahre. Als in Deutschland die Nationalsozialisten mit ihren schrecklichen Vorstellungen von Kunst herrschten, zog sich dieser Maler mit seinen abstrakten Tuschen in eine Art innere Emigration zurück. Erst spät, nach 1958, hat ihn die Welt entdeckt. Seither ist er in vielen der bedeutendsten Museen der Erde mit Ausstellungen geehrt worden.

Die „Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen" in Düsseldorf besitzt dank einer testamentarischen Vermachung des 1965 verstorbenen Künstlers einen umfangreichen Teil seines Oeuvres. In diesem, seit seiner Gründung im Jahre 1962 international renommierten Museum werden zwei bedeutende Sonderkollektionen aufbewahrt, nämlich von Paul Klee und Julius Bissier, zwei Künstlern, die man oft miteinander vergleicht, obwohl sie im Grunde unvergleichbar sind. Diese beiden Kollektionen können auf Reisen gehen, bis in wenigen Jahren der Neubau des Museums eröffnet wird.

Das Projekt erfreut sich der tatkräftigen Hilfe des Goethe-Instituts. Dem Außenmininsterium der Bundesrepublik Deutschland ist dafür zu danken, daß es durch seine finanzielle Unterstützung die Veranstaltung ermöglicht hat.

Prof. Dr. Werner Schmalenbach
Direktor der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Vorwort
von Werner Schmalenbach

Worin bestand, als die Welt in den Jahren nach 1958 Julius Bissier zu „entdecken" begann, die große, gänzlich unvorbereitete und darum für viele Menschen bis heute unvergessene Bezauberung? Eine Bezauberung, die in gleichem Maße von den schwarz-weißen Tuschen ausging, wie sie der Künstler damals schon seit fast drei Jahrzehnten hervorbrachte, wie von den kleinformatigen Temperabildern auf Leinwand, mit denen er soeben erst sein Alterswerk eingeleitet hatte; Bildern mit irregulärem Umriß, bemalten Leinwandfetzen, die er „Miniaturen" nannte und neben denen her, als ihre noch leisere Begleitmusik, die Aquarelle gingen. Was war es, womit dieses in seinem ganzen Reichtum auf einmal vor die Augen der Welt tretende Werk die Menschen überall – in Bissiers Heimat, wo man ihn kaum zur Kenntnis genommen und schon gar nicht in seiner Größe erkannt hatte, und in anderen Ländern und Kontinenten, wo er ein völlig Unbekannter war – auf eine ebenso überraschende wie überwältigende Weise bezauberte?

Der Zauber ging von mehrerem aus: von der außergewöhnlichen Empfindsamkeit all dessen, was er hervorbrachte; von der großen Freiheit und graphischen Vollkommenheit der Tuschmalereien, von ihrer Geistigkeit, ihrem Ernst, ihrer Würde; von der fraglosen, oftmals betörenden Schönheit der „Miniaturen", die dort, wo man ihre hohe Spiritualität nicht erkannte, durchaus das Mißverständnis des „Ästhetischen" zuließen und auch dank solcher Mißdeutung Freunde gewannen. Die große Wirkung Bissiers um 1960 hatte, über all diese Eigenschaften hinaus, sowohl die Zeitnähe seiner Kunst als auch ihre Zeitferne zur Ursache. Zeitnähe: man entdeckte einen Künstler, der sich seit Jahrzehnten in einer Richtung bewegt hatte, die inzwischen die beherrschende Kunstströmung auf der ganzen Welt geworden war, und die mit dem Etikett „Informell" nicht zutreffender bezeichnet wird als so manche andere Stilrichtung der Kunstgeschichte; verblüfft sah man sich dem Werk eines Fünfundsechzigjährigen gegenüber, der seit langem eine Sprache sprach, die die Sprache der Jungen geworden war. Zeitferne: man fühlte, daß hier ein anderer Geist, der Geist einer anderen Generation am Werke war; inmitten des sich auf mächtigen Leinwänden auslebenden Aktionismus der Jüngeren nahm Bissiers spirituelle und unvergleichlich leise, nach innen gekehrte Kunst eine abseitige Position ein; Zeiferne aber auch insofern, als diese Kunst eine Entrücktheit besaß, die sich trotz ihrer plötzlich ins Bewußtsein tretenden Aktualität von dem, was in der Welt geschah, absonderte. Beides, Aktualität und Esoterik, waren Bedingungen des sich rasch ausweitenden Ruhmes dieses Malers, der in seiner Klause am Nordufer des Bodensees und, wenig später, in seinem nicht minder verschwiegenen Arbeitsraum im Tessin Tag um Tag den Versuch machte, mit Tusche oder Farbe dem Ewigen ein Stück Zeitlichkeit, dem Unendlichen ein Stück Endlichkeit abzugewinnen; Wünsche

dieser Art waren es in der Tat, die Bissier veranlaßten, sich – wie er es einmal nannte – dem „Mönchsgeschäft" seiner Kunst hinzugeben. Er hatte sich von der Welt zurückgezogen und fand sich auf einmal im Einklang mit ihr.

Zeitnähe und Zeitferne markieren auch äußerlich Bissiers Stellung innerhalb der Kunst seiner Zeit. Mit seinem Geburtsjahr 1893 gehörte er durchaus der Vorkriegszeit an, innerhalb derer er als ein Maler der „Neuen Sachlichkeit" bereits zu einigen Ehren in deutschen Landen gekommen war. Dieser Maler ging, wie man wohl sagen darf, um das Jahr 1928 ein für allemal unter, in einer tiefen Krise seiner Kunst und seines persönlichen Lebens; und als nach 1930, im Ausgang dieser krisenhaften Jahre, ein ganz anderer Bissier „geboren" wurde, da gab es keine allgemeine Strömung, von der dieser vierzigjährige Maler sich hätte tragen lassen können; ja mehr noch: die „innere Emigration", in die er sich wissentlich und willentlich begab, wurde bald auch politisch sein Schicksal für ein Jahrzehnt; denn nun fehlte ihm nicht nur der Widerhall, er mußte Widerhall auch fürchten um seines Lebens willen. Erst als nach Ende des Krieges und der Tyrannei die Isolation überwunden wurde, begann dieser Künstler zu ahnen, daß er keineswegs nur außerhalb seiner Zeit und auf verlorenem Posten stand, sondern daß er auch innerhalb seiner Zeit etwas zu sagen hatte; und was er sagte, wurde nun auch gehört, zögernd zunächst und sporadisch, bis endlich, um 1960, der große Durchbruch erfolgte. So wurzelte Bissier seiner Generation und seinem geistigen Habitus nach in der Zeit zwischen den beiden Kriegen, um aber erst als ein Maler der Nachkriegszeit ins allgemeine Bewußtsein zu treten. Von dieser Zugehörigkeit zu zwei durch den Krieg getrennten Welten ist seine Kunst geprägt.

Es gehört gewiß zu den außergewöhnlichen Vorkommnissen in der Geschichte der Kunst, wenn ein Künstler in größter Einsamkeit, ungesichert und ungestützt durch ein allgemeineres Kunstgeschehen, einen ganz und gar individuellen Weg beschreitet, der sich bedeutend später zu einer Hauptstraße der Kunst verbreitert und so nachträglich eine nicht voraussehbare geschichtliche Rechtfertigung findet. Derartiges ist Julius Bissier widerfahren, indem er sich um das Jahr 1930 entschloß, der Malerei im traditionellen Verstand zu entsagen, alle Brücken hinter sich abzureißen und sich ausschließich der Tuschmalerei hinzugeben, genauer: der Herstellung kleinformatiger, zeichenhafter, mehr geschrieben als gemalter ungegenständlicher Tuschen auf Papier, deren Kette bis zu seinem Tod, während mehr als drei Jahrzehnten, nicht mehr abreißen sollte. Wenn man bedenkt, daß die Abkehr der Maler von der abendländischen Tradition des Tafelbildes – des „Gemäldes" – ein

zentrales Geschehen in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts ist, dann wird man sich der hohen Signifikanz des „Austrittes" Bissiers aus der Malerei bewußt. Die Abkehr vom Tafelbild hat sich, wie man weiß, unter vielerlei Formen abgespielt, eingeleitet durch den säkularen Einbruch neuer Materialien in den Bereich der Malerei nach 1910. Was mit den Collagen der Kubisten, Futuristen und Dadaisten begann, setzte sich und setzt sich in den vielfältigen „Grenzüberschreitungen" der Malerei bis in unsere Tage fort. Die geschichtliche Leistung Bissiers dürfte darin liegen, daß er in einer exemplarischen – wenngleich so nicht nachzuahmenden – Weise den Bruch mit der klassischen Tafelmalerei vollzog, ohne aber aufzuhören, sich als Maler zu verstehen: er überschritt die Grenze nicht, er nahm sie zurück. Bissier hat diesen Bruch in einem schicksalhaften Ringen um eine andere Möglichkeit des Bildes als die des Gemäldes wahrhaft erlitten, wovon nicht zuletzt seine Tagebücher Auskunft geben. Nach einem Jahrzehnt, in dem er Gemälde um Gemälde geschaffen hatte, setzte er einen resoluten Schlußstrich. Er trennte sich von der Malerei auf Leinwand, trennte sich vom Keilrahmen und reduzierte sein Malen auf ein äußerstes Minimum: auf das kleinste Format, auf die Gewichtlosigkeit des Papiers, auf das Schwarz-Weiß der Tusche und auf den flüchtigsten Strich. Das bedeutete zugleich die Loslösung von der Wand; denn diese Blätter erforderten eine andere Art der Betrachtung – eine andere Art der Versenkung – als Gemälde. Und es bedeutete, in schärfster Abkehr von der herkömmlichen Malerei, daß Malen sich hier als Schreiben verstand. Wenn die Konzeption der Malerei als Schrift bald nach 1945 zur verbreiteten Praxis und Programmatik wurde, so war diese Konzeption bei Bissier, lange zuvor, das Ergebnis einer krisenhaften Auseinandersetzung mit den Grundlagen der Kunst und der eigenen künstlerischen Existenz. Als Bissier viel später zur Farbe und zur Leinwand zurückkehrte, da war auch dies keine Rückkehr zur traditionellen Malerei, sondern die nach vielen Um- und Irrwegen schließlich geglückte Eroberung eines von Grund auf neuen künstlerischen Mediums.

Wenige Jahre bevor Bissier seine Tuschen zu „schreiben" begann, hatten die Surrealisten ihr Programm der „écriture automatique" formuliert. Das geschah weitab von diesem in der süddeutschen Provinz recht abgekapselt lebenden und über seinen Bildproblemen grübelnden Maler, der um diese Zeit noch im Nazarenertum seiner landschaftlichen Idyllik befangen war und auf die große künstlerische Krise seines Lebens zusteuerte. Nichts lag Bissier ferner als die von urbaner Intellektualität geprägte Denkweise der Surrealisten. Bemerkenswert jedoch ist, daß es in seinem Werk wenige Jahre später mehr „écriture" und mehr „Automatismus" gab als je im Bereich des Surrealismus, dessen Theorien so gut wie nirgends zu einer wirklich skripturalen Kunst geführt haben. Eine „konse-

quente" Erfüllung fand das Postulat der „automatischen Handschrift" und des „psychischen Automatismus" erst in der aktivistischen Malerei der „informellen Kunst" der vierziger und fünfziger Jahre. Inzwischen aber hatte sich dieser einsame Maler Julius Bissier in der größten Stille und Zurückgezogenheit auf diesen Pfad begeben. Freilich muß gefragt werden, wie weit seine Tuschen den Namen „psychischer Automatismus" verdienen. Wie weit handelte es sich hier um eine direkteste, spontanste, ungebrochene Niederschrift psychischer Erregungen?

Der Absprung in die Freiheit einer rein „gestuellen" Malerei war für einen immerhin schon 1893 geborenen Künstler nicht möglich. Bissier gehörte einer Generation an, der es darauf ankam, „geistige Inhalte" sei es zur Darstellung, sei es zum Ausdruck zu bringen. Sein Geschäft – wie dasjenige seiner Zeitgenossen – war „Das Geistige in der Kunst" (Kandinsky). Eine rein vitalistische Malerei, eine Malerei, in der sich Freiheit um ihrer selbst willen äußert, hätte dieses meditative Temperament nicht zu befriedigen vermocht. Zwar beeindruckten ihn in den ausgehenden fünfziger Jahren die extravertierten Gesten Jackson Pollocks und Franz Klines, in denen er Verwandtes erkannte; aber ihm mußten sie zugleich ungeistig und megaloman erscheinen. Dem Alter und der Kunst nach – und schließlich dann auch als Freund – stand ihm Mark Tobey näher, der wie er in einer älteren Generationsschicht wurzelte und ebenfalls sein entscheidendes Wort erst nach 1940 gesprochen hat; und der – wie Bissier – bedeutende Einwirkungen des Fernen Ostens angenommen hatte. Bissier schreibt gelegentlich in sein Tagebuch den lapidaren Satz: „Der Inhalt ist alles". Ihm ging es zeitlebens um Inhalte, um geistige Inhalte, und keinesfalls nur um das künstlerische Ausleben eines Lebensgefühls. Ja, mehr als dies: es ging ihm um Wesenheiten, die man mit Worten wie Weltgeist, Kosmos und, wenn man will, Gott umschreiben mag. Mit dieser fast religiösen Ausrichtung auf eine in Allem – und namentlich auch im Kleinsten – waltende Geistigkeit schloß er sich den Malern, vornehmlich den deutschen Malern seiner Generation an, deren geistiges Konzept er jedoch mit einer ganz anderen, geschichtlich jüngeren künstlerischen Sprache verband.

Da es ihm um den Inhalt ging, um Mitteilung also, „schrieb" er nicht nur, sondern schrieb „etwas": etwas Bestimmtes, etwas Lesbares, etwas Deutbares. Er lenkte seine malerische Schrift in die Bahn vorgegebener Zeichen. Für einige Jahre wurde das inhaltlich determinierte Zeichen der feste Halt seines im übrigen freien Schreibens. Die Freiheit des Schreibens übte und verwirklichte er anhand eines Arsenals selbsterfundener Zeichen. Bissiers frühe Tuschen aus den dreißiger Jahren kreisen um Symbolgedanken aller Art, die sich etwa auf die Bipolarität des Seienden und auf manch andere

geistige Grunderfahrungen beziehen. Ist die Bedeutung dieser Zeichen auch, da sie von keinem allgemeinen Konsens mehr getragen werden, für den Betrachter kaum ablesbar, so ist ihre Bedeutsamkeit, ihre geistige Würde doch evident, nicht anders als bei Symbolzeichen früher Kulturen, deren Wirkung auch denjenigen erreicht, der sie nicht „versteht".

Bei einer solchen Grundhaltung war für einen Künstler wie Julius Bissier die Annäherung an die Geistigkeit des Fernen Ostens unausbleiblich, zumal schon sehr frühe Landschaften von seiner Hand überraschende, wenngleich zufällige Anklänge an chinesische Malerei erkennen ließen. Vorstellungen von Welt und Weltversenkung, Gedanken des Taoismus und des Zen-Buddhismus mußten diesen Maler auf seiner Suche nach dem Wesen der Dinge anziehen, ebenso wie das „mediale" Verständnis künstlerischer Tätigkeit, für das er seinerseits in der „chinesischen Tusche" die adäquate Technik fand. Hier wie dort begegnet man der Identität von Malen und Schreiben und der hohen ästhetischen und spirituellen Bedeutung des Zeichens.

Hinzu trat früh eine andere mächtige Faszination. Bissier stieß auf die denkwürdigen Schriften des Basler Historikers und Mythenforschers Johann Jakob Bachofen und auf dessen Studium der antiken Grabkulte mit ihrem reichen Vorrat an Symbolen. Antike Symbolvorstellungen des Mittelmeerraumes trafen sich mit den Symbolismen des Fernen Ostens, um dem Künstler einen vielfältigen thematischen Stoff zu bieten. Es handelte sich für ihn darum, für die symbolträchtigen Gedanken zurückliegender Kulturen gegenwärtige visuelle Zeichen zu finden. Bissier „erfand" Symbole, die zunächst nur für ihn selbst Bedeutung haben konnten, „gänzlich private Zeichen", wie er gelegentlich schrieb.

Nicht diese Zeichen zu erfinden, sondern sie zum Sprechen zu bringen, war die eigentliche Aufgabe. Und diese Aufgabe konnte nur „rein" künstlerischer Natur sein: ihnen durch die Art und Weise der Malerei Leben einzuhauchen und sie so verständlich und verbindlich zu machen für „Alle". Nicht durch ihre vorgegebene Gestalt, sondern allein durch ihr Leben, durch ihren Atem, durch die in ihnen erkennbare geistige Energie überbrachten sie die Botschaft. Also, so könnte man schließen, hätte es ihrer Symbolik gar nicht bedurft, da nicht der spezielle Symbolgehalt, sondern nur der allgemeine Gehalt an Leben, an Sinn, an Spiritualität vermittelt wurde. Indessen, Bissiers Zeichen waren doch mehr als Substrat der zeichnerischen Bewegungen; ihr Sinn, ihre Bedeutung, ihre Würde waren es, die ihn selbst geistig erfüllten und zu diesen Bewegungen beflügelten; ohne ihre inspirative

Kraft und ohne den „Glauben" an sie wäre der malerische Gestus erlahmt. Indem er sich mit den Symbolen und dem, worauf sie hindeuten, befaßte und identifizierte, bewegte er sich im Bereich des Geistigen. Dies war ihm schließlich wohl genug. Er wies mit seinen Symbolen nicht nur auf das hin, was sie symbolisieren – und was dem Betrachter, wenn er sie nicht „gelernt" hat, verborgen bleibt –, sondern auf das Geistige schlechthin; auf jenes „Geistige in der Kunst", das für eine bedeutende Künstlergeneration dieses Jahrhunderts – die seine – im Zentrum alles künstlerischen Nachdenkens stand.

Der Symbolgehalt also war das eine; das andere war die Wirkung der Zeichen auf den Betrachter, für den die besondere Bedeutung irrelevant bleibt. Die Wirkung konnte nur vom ästhetischen Charakter der Zeichen ausgehen, von ihrer „Sprache". Es mußte ihnen ein Höchstmaß an Ausdruck mitgegeben werden. Doch dieser Ausdruck durfte nicht auf das Subjekt verweisen, da hier anderes zur „Sprache" kommen sollte als die Ausdrucksnot eines Künstlers; nichts Individuelles, sondern Allgemeines. Insofern hatte die Sprache dieser Zeichen nicht expressiv zu sein. Ihr Ausdruck konnte sich nur im Duktus, im skripturalen Fluß erfüllen. Es kam Bissier auf Merkmale wie Spontanität, Intuitivität, Fluidität, Transparenz an. Das Zeichen brachte seinen Ernst und seine Würde mit, um dann aber dem Gelingen oder Mißlingen des Pinselduktus überantwortet zu werden: erst im Strich entschied sich Sein oder Nichtsein.

Es ist ganz natürlich, daß Bissier sich im Lauf der Jahre von diesen Symboltuschen hinwegentwickelte, weg von den umgrenzten Schriftzeichen und hin zu einer freien Zeichenschrift, die der Symbolik, zumindest der offenkundigen Symbolik, nicht mehr bedurfte. Freilich, auch in den Tuschen der beiden letzten Jahrzehnte vor seinem Tod stößt man immer wieder auf die alten Symbolgedanken, auf elementare Dualismen etwa oder andere Vorstellungen; aber sie sind im Interesse der befreiten malerischen Schrift verunklärt; im Interesse desjenigen also, worauf schon in den Symboltuschen das eigentliche Gewicht lag. In die „totale" Freiheit wurde die Gestik hier nur selten entlassen, meist spürt man die von den frühen Tuschen her vertrauten Formmotive durch. Mit dieser sehr folgerichtigen Entwicklung entfernte sich Bissier auch zusehends vom Fernen Osten, von dem, was er gelegentlich seine „japanoide Formel" nannte. Der Gedanke an China und Japan trat schließlich vollkommen zurück, und dies in einer Zeit, da Bissiers Kunst nun auch mehr und mehr „synchron" lag mit der ihm entgegengewachsenen zeitgenössischen Malerei.

Unnötig, den besonderen Charakter der Tuschen zu beschreiben. Ihr Wesen liegt in einem eigentümlichen Ineinander von Passivität und Aktivität. Passivität: die Bereitschaft des fast unwillkürlichen Reagierens auf Impulse, die nicht aus dem Willen kommen; dem Ungewollten hat Bissier stets mehr vertraut als dem Willentlichen. Zugleich aber Aktivität: die aktive Bewegung der den Pinsel führenden Hand, die Entschiedenheit der malerischen Niederschrift, die Entscheidung in jeder Sekunde. Beides ist da im Spiel, durchaus – wiederum – vergleichbar mit dem Kunstverständnis des Fernen Ostens. Aber in der Alternative zwischen den beiden Polen plädierte Bissier selbstverständlich für die Passivität, für das passive „Empfangen" der Bilder. Er zitierte gern den Ausspruch des von ihm hoch verehrten Constantin Brancusi, wonach es leicht sei, etwas zu machen, schwer jedoch, sich in den Zustand zu versetzen, um etwas zu machen. Dieses Sich-in-den-Zustand-Versetzen liegt nicht weit von dem entfernt, was man unter Meditation versteht. Es bedeutet vor allem: sich zur Stille bringen. Allein aus der geistigen Stille heraus vermochte Bissier seine Tuschen hervorzubringen. Stille, Lautlosigkeit, Versenkung waren Voraussetzungen seiner Kunst. Hinter dieser Stille aber stand, sie bedrängend und bedrohend, die schwere Drangsal seines Lebens, eine fast tägliche Not, die er in seiner Kunst – zu seiner Kunst – zu wenden trachtete: Not-Wendigkeit, Läuterung, Katharsis. Bissiers Tuschen sind keinen Augenblick unmittelbares Verströmen von Temperament und niemals Ausdruck „seines" Lebens. Sie sind Blatt für Blatt Akte der Selbstüberwindung, Ergebnisse einer hohen geistigen Konzentration auf der Folie eines schweren Lebens. Von daher gewinnen sie ihre große spirituelle Kraft. „Die Angst", so schreibt er 1943, „sitzt mir auf dem Halse wie eine Spinne, die einen im Traum und Schlaf überfällt – indes, da ich sie schon so lange kenne, glaube ich, sie sei mit der Nährboden meiner Arbeit."

Die Folie aber war nicht nur sein privates Leben, sondern die politische Wirklichkeit, durch deren Schrecknisse die Stille dieser Kunst umso größer erscheint. Mit der Beurteilung als Flucht in die Innerlichkeit, in das Ästhetische, in das Geistige ist da schwerlich zu operieren, da dies nicht eine Flucht, sondern Bissiers Verwurzelung war: in diesem geistigen Bezirk war er zuhause, er hatte keine andere Wahl. Der „Rückzug" auf die Tuschen war die Folge künstlerischer und geistiger Selbsterkenntnis inmitten einer fremd und feindselig gewordenen Welt. Bissier hatte sich diese „private" Technik schon vorher, in den Jahren nach 1925, in Hunderten von Skizzen nach der Natur, vor allem auf zwei Italienreisen, angeeignet. Sie stand ihm daher voll zu Gebote, als er sich entschloß, ihr allein zu vertrauen, und als er – zögernd, tastend, versuchend – die Reihe seiner „abstrakten" Symboltuschen begann. Um 1937/38 – der Zeit, in der man in seinem Lande die Horrorparole von der „ent-

arteten Kunst" ausrief – erreichten seine Tuschen einen ersten strahlenden Höhepunkt, in klein- wie in großformatigen Arbeiten, um dann, sich stetig wandelnd und sich immer mehr befreiend, als die große Konstante seiner Kunst bis zuletzt fortzudauern.

Daneben erfolgte seit den ersten Nachkriegsjahren der sich in immer erneuten Ansätzen wiederholende Versuch, zur Farbe zurückzukehren. Zu einer Farbe allerdings, die sich nicht mehr so verstand wie in den Gemälden der frühen Jahre, nicht mehr als „peinture" im herkömmichen Sinn, sondern als etwas, das geeignet war, dieselben geistig-künstlerischen Wünsche zu erfüllen wie auf ihre Weise die Tuschen. Vieles auf diesem Weg zur Farbe mißlang, und es mißlangen naturgemäß auch Versuche, die Sprache der Tuschen unmittelbar in Farbe zu „übersetzen". Ein ganz neuer Anfang mußte auch hier gefunden werden, und Bissier fand ihn am Ende eines wahrhaft verzweifelten Ringens, das sich über viele Jahre hinzog und das in den Tagebüchern seinen bewegenden Ausdruck und seine Chronik fand. Die Lösung, die endlich gefunden wurde, war technischer Natur, was bei einem Künstler von derart spirituellem Zuschnitt überraschen könnte, wäre dieser selbe Künstler nicht immer auch ein Handwerker seiner Kunst gewesen: einer, der sich intensiv mit Pinseln und Mixturen, mit Leinwandarten und Papiersorten befaßte. Die Lösung hieß: Eiöltempera auf Leinwand, Miniaturformat der Bilder, Befreiung vom Bildgeviert. Daß es zunächst, in einem kurzen Vorspiel von 1949/50, eine Serie von Aquarellen war, mit denen Bissier dem Ziel, ohne es schon deutlich zu sehen, nahekam, ist ebenfalls technisch mitbedingt, indem das Aquarell – wie die Tusche – den Vorzug der Immaterialität und Fluidität besitzt. Aber Bissier wollte, nachdem er soviele Jahre auf Papier gearbeitet hatte, „mehr": eine solidere, bildhaftere und endgültigere, weniger transitorische Art der künstlerischen Äußerung. So begann um die Mitte der fünfziger Jahre die große Reihe seiner Bilder in Eiöltempera auf Leinwand – seiner „Miniaturen" –, immer begleitet von den verwandten Aquarellen; ein breit angelegtes Oeuvre, das neben den Tuschen, die weiterhin entstanden, ihn aber zusehends durch ihren hohen Konzentrationszwang nervlich angriffen, das ganze letzte Jahrzehnt seines Lebens füllt und sich als Bissiers eigentliches Alterswerk präsentiert.

Wurde Bissiers Kunst mit dem Beginn der „Miniaturen" heiterer und schwereloser? Gewiß, er erfuhr das Glück eines neuen Mediums, und das Leben selbst bot sich ihm mit dem Ende des Krieges und der Nachkriegswirren freundlicher dar, so sehr er nach wie vor unter vielen Bedrückungen und Bedrohungen zu leiden hatte: das Leiden war in seinem Naturell begründet. Neben dem großen Ernst der Tuschen war die Welt der „Miniaturen" – und der Aquarelle – farbiger und, wie es scheinen

mochte, lieblicher, liedhafter und freundlicher gestimmt. Indessen gibt man sich wohl zu leicht der Täuschung des farbigen Zaubers hin, so als ende dieser Zauber im Glück der farbigen Formen. Den Augen zu schmeicheln, war Bissiers Absicht nicht, auch wenn ihm dies wieder und wieder gelang. Sein Sinnen war auch hier auf „das Geistige" gerichtet und auf ein allgemeineres Sein als das bunte Leben von Formen im Bildraum. Diese Buntheit war eine durchaus unirdische und esotorische. Wenn man Bissier oft mit den Illuministen mittelalterlicher Klöster verglichen hat, so bezog sich dies weniger auf die Tuschen als auf die „Miniaturen" mit ihren erdfernen Farben und ihrem häufigen Gold. Nicht nur das Kostbare: das Wunderbare im vollen Verstand des Wortes war sein Anliegen. Auch er war mehr ein „Illuminist" als ein „Maler", und auch seine Malerei stand, so wie er sie verstanden wissen wollte, im Dienste eines „Höheren", wie immer dies zu umschreiben war. Er verstand die „Miniaturen" als Mikrokosmen, stellvertretend für das Absolute, und die in ihnen erscheinenden Formen als Individuationen eines größeren Allgemeinen. Daß er manche Arbeiten, die er als besonders geglückt empfand, „ikonenhaft", „sakral" oder „metaphysisch" nannte, entspricht dieser Grundhaltung, die er selbst gelegentlich mit dem Wort „religio" umschrieben hat.

Der „kairós" – der glückliche Augenblick oder, religiöser gesagt, der Augenblick der Gnade – hat für Bissiers „Miniaturen" und Aquarelle die gleiche Bedeutung wie für seine Tuschen, obschon der Faktor Zeit sich verschieden darstellt: das schnelle Niederschreiben hier, das sorgsame Formen-Setzen dort. Bissier fühlte sich, wenn ihm ein Bild oder Blatt gelang, dankbar beschenkt, gemäß dem Gedanken des passiven „Empfangens", auf dem er bestand und der einen „Gebenden" einschloß. Die Tagesdaten, die er als Titel auf seine Bilder setzte, bedeuteten daher mehr als eine Datierung. Sie unterstrichen den Charakter eines weltabgewandten Tagebuches – eines „Stundenbuches" – ebenso, wie sie den Tag des Gelingens feierten: das Datum war gleichgültig, aber der Tag war bedeutsam. Nicht als professionelle Angabe der Entstehungszeit, vielmehr als Huldigung und Dank an den „kairós" haben sie ihren Sinn. Sie sind den Bildern als gleichrangige Bildelemente einverleibt, dann und wann verbunden mit dem Ort der „glücklichen Stunde", gelegentlich auch mit – meist „sinnlosen" – Buchstaben oder ein paar lateinischen Wörtern. Auch diese Inkorporation von Geschriebenem gehört zur Identität oder, zumindest, zur Affinität von Malerei und Schrift, wie sie hier besteht.

Als Julius Bissier 1965 im Alter von einundsiebzig Jahren starb, begann sich auf der ganzen Welt ein künstlerisches Denken auszubreiten, das dem seinen radikal – von der Wurzel her – entgegenstand

und Bissiers Namen in weitere Ferne rücken ließ. Die überraschende Aktualität, zu der er eben noch gekommen war, war überwunden. Nichts lag den Künstlern ferner, als mit ihrer Kunst Erwartungen transzendentaler Art zu erfüllen. Sie wandten sich den sachlichen, handgreiflichen und überprüfbaren Realitäten zu. Formen als Formen, Farben als Farben, Objekte als Objekte gelten zu lassen, dies zogen sie weltweit all jenen Pfaden vor, auf denen die Künstler der Generation Bissiers dem „Geistigen in der Kunst" nachspürten. Als wenig später die erneute Heraufkunft irrationalistischer Neigungen die Kunst in neue Bahnen lenkte, da setzte zugleich die große Infragestellung der Kunst, zumindest der traditionellen künstlerischen Praktiken, ein. Bissiers Verhältnis zur Malerei mochte ein gestörtes und seine ganze Entwicklung eine Antwort auf diese zentrale Störung sein: sein Glaube an die Kunst, und das hieß für ihn: an die geistige Funktion der Kunst, an ihre Fähigkeit transzendentaler Mitteilung, dieser durchaus idealistische Glaube an die Macht der Kunst war der tragende Grund, auf dem er jahrzehntelang dieses eine, ihm heilige Ziel verfolgte, in Hunderten von Tuschen und schließlich in den Bildern und Aquarellen der späten Jahre.

Biographie

1893 Geboren am 3. Dezember in Freiburg i. Br.

1913 Abitur am Gymnasium in Freiburg i. Br. Kurzes Studium der Kunstgeschichte an der Freiburger Universität.

1914 Für wenige Monate Studium an der Kunstakademie Karlsruhe.

1914 -18 Militärdienst. Dann wieder in Freiburg tätig. Seitdem selbständige Weiterentwicklung als Maler.

1919 -27 Freundschaft mit dem Sinologen Ernst Grosse, der Bissier in die Kunst Ostasiens einführt.

1920 Erste Einzelausstellung im Kunstverein Freiburg i. Br.

1922 Heirat mit der Handweberin Lisbeth Hofschneider.

1922 -33 Verschiedene Einzelausstellungen und Beteiligung an Gruppenausstellungen in Deutschland.

1923 Ausstellung im Kunsthaus Zürich.

1928 Goldene Medaille Düsseldorf. Großer Preußischer Staatsankauf. Malerei-Preis an der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Hannover.

1929 Beginn der Freundschaft mit Willi Baumeister. Allmählicher Übergang zur ungegenständlichen Malerei.

1929 -33 Lehrtätigkeit an der Universität in Freiburg i. Br. (Leitung der Malklasse).

1930 Reise nach Paris. Begegnung mit Brancusi. Beginn der Tuschen.

1932 -47 Fast ausschließlich Tuschmalerei.

1933 -43 Enge Freundschaft mit Oskar Schlemmer

1933 -45 Keine Ausstellungsmöglichkeiten.

1934 Vernichtung des gesamten Werkes bei Brand der Freiburger Universität und Beendigung der Lehrtätigkeit.

1935 -38 Wiederholte Italienreisen.

1939 Übersiedlung von Freiburg nach Hagna am Bodensee.

Seit 1939 Entwürfe für Teppiche und Handwebereien (Ausführung Handweberei Lisbet Bissier).

1947 -54 Farbige Monotypien, Holzschnitte, Tuschen.

1953 Übergang zu Tafelbildern (sämtlich vernichtet).

1955/56 Beginn der „Miniaturen" in Eiöltempera.

1957 Freundschaft mit Hans Arp.
Aufenthalt in Tourette-sur-Loup (Südfrankreich).
Seit dem Herbst 1957 alljährlicher Aufenthalt im Tessin.

1958 Erste große Retrospektiv-Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover, die anschließend in Duisburg, Hagen, Bremen und Ulm gezeigt wird.
Von da an wachsende internationale Anerkennung.
Teilnahme an der XXIX. Biennale Venedig.

1959 Cornelius-Preis der Stadt Düsseldorf.
Teilnahme an der documenta II, Kassel.
Freundschaft mit Ben Nicholson.

1959/60 Wandgemälde für die Universität Freiburg i. Br.
Retrospektiv-Ausstellung im Gemeente-Museum Den Haag.

1960 Sonderausstellung an der XXX. Biennale Venedig und Preis des Museums Sao Paulo.
Kunstpreis der Stadt Berlin.
Erste Ausstellung in Paris und London.

1961 Sonderausstellung an der VI. Biennale Sao Paulo. Auszeichnung mit dem Jubiläumspreis zum zehnjährigen Bestehen der Biennale.
Mitglied der Akademie der Künste Berlin.
Ehrenmitglied der Kunstakademie Nürnberg.
Übersiedlung von Hagnau nach Ascona.
Freundschaft mit Mark Tobey.
Erste Ausstellung in der Lefebre-Gallery, New York.
Retrospektiv-Ausstellung im Palais des Beaux-Arts, Brüssel.

1962 Retrospektiv-Ausstellung im Hamburger Kunstverein, die anschließend in Ulm, Stuttgart, Wuppertal, Mannheim und Freiburg gezeigt wird.
Preis der belgischen Kunstkritik.

1963 Umfassende Retrospektiv-Ausstellung im Institute of Contemporary Art Boston, die anschließend in Chicago, Detroit, Utica, N. Y., und Los Angeles gezeigt wird.

1964 Teilnahme an der documenta III, Kassel.
Großer Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen.

1965 Gestorben am 18. Juni in Ascona.

Einzelausstellungen

1920 Kunstverein in Freiburg i. Br.

1923 Kunsthaus Zürich.
Kunstgalerie Ludwig Schames, Frankfurt a. M.

1929 Augusteum Oldenburg i. O.

1947 Galerie Hermann, Stuttgart.
Dazu erschienen: Kurt Leonhard, Julius Bissier, Stuttgart 1948 (Manuskriptdruck mit 10 Lichtdrucktafeln).

1950 Galerie Ruhstrat, Hamburg.

1951 Kunstverein Freiburg i. Br. (mit Max Bill und Georges Vantongerloo).
Katalog mit Text von Julius Bissier: „Über die Kunst".
Galerie Ralfs, Braunschweig.
Zimmergalerie Franck, Frankfurt a. M.

1952 Studio für Moderne Kunst, Wuppertal.

1953 Galerie Probst, Mannheim.
Galerie du Théatre am Central, Zürich.
Katalog mit Nachdruck des Textes von Julius Bissier: „Über die Kunst".

1954 Märkisches Museum Witten a. d. Ruhr.
Katalog mit Vorwort von Wilhelm Nettmann und Text von Julius Bissier.
Kunstverein Freiburg i. Br.
Katalog mit Vorwort von Siegfried E. Bröse und Gedicht von Julius Bissier.

1956 Schloß Arbon, Arbon, Schweiz (mit Hans Arp).
Faltblatt.
Zimmergalerie Franck, Frankfurt a. M.

1958 Kunstverein Freiburg i. Br. (mit Jürg Spiller).
Katalog mit Vorwort von Siegfried E. Bröse.
Kestner-Gesellschaft Hannover.
Katalog mit Vorwort von Werner Schmalenbach.
Erste umfassende Retrospektive, die 1959 übernommen wurde von: Städtisches Museum Duisburg, Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen i. W., Kunsthalle Bremen, Ulmer Museum.
Galerie d'Aujourd'hui, Brüssel.

1959 Galerie St. Stephan, Wien.
Galerie Charles Lienhard, Zürich.
Katalog mit Vorwort von Werner Schmalenbach.

1960 Gimpel Fils Gallery, London.
Katalog mit Vorwort von Werner Schmalenbach.
XXX. Biennale Venedig, Deutscher Pavillon.
Vorwort von Hans Konrad Röthel in Biennale-Katalog.
Galleria La Loggia, Bologna.
Faltblatt.

Galerie Daniel Cordier, Paris.
Katalog mit Vorwort von Marcel Brion.

1961 Palais des Beaux-Arts, Brüssel.
Katalog mit Vorwort von Willi Grohmann.
Bezalel National Museum Jerusalem.
Katalog mit Vorwort von Werner Schmalenbach.
VI. Biennale Sao Paulo; Sonderausstellung Julius Bissier.
Katalog mit Vorwort von Werner Schmalenbach.
Lefebre Gallery, New York.
Katalog mit Vorwort von Werner Schmalenbach.

1962 Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
The Park Lane Buffalo, N.Y. (mit Paul Klee).
Faltblatt.
Galerie Beyeler, Basel.
Katalog mit Texten von Julius Bissier.
World House Galleries, New York (mit Roger Bissière).
Katalog.
Galerie Stangl, München.
Katalog mit Texten von Julius Bissier.
Kunstverein in Hamburg.
Katalog mit Vorwort von Herbert Pée.
Diese Ausstellung wurde 1962/63 übernommen von: Ulmer Museum, Staatsgalerie Stuttgart, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Kunsthalle Mannheim, Augustinermuseum Freiburg i. Br.

1963 Lefebre Gallery, New York.
Katalog mit Vorwort von John Lefebre.
Gimpel Fils Gallery, London.
Katalog.
Kunstmuseum St. Gallen (mit Arp, Nicholson, Tobey und Valenti).
Katalog.
Galerie Beyeler, Basel (mit Arp, Nicholson und Tobey).
Katalog mit Texten von Julius Bissier.
Institute of Contemporary Art, Boston, Mass.
Katalog mit Vorwort von Sue M. Thurmann.
Diese Ausstellung wurde 1963/64 übernommen von: The Arts Club of Chicago, The Detroit Institute of Arts, Munson-Williams-Procter Institute Utica, N.Y., U.C.L.A. Art Galleries, Los Angeles.

1964 Galerie Stangl, München.
Katalog mit Vorwort von Doris Schmidt.
Paula Johnson Gallery, New York.
Galleria La Medusa, Rom.
Katalog.

1965 Lefebre Gallery, New York, und Fort Worth Art Center, Fort Worth, Texas.
Katalog mit Vorwort von Erhart Kästner.
R. N. Ketterer, Campione, Schweiz.

Katalog.
American Art Gallery, Kopenhagen.
Katalog.
Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh.
Katalog mit Vorwort von Douglas Hall.

1966 Toninelli Arte Moderna, Mailand.
Katalog mit Vorwort von Werner Schmalenbach.
Galleria La Bussola, Turin.
Gimpel & Hanover Galerie, Zürich.
Katalog.
Ulmer Museum, Ulm (Bildteppiche von Lisbeth und Julius Bissier).
Katalog mit Vorwort von Herbert Pée.
Galerie Alice Pauli, Lausanne. Gleichzeitig Ausstellung der Tapisserien von Lisbeth und Julius Bissier.
Katalog mit Vorwort von André Kuenzi.
Lefebre Gallery, New York. Drei Ausstellungen: Drawings and Brushdrawings 1935–1964, Monotypes, Miniatures.
Katalog mit Vorwort von Werner Schmalenbach.

1967 Galerie Stangl, München.
Katalog mit Texten von Julius Bissier.

1967 /68 Kunstmuseum Winterthur und Aargauer Kunsthaus, Aarau.
Katalog mit Vorwort von Manuel Gasser.

1968 San Francisco Museum of Art und The Solomon R. Guggenheim Museum Nev York.
Katalog mit Vorwort von Thomas M Messer.
Diese Ausstellung wurde 1968/69 übe nommen von: The Phillips Collectio Washington, D.C., Carnegie Institut Museum of Art, Pittsburgh, Dallas Mu seum of Fine Arts.

1969 Lefebre Gallery, New York.
Katalog mit Vorwort von Elisabeth Ste vens.

1970 Kunstverein für die Rheinlande un Westfalen, Düsseldorf.
Katalog mit Vorwort von Karl Heinz He ring.
Dieser Ausstellung ist die erste Ausste lung der „Schenkung Julius Bissier" de Kunstsammlung Nordrhein-Westfale angeschlossen.
Katalog mit Vorwort von Werner Schma lenbach.

Galerie Alice Pauli, Lausanne.
Katalog mit Vorwort von André Kuenzi

1971 Kunst- und Kunstgewerbeverein, Pfor heim.

Overbeck-Gesellschaft, Lübeck.
Galerie Stangl, München.
Katalog mit Vorwort von Doris Schmidt
Lefebre Gallery, New York.

Katalog mit Vorwort von John Canaday.

1972 Galerie im Taxis-Palais, Innsbruck.

1973 Kunstverein, Freiburg i. Br.
Galerie Artel, Genf.

1974 Nationalgalerie, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
Katalog mit Vorwort von Werner Haftmann.
Lefebre Gallery, New York.
Katalog mit Vorwort von Werner Schmalenbach.

1975 Galerie Claude Bernard, Paris.
Katalog mit Vorwort von Jean Leymarie.

1976 Galerie Alice Pauli, Lausanne.
Katalog mit Vorwort von André Kuenzi.

1977 National Gallery of Ireland, Dublin.
Katalog mit Vorworten von Werner Schmalenbach und Peter Cannon-Brookes.
Diese Ausstellung wurde übernommen von: City Museum and Art Gallery, Birmingham, Graves Art Gallery, Sheffield.

1978 Lefebre Gallery, New York.
Katalog mit Vorwort von Werner Schmalenbach.

1978/79 Museo de Arte Moderno, Mexico-City.
Katalog mit Vorwort von Werner Schmalenbach.
Diese Ausstellung wird übernommen von: Museo de Arte Moderno, Bogotá (Kolumbien), Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (Brasilien), Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (Argentinien), Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo (Uruguay), Museo de Arte Contemporáneo, Caracas (Venezuela).
Haus der Kunst, München.
Katalog mit Vorwort von Werner Schmalenbach.
Diese Ausstellung wird übernommen vom Kunstverein Ludwigshafen und vom Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster.

1980 Galerie Alice Pauli, Lausanne.
Kunstverein, Braunschweig.
Katalog mit Vorwort von Jürgen Schilling.

1981 Augustinermuseum, Freiburg i. Br.
Katalog mit Vorwort von Hans H. Hofstätter.

1982 Galerie Wittrock, Düsseldorf.
Katalog mit Vorwort von Anne Röver.

Bibliographie (Monographien)

Kurt Leonhard, Julius Bissier, Stuttgart 1947.

Werner Schmalenbach, Julius Bissier, Farbige Miniaturen, München 1960 (Piper-Bücherei Nr. 145).

Werner Schmalenbach, Bissier, Stuttgart 1963 (Reihe Kunst heute 2).

Dora Vallier, Julius Bissier, Tuschen 1934–196 Stuttgart 1965.

Werner Schmalenbach, Julius Bissier, Köln 197 (mit ausführlicher Bibliographie).

Werner Schmalenbach, Julius Bissier, Tusche und Aquarelle, Berlin 1978.

2

6

8

10

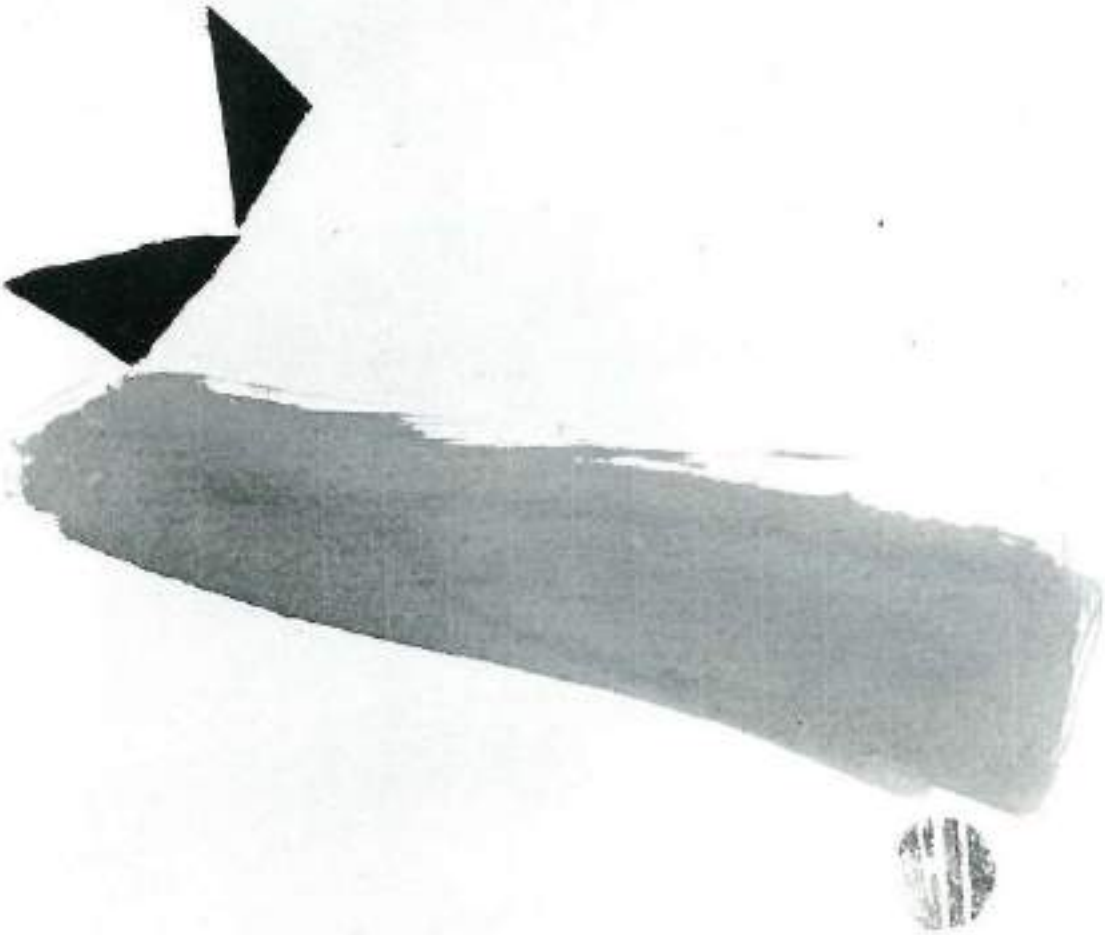
11

12

15

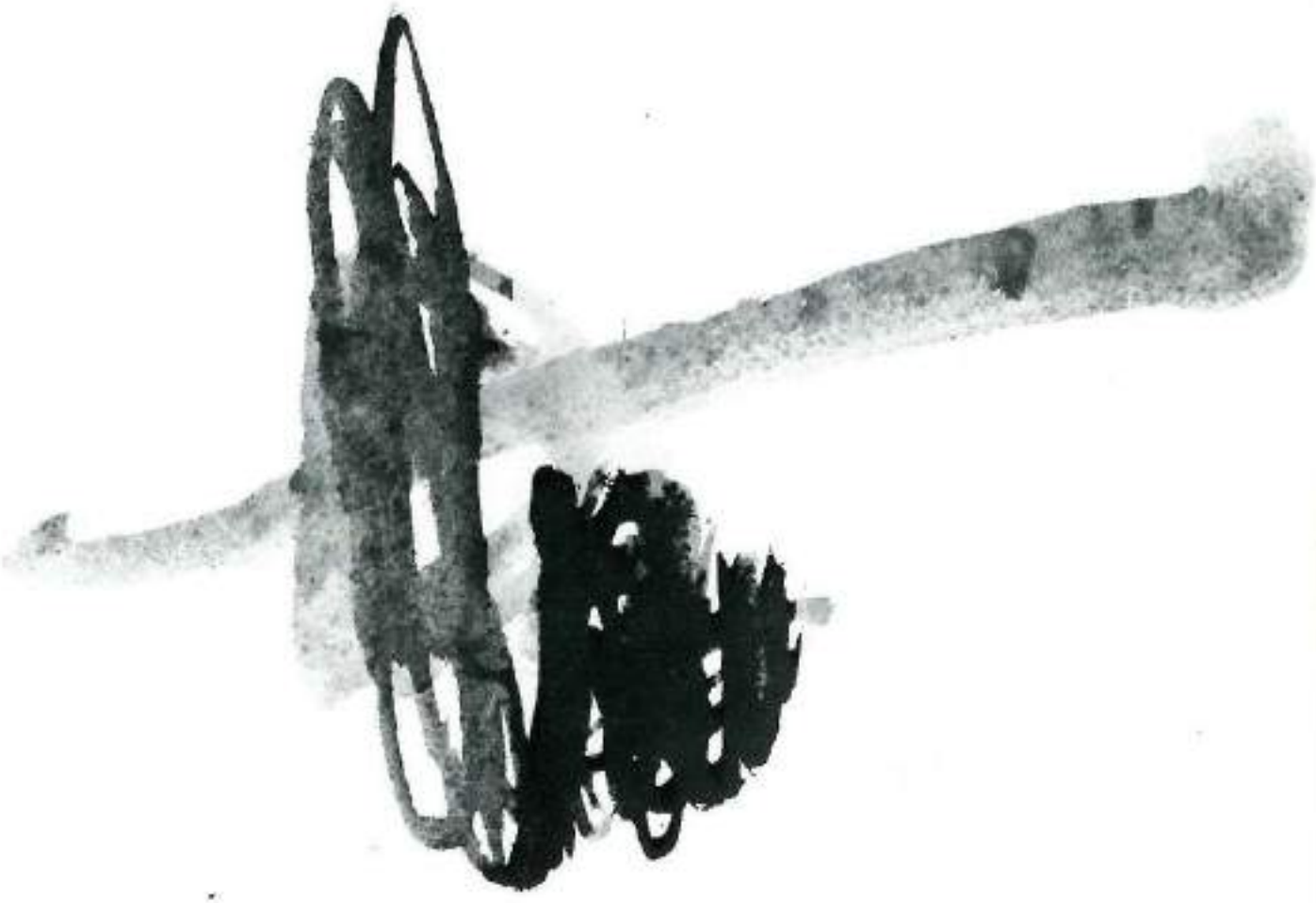
17

19



22

24



25

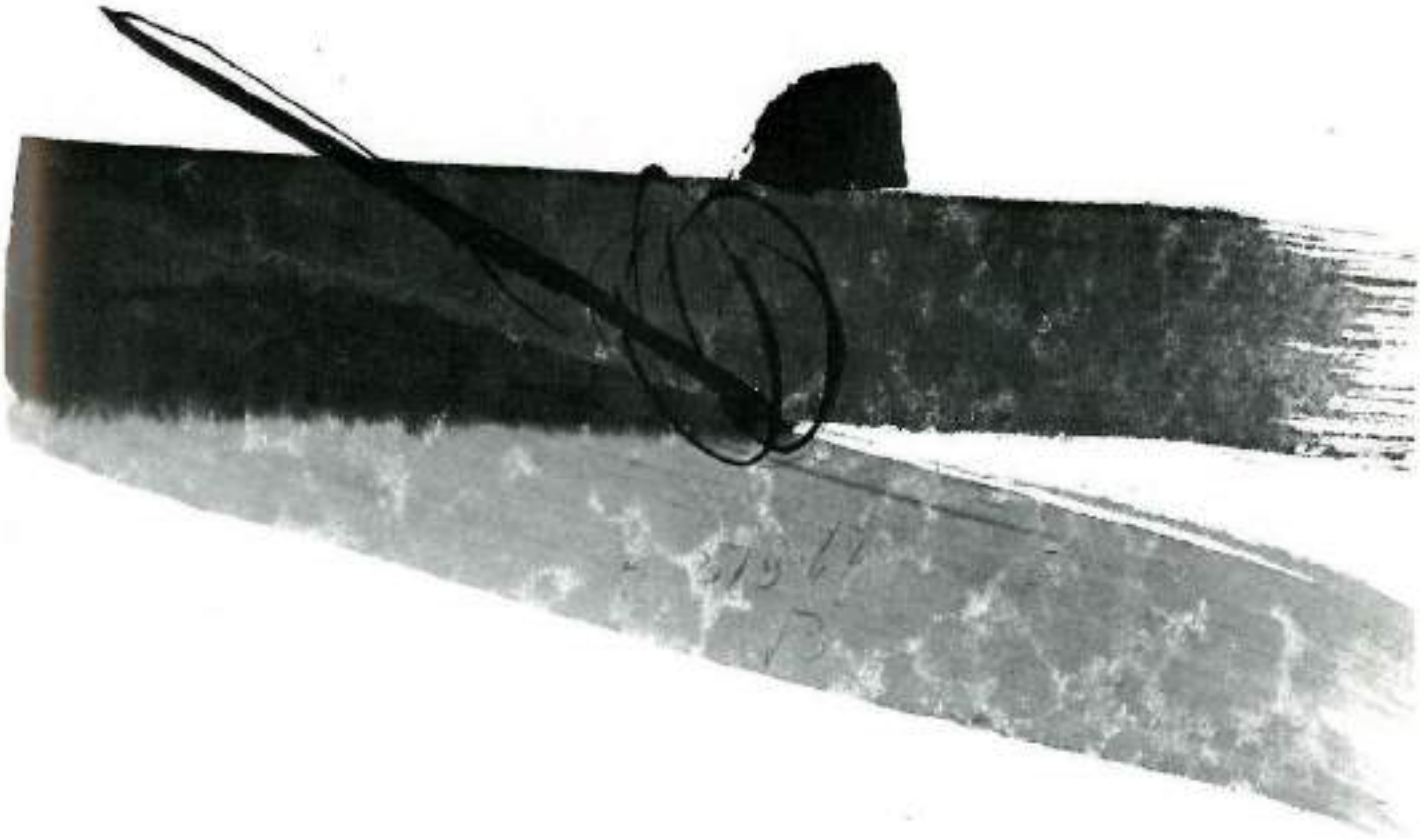
28

30

38

40

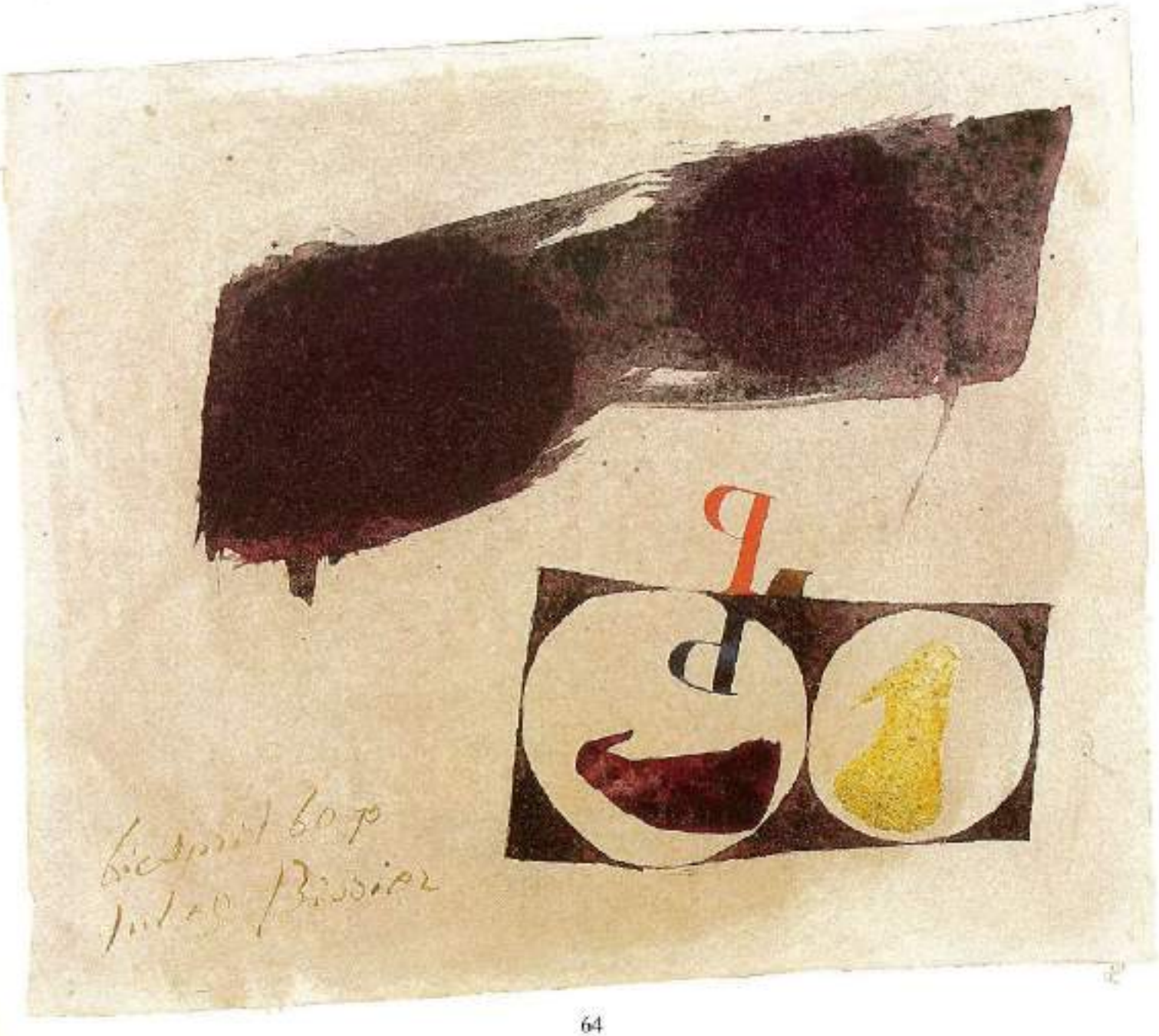
55



56

59

61



64

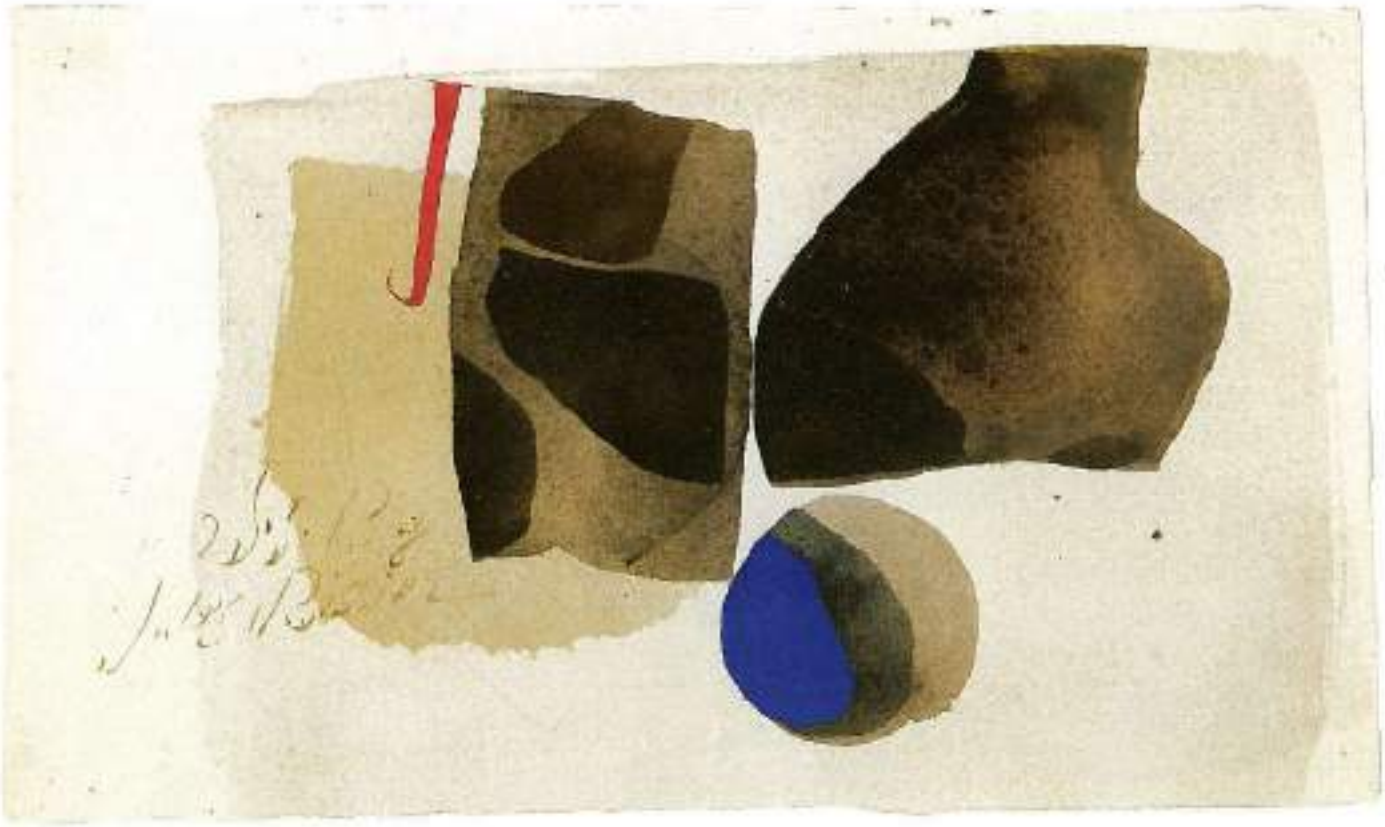
66

67

73

78

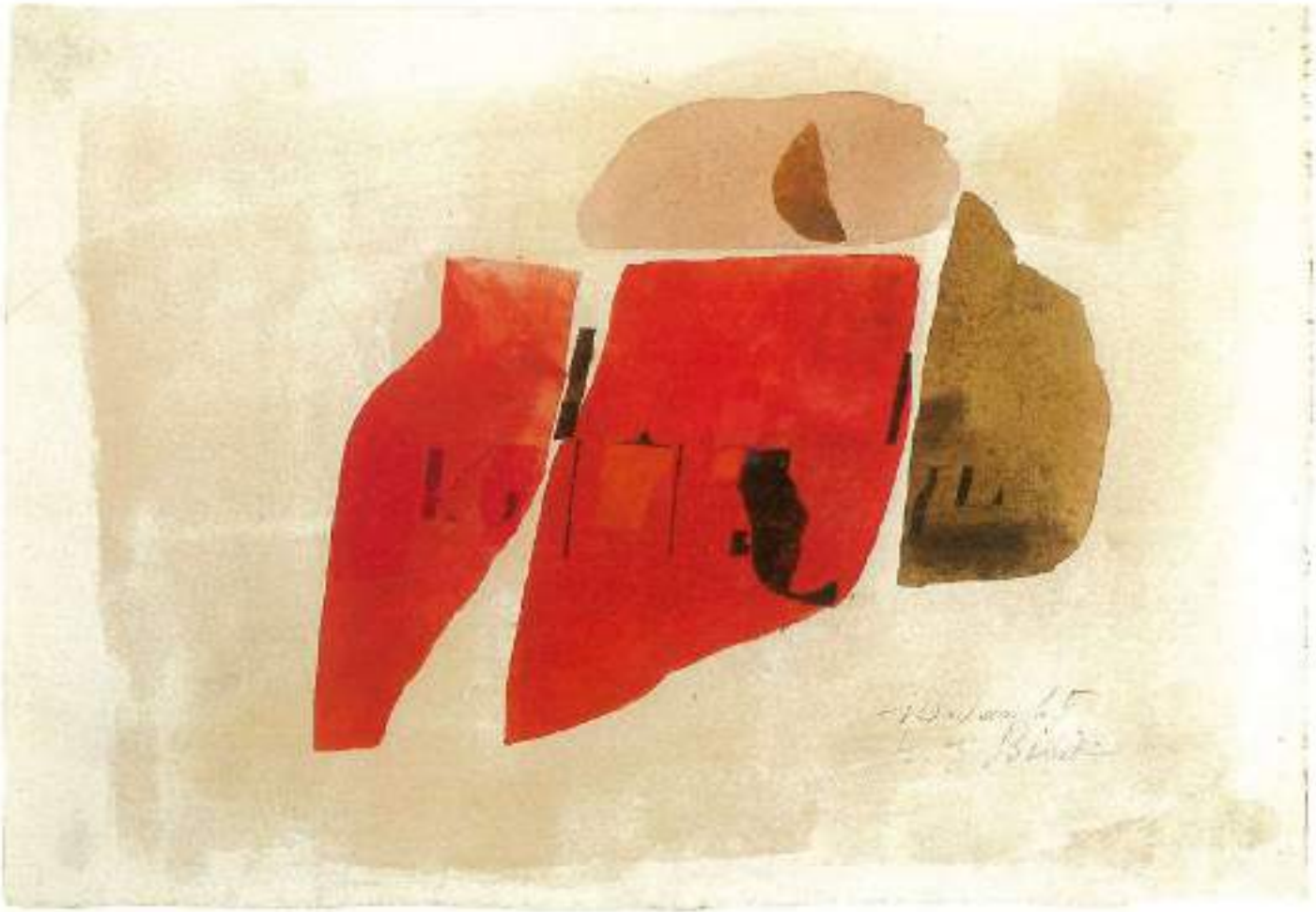
82



85

87

88



90

94

Tuschen

1 Gefäße I 34, 1934
Tusche, 17,5 × 25 cm

2 männlich-weibliches Einheitssymbol, 1934
Tusche, 24,5 × 16,6 cm

3 Schuppen bei Freiburg, Februar 35, 1935
Tusche, 15,5 × 24,5 cm

4 Assisi 35/III, 1935
Tusche, 19,2 × 24,8 cm

5 Birnau 7.7.35, 1935
Tusche, 19 × 25 cm

6 4.8.35, 1935
Tusche, 20,4 × 31,1 cm

7 Korallen 10.8.35, 1935
Tusche, 20,1 × 31 cm

8 Stellfalle + Knochenfragmente, 1935
Tusche, 23 × 30,9 cm

9 durchdringung, 1936
Tusche, 24 × 15,3 cm

10 frucht II, 1937
Tusche, 25 × 18,7 cm

11 tellurisch bis lunarisch (Bachofen) 37/38, 1937/38
Tusche, 25 × 17,2 cm

12 nach der Befruchtung, 1938
Tusche, 25,1 × 17,2 cm

13 Nest im Dornbusch, 1938
Tusche, 63 × 47 cm

14 Blüte in der Entfaltung II, 1938
Tusche, 62,5 × 48 cm

15 uterussymbol, 1938
Tusche, 25 × 16,1 cm

16 Cista, 1938
Tusche, 24 × 15,8 cm

17 archaisch von Oknos dem Seilflechter, 1938
Tusche, 28,3 × 20,2 cm

18 Schnitt durch Mohnkolben, ca. 1938
Tusche, 27,9 × 19,5 cm

19 durchdringung, 1939
Tusche, 15,9 × 23,9 cm

20 Contraste, 1941
Tusche, 15,9 × 23,9 cm

21 Kontrast behütet + bedroht, 1943
Tusche, 24 × 31,8 cm

22 Zwei diagonale Formen, 1945
Tusche, 48 × 62,8 cm

23 Zwei pflanzliche Charaktere, 1946
Tusche, 15,8 × 23,9 cm

24 25.12.55, 1955
Tusche, 49 × 62,2 cm

25 7.6.56, 1956
Tusche, 24,8 × 31,2 cm

26 30. Juli 57, 1957
Tusche, 48,5 × 61,7 cm

27 13.XI.57 I, 1957
Tusche, 48,3 × 61,9 cm

28 8.III.58, 1958
Tusche, 48,2 × 61,7 cm

29 20.3.58 Silenzeius, 1958
Tusche, 39,3 × 52,8 cm

30 19.4.58, 1958
Tusche, 39,5 × 52,7 cm

31 24.4.58, 1958
Tusche, 39,8 × 52,6 cm

32 7. Mai 58, 1958
Tusche, 39,5 × 52,5 cm

33 18. Mai 58.2, 1958
Tusche, 39,3 × 52,2 cm

34 11. febr. 59 15, 1959
Tusche, 19,6 × 26,1 cm

35 24.II.59, 1959
Tusche, 39,1 × 52,2 cm

36 13 5 59, 1959
Tusche, 48,8 × 62,4 cm

37 18. Sept. 59, 1959
Tusche, 48,8 × 62,2 cm

38 27.9.59 G, 1959
Tusche, 24,8 × 31,2 cm

39 5. April 60.11, 1960
Tusche, 39,4 × 52,4 cm

40 18. febr. 61 Wa, 1961
Tusche, 39,2 × 52,5 cm

41 4.III.61 gi, 1961
Tusche, 38,5 × 44 cm

42 31.5.61, 1961
Tusche, 19,7 × 26,6 cm

43 20.6.61 7, 1961
Tusche, 48 × 64,7 cm

44 9.8.61 L., 1961
Tusche, 38,5 × 52,2 cm

45 15. Aug. 61, 1961
Tusche, 48 × 64,5 cm

46 29. Aug. 61, 1961
Tusche, 49,7 × 64,7 cm

47 8. April 62 p, 1962
Tusche, 24,7 × 31 cm

48 H. 5.8.62. pu, 1962
Tusche, 48 × 64,8 cm

49 A. 6.11.62 8, 1962
Tusche, 48,7 × 62,2 cm

50 2.1.63. 1, 1963
Tusche, 38,4 × 52,4 cm

51 4.1.63 a, 1963
Tusche, 38,4 × 52,3 cm

52 A 24.2.63 a, 1963
Tusche, 38,5 × 52,5 cm

53 6. April 63 go, 1963
Tusche, 23,9 × 31,9 cm

54 A 30.6.63. b, 1963
Tusche, 39,1 × 52,2 cm

55 63 ma J B, 1963
Tusche, 24,7 × 31,9 cm

56 H. 27.3.64, 1964
Tusche, 24 × 31,9 cm

Bilder in Eiöltempera und Aquarell

57 22.XI.56, 1956
Eiöltempera, 15 × 24,4 cm

58 7. Juli 58, 1958
Aquarell, 16,7 × 24,5 cm

59 8. Oct. 58 Ascona, 1958
Eiöltempera, 17,5 × 26,8 cm

60 13.4.59, 1959
Eiöltempera, 24 × 23,5 cm

61 30. Juli 59, 1959
Eiöltempera, 20,3 × 22,9 cm

62 20. September 59 MX, 1959
Eiöltempera, 18,7 × 24, 2 cm

63 Ronco 17.X.59 Ga, 1959
Eiöltempera, 21,5 × 25,7 cm

64 6. April 60 p, 1960
Eiöltempera, 18,1 × 21,3 cm

65 Monti 60.59, 1960
Eiöltempera, 19,2 × 21,8 cm

66 Monti 60.79.A, 1960
Aquarell, 18,8 × 24,2 cm

67 Monti 60.92, 1960
Eiöltempera, 20,3 × 25,2 cm

68 19. Sept. 60 E, 1960
Aquarell, 18 × 26,7 cm

69 22 Mai 61, 1961
Eiöltempera, 43,5 × 48,5 cm

70 4. Juni 61. Ma, 1961
Eiöltempera, 22 × 33,3 cm

71 14. Juli 61, 1961
Eiöltempera, 44 × 51 cm

72 Rondine 8. oc. 61 my, 1961
Eiöltempera, 13,5 × 24,2 cm

73 24.5.62 K, 1962
Aquarell, 16,7 × 23,9 cm

74 Ca Rondine, 21.6.62 p, 1962
Eiöltempera, 17,6 × 23,7 cm

75 C.Rondine, 28.6.62, 1962
Eiöltempera, 20,3 × 21,3 cm

76 23. Juli 62, Ca' Rondine, 1962
Eiöltempera, 45,2 × 59 cm

77 A. 30. September 62.2 dunkle Ampel, 1962
Eiöltempera, 17,1 × 26,6 cm

78 A. 12. Okt. 62, 1962
Eiöltempera, 19,6 × 26,3 cm

79 A. 18.10.62, 1962
Aquarell, 24,5 × 30,8 cm

80 A. 31.10.62, 1962
Aquarell, 24 × 31,1 cm

81 A 4. Nov. 62, 1962
Eiöltempera, 21,6 × 28,8 cm

82 A 20.3.63, 1963
Eiöltempera, 18,7 × 26,4 cm

83 A 18.4.63, 1963
Aquarell, 17,3 × 24 cm

84 H 31.4.63, 1963
Aquarell, 18,1 × 24,8 cm

85 H 25.5.63 g, 1963
Aquarell, 14,4 × 24,3 cm

86 A. 27.6.63, 1963
Aquarell, 25 × 30 cm

87 12. Febr. 64, 1964
Aquarell, 16 × 24,1 cm

88 A 12. Febr. 64, 1964
Eiöltempera, 40,2 × 50 cm

89 H.O. Sta. 26.9.64, 1964
Aquarell, 24,8 × 31,5 cm

90 10. Jan. 65, 1965
Eiöltempera, 19,3 × 27,9 cm

91 13. Jan. 65, 1965
Aquarell, 16 × 20 cm

92 24. Febr. 65, 1965
Aquarell, 24,3 × 31 cm

93 11. Juni 65 g, 1965
Eiöltempera, 18 × 18 cm

94 15.6.65, 1965
Aquarell, 10,9 × 14,9 cm

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΓΙΟΥΛΙΟΥΣ ΜΠΙΣΣΙΕ

1893 - 1965

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

ΑΘΗΝΑ, ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1984

Ο Γιούλιους Μπισσιέ πρέπει να θεωρείται από τους μεγάλους ευρωπαίους ζωγράφους των μέσων του αιώνα. Ανάμεσα στους γερμανούς ζωγράφους αυτής της εποχής δεν θα υπάρχει άλλος, που να συνδυάζει παρόμοια την εξαιρετική καλλιτεχνική ευαισθησία με την πιο υψηλή πνευματικότητα.

Ο Μπισσιέ, που σύμφωνα με τη χρονολογία της γέννησής του (1893) ανήκει στην κλασική γενιά της μοντέρνας τέχνης, βρήκε την ατομική του έκφραση μόνο κατά τις αρχές της δεκαετίας του '30. Καθώς στη Γερμανία κυριαρχούσαν οι εθνικοσοσιαλιστές, με τις φοβερές αντιλήψεις τους περί τέχνης, ο ζωγράφος αυτός με τα αφηρημένα του σχέδια αποσύρθηκε σε ένα είδος εσωτερικής εξορίας. Πολύ αργότερα, μετά το 1958, τον ανακάλυψε ο κόσμος. Από τότε τιμήθηκε με εκθέσεις σε πολλά από τα πιο σημαντικά μουσεία του κόσμου.

Η «Καλλιτεχνική Συλλογή Βόρειας Ρηνανίας-Βεστφαλίας» (Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης) στο Ντύσσελντορφ κατέχει ένα μεγάλο μέρος του έργου του, χάρη σε ένα κληροδότημα του καλλιτέχνη, που πέθανε το 1965. Στο μουσείο αυτό, που από την ίδρυσή του το 1962 απέκτησε διεθνή φήμη, φυλάσσονται δύο σημαντικές συλλογές· συγκεκριμένα, του Πάουλ Κλέε και του Γιούλιους Μπισσιέ, δύο καλλιτεχνών, που συχνά τους συγκρίνουν μεταξύ τους, αν και κατά βάση δεν χωράει σύγκριση. Αυτές οι δύο συλλογές μπορούν να ταξιδεύουν, ώσπου να εγκαινιαστεί σε λίγα χρόνια το νέο κτίριο του μουσείου.

Χαίρομαι που η έκθεση του Γιούλιους Μπισσιέ θα παρουσιαστεί στα μουσεία της Χάιφας, του Καΐρου και της Αθήνας. Και στις τρεις αυτές πόλεις η παρουσίαση γίνεται με την ενεργό υποστήριξη των Ινστιτούτων Γκαίτε. Ευχαριστίες ανήκουν στο γερμανικό Υπουργείο των Εξωτερικών, που με την οικονομική του ενίσχυση έδωσε τη δυνατότητα να πραγματοποιηθεί αυτή η εκδήλωση.

Καθηγητής Βέρνερ Σμάλενμπαχ
Διευθυντής της Καλλιτεχνικής Συλλογής Β. Ρηνανίας-Βεστφαλίας Ντύσσελντορφ

Η Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου σε συνεργασία με το Μουσείο Τέχνης της Βόρειας Ρηνανίας καί Βεστφαλίας στο Ντύσσελντορφ οργάνωσε και παρουσιάζει την έκθεση του Γερμανού ζωγράφου Γιούλιους Μπισσιέ. Ένας παράξενος παραλληλισμός με τον δικό μας Μπουζιάνη βγαίνει από την αντιπαράθεση της ζωής των δύο αυτών ζωγράφων που έζησαν έδρασαν και δημιούργησαν την ίδια εποχή και κάτω από τις ίδιες συνθήκες. Διωγμένος ο Μπισσιέ από τον εθνικοσοσιαλισμό, όπως και ο δικός μας Μπουζιάνης ανέπτυξε στα μετά την απελευθέρωση χρόνια μια γεμάτη ευαισθησία και πνεύμα αφηρημένη εξπρεσιονιστική ζωγραφική η οποία τον τοποθετεί ανάμεσα στους κυριώτερους Ευρωπαίους ζωγράφους.

Είναι ευτύχημα ότι ο φίλος καθηγητής Βέρνερ Σμάλενμπαχ διευθυντής του Μουσείου Τέχνης στο Ντύσσελντορφ είχε την ιδέα και μας έκανε την πρόταση να δείξουμε την θαυμάσια αυτή έκθεση εδώ στην Αθήνα.

Εκτός από τον καθηγητή Β. Σμάλενμπαχ, τον οποίο ευχαριστώ θερμά για όλες του τις φροντίδες πάνω στην έκθεση αυτή, επιθυμώ επίσης να ευχαριστήσω τον διευθυντή του Ινστιτούτου Γκαίτε στην Αθήνα Β. Μπαρτς και το βοηθό του Α. Ιλ για την ευγενική τους συνεργασία, καθώς επίσης και τις συναδέλφους μου Νέλλη Μισιρλή και Όλγα Μεντζαφού που επιμελήθηκαν την έκθεση και τον κατάλογο.

Αθήνα Ιανουάριος 1984

Δημήτρης Παπαστάμος
Διευθυντής Εθνικής Πινακοθήκης

Εισαγωγή

Βέρνερ Σμάλενμπαχ

Τι ήταν αυτή η μεγάλη, η εντελώς απρόβλεπτη και γιαυτό αξέχαστη για πολλούς ώς τις μέρες μας μαγεία, που κυρίεψε τον κόσμο στα χρόνια μετά το 1958, καθώς άρχισε να «ανακαλύπτει» τον Γιούλιους Μπισσιέ; Μια μαγεία, που ξεπηδούσε τόσο από τα ασπρόμαυρα σχέδια με σινική μελάνη, τα οποία ο καλλιτέχνης έκανε ήδη από τρεις σχεδόν δεκαετίες, όσο κι από τους μικρών διαστάσεων πίνακες με τέμπερα πάνω σε μουσαμά, με τους οποίους τότε μόλις άρχιζε το έργο της ωριμότητάς του. Τους πίνακες αυτούς, με το ακανόνιστο περίγραμμα, ζωγραφισμένα κουρέλια μουσαμά, τους ονόμαζε «μινιατούρες» και τους συνόδευε με τις ακόμη πιο ελαφρές ακουαρέλλες. Τι ήταν εκείνο, που μάγευε τόσο απροσδόκητα και έντονα, καθώς το έργο του Μπισσιέ πρόβαλε ξαφνικά με όλο του τον πλούτο μπροστά στα μάτια όλου του κόσμου — στην πατρίδα του Μπισσιέ, όπου δεν του είχαν δώσει καμιά σχεδόν σημασία κι ακόμη λιγότερο είχαν αναγνωρίσει το μεγαλείο του, αλλά και σε άλλες χώρες και ηπείρους, όπου ήταν εντελώς άγνωστος;

Η μαγεία ξεπηδούσε από πολλά: από την εξαιρετική ευαισθησία όλων όσων εκείνος δημιουργούσε· από τη μεγάλη ελευθερία και γραφική τελειότητα των σχεδίων του, από την πνευματικότητά τους, τη σοβαρότητά τους, την αξιοπρέπειά τους· από την αναμφίβολη, συχνά εκθαμβωτική ομορφιά των «μινιατουρών», που κι αν ακόμη μερικοί δεν αντιλαμβάνονταν την πνευματικότητά τους, αναγνώριζαν οπωσδήποτε την «αισθητική» τους αξία, ώστε κι αυτή η παρανόηση να δημιουργεί πάλι φίλους. Η μεγάλη απήχηση του Μπισσιέ γύρω στα 1960 οφειλόταν — πέρα από όλες αυτές τις ιδιότητες — τόσο στο επίκαιρο όσο και στο ανεπίκαιρο της τέχνης του. Επίκαιρο: ανακάλυπτες ένα καλλιτέχνη, ο οποίος βάδιζε εδώ και δεκαετίες σε μια κατεύθυνση, που στο μεταξύ είχε γίνει η επικρατέστερη καλλιτεχνική κίνηση σε όλο τον κόσμο· μια κίνηση, που με την ετικέττα «αφηρημένη» δεν προσδιορίζεται ακριβέστερα από άλλες στυλιστικές τάσεις στην ιστορία της τέχνης. Με κατάπληξη αντιμετώπιζε κανείς το έργο ενός 65χρονου, ο οποίος από καιρό μιλούσε μια γλώσσα, που έγινε η γλώσσα των νέων. Ανεπίκαιρο: ένιωθες πως εδώ δημιουργούσε ένα πνεύμα διαφορετικό, το πνεύμα μιας άλλης γενιάς· ανάμεσα στα γεμάτα δράση έργα των νεώτερων, που εξαντλούνταν σε μεγάλους πίνακες, η πνευματική και απαράμιλλα ανάλαφρη, εσωστρεφής τέχνη του Μπισσιέ κρατούσε μια ξέχωρη θέση. Ανεπίκαιρο όμως επίσης γιατί αυτή η τέχνη περιείχε κάτι το απόμακρο που, παρόλη την έκδηλη επικαιρότητά της, την ξεχώριζε από όσα συνέβαιναν στον κόσμο. Και τα δύο στοιχεία, επικαιρότητα και εσωτερικότητα, συνέτειναν στο να ξαπλωθεί γοργά η φήμη αυτού του ζωγράφου. Στο ερημητήριό του, στη βόρεια ακτή της Λίμνης της Κωνσταντίας, και λίγο αργότερα στο εξίσου απόμερο εργαστήρι του στο Τεσσίνο,

μέρα με τη μέρα προσπαθούσε, με τη σινική μελάνη ή με τα χρώματα, να αποσπάσει από το Αιώνιο ένα κομμάτι εγκοσμιότητας, από το Άπειρο ένα κομμάτι πεπερασμένο· κι αυτού του είδους οι επιδιώξεις ήταν, πραγματικά, που έκαναν τον Μπισσιέ — όπως το χαρακτήρισε ο ίδιος κάποτε — να αφοσιωθεί στην «καλογερική» της τέχνης του. Εκείνος είχε αποτραβηχτεί από τόν κόσμο και ξαφνικά βρέθηκε να συμπλέει μ' αυτόν.

Επίκαιρο και ανεπίκαιρο χαράζουν και εξωτερικά την τοποθέτηση του Μπισσιέ μέσα στην τέχνη της εποχής του. Γεννημένος το 1893, ανήκε οπωσδήποτε στην προπολεμική εποχή, κατά την οποία είχε κερδίσει ορισμένες διακρίσεις στο γερμανικό χώρο, ως ζωγράφος της «νέας πραγματικότητας». Μπορούμε να πούμε, ότι γύρω στα 1928 ο ζωγράφος αυτός καταποντίστηκε οριστικά, σε μια βαθιά κρίση της τέχνης του και της προσωπικής του ζωής. Κι όταν, μετά το 1930, ξεπερνώντας αυτά τα χρόνια της κρίσης «γεννήθηκε» ένας τελείως διαφορετικός Μπισσιέ, δεν υπήρχε καμιά γενική τάση, στην οποία θα μπορούσε να προσχωρήσει αυτός ο 40χρονος ζωγράφος. Κι ακόμη περισσότερο: η «εσωτερική εξορία», στην οποία παραδόθηκε συνειδητά και ηθελημένα, έγινε σύντομα και η πολιτική του μοίρα για μια δεκαετία, αφού δεν ήταν πια μόνο η απήχηση που του έλειπε, αλλά και ο φόβος ότι με την απήχηση θα κινδύνευε η ζωή του. Μόνο μετά το τέλος του πολέμου και της τυραννίας, όταν ξεπεράστηκε η απομόνωση, ο καλλιτέχνης άρχισε να ανακαλύπτει ότι δεν βρισκόταν καθόλου μόνο έξω από την εποχή του, σε χαμένο πόστο, αλλά πως και μέσα στην εποχή του είχε κάτι να πεί. Και εκείνο που είπε, τώρα άγγιζε τα αυτιά του κόσμου, διστακτικά και σποραδικά στην αρχή, ώσπου τελικά, γύρω στα 1960, έφτασε η μεγάλη επιτυχία. Έτσι ο Μπισσιέ από την πλευρά της γενιάς του και της πνευματικής του τοποθέτησης είχε τις ρίζες του στην περίοδο του μεσοπολέμου, για να γίνει όμως ευρύτερα γνωστός ως ζωγράφος της μεταπολεμικής εποχής. Αυτή η εξάρτηση από δύο κόσμους, χωρισμένους μεταξύ τους από τον πόλεμο, έγινε καθοριστική της τέχνης του.

Ασφαλώς είναι από τα ασυνήθιστα περιστατικά στην ιστορία της τέχνης, να ακολουθεί κάποιος καλλιτέχνης, μέσα σε απόλυτη μοναξιά, χωρίς τη σιγουριά ή υποστήριξη κάποιας γενικότερης καλλιτεχνικής κίνησης, μια τελείως προσωπική πορεία· μια πορεία, που πολύ αργότερα θα αναπτυχθεί σε κύρια ροπή της τέχνης, βρίσκοντας έτσι, καθυστερημένα, την απρόβλεπτη ιστορική της δικαίωση. Κάτι τέτοιο συνέβη στον Γιούλιους Μπισσιέ, όταν γύρω στα 1930 αποφάσισε να απαρνηθεί τη ζωγραφική με την παραδοσιακή της αντίληψη, να γκρεμίσει όλες τις γέφυρες πίσω του και να αφοσιωθεί αποκλειστικά στη ζωγραφική με σινική μελάνη. Ακριβέστερα, στην παραγωγή μικρού σχήματος, εν είδει σκίτσου, μάλλον γραμμένων παρά ζωγραφισμένων, ανεικονικών σχεδίων επάνω σε χαρτί. Η αλυσίδα αυτών των σχεδίων δεν επρόκειτο να σπάσει για περισσότερο από τρεις δεκαετίες, ώς το θάνατό του. Όταν σκεφτεί κανείς, πως η απομάκρυνση των ζωγράφων από τη δυτική παράδοση του «πίνακα» αποτελεί κεντρική εξέλιξη στην τέχνη του εικοστού αιώνα, τότε θα συνειδητοποιήσει

τη μεγάλη σημασία της «εξόδου» του Μπισσιέ από τη ζωγραφική. Η απομάκρυνση από τον πίνακα πραγματοποιήθηκε, όπως είναι γνωστό, με ποικίλες μορφές. Την αρχή την έκανε η ασυνήθιστη εισαγωγή νέων υλικών στον τομέα της ζωγραφικής, μετά το 1910. Ό,τι ξεκίνησε με τα κολλάζ των κυβιστών, των φουτουριστών και των ντανταϊστών, συνεχίστηκε και συνεχίζεται ώς τις μέρες μας με τα ποικίλα «ξεπεράσματα των συνόρων» στη ζωγραφική. Το ιστορικό επίτευγμα του Μπισσιέ θα πρέπει να τοποθετηθεί στο ότι πέτυχε, με παραδειγματικό — αν και όχι ευκολομίμητο — τρόπο, να σπάσει τους δεσμούς με την κλασική αντίληψη περί ζωγραφικού πίνακα, χωρίς όμως να πάψει να είναι ζωγράφος: δεν ξεπέρασε τά σύνορα, τα απομάκρυνε. Ο Μπισσιέ υπέστη πραγματικά αυτό το σπάσιμο των δεσμών σε μια μοιραία πάλη για την ανεύρεση άλλων δυνατοτήτων της εικόνας, εκτός του πίνακα, πράγμα για το οποίο μας ενημερώνουν και τα ημερολόγιά του. Μετά από μια δεκαετία παραγωγής του ενός πίνακα μετά τον άλλο, έβαλε αποφασιστικά τελεία και παύλα. Ξέφυγε από τη ζωγραφική σε μουσαμά, ξέφυγε από τις ορθογώνιες κορνίζες, και περιόρισε τη ζωγραφική του στο απόλυτα ελάχιστο: στο πιο μικρό σχήμα, στο ανάλαφρο του χαρτιού, στο ασπρόμαυρο της σινικής μελάνης και στην πιο φευγαλέα πινελιά. Αυτό σήμαινε παράλληλα την απομάκρυνση από τον τοίχο, αφού τα φύλλα αυτά απαιτούσαν άλλο τρόπο κοιτάγματος — άλλο τρόπο εμβάθυνσης — από τους πίνακες. Καί σήμαινε, σε πλήρη αντίθεση με την παραδοσιακή ζωγραφική, «ζωγραφίζω» εδώ ίσον «γράφω». Μπορεί η αντίληψη της ζωγραφικής ως γραφής να έγινε ευρύτερη πρακτική και πρόγραμμα αμέσως μετά το 1945· για τον Μπισσιέ όμως αυτή η αντίληψη υπήρξε πολύ νωρίτερα ο καρπός μιας κρίσης, όταν εκείνος ανέλυε τα θεμέλια της τέχνης και της ίδιας του της καλλιτεχνικής υπόστασης. Όταν, πολύ αργότερα, ο Μπισσιέ ξαναγύρισε στο χρώμα και στο μουσαμά, αυτό δεν ήταν πια επιστροφή στην παραδοσιακή ζωγραφική· ήταν η μετά από πολλές περιστροφές και αδιεξόδους, τελική κατάκτηση ενός ολοκληρωτικά νέου καλλιτεχνικού μέσου.

Λίγα χρόνια πριν αρχίσει ο Μπισσιέ να «γράφει» τα σχέδια σινικής μελάνης, οι σουρρεαλιστές διατύπωσαν το πρόγραμμά τους της «Ecriture Automatique». Αυτό συνέβη μακρυά από τον παραπάνω ζωγράφο. Εκείνος ζούσε απομονωμένος στην επαρχία της νότιας Γερμανίας, βασανίζοντας τη σκέψη του με τους ζωγραφικούς προβληματισμούς του. Εκείνη την εποχή ήταν ακόμη μέλος της ομάδας των Ναζαρηνών ζωγράφων, απασχολημένος με τα ειδυλλιακά τοπία του, και όδευε προς τη μεγάλη καλλιτεχνική κρίση της ζωής του. Τίποτα δεν ήταν πια ξένο για τον Μπισσιέ από τον τρόπο του σκέπτεσθαι των σουρρεαλιστών, όπως τον είχε διαμορφώσει η διανόηση της πόλης. Οπωσδήποτε όμως είναι αξιοπρόσεκτο, το ότι, λίγα χρόνια αργότερα, υπήρχε στο έργο του περισσότερη «écriture» και περισσότερος «αυτοματισμός» από όσο υπήρξε ποτέ στο πεδίο των σουρρεαλιστών, οι θεωρίες των οποίων δεν οδήγησαν μάλλον πουθενά, όσον αφορά την πραγματικά «γραφική» τέχνη. Το αίτημα της «αυτόματης γραφής» και του «ψυχικού αυτοματισμού» εκπληρώθηκε με συνέπεια μονά-

χα στα πλαίσια της δραστηριοποιημένης ζωγραφικής της «Art Informel», κατά τις δεκαετίες του '40 και του '50. Στο μεταξύ όμως αυτός ο μοναχικός ζωγράφος, ο Γιούλιους Μπισσιέ, οδηγήθηκε μέσα από απόλυτη σιγή και ασκητισμό στο ίδιο μονοπάτι. Βέβαια πρέπει να αναρωτηθούμε, κατά πόσο ο τίτλος «ψυχικός αυτοματισμός» ταιριάζει στα σχέδιά του της σινικής μελάνης. Κατά πόσο επρόκειτο εδώ για μιαν εξαιρετικά άμεση, αυθόρμητη, συνεπή καταγραφή ψυχικών ερεθισμάτων.

Για έναν καλλιτέχνη, που όπως και να το κάνουμε είχε γεννηθεί το 1893, δεν ήταν δυνατό να μεταπηδήσει στην ελευθερία μιας καθαρά «κινησιακής» ζωγραφικής. Ο Μπισσιέ ανήκε σε μια γενιά, που ενδιαφερόταν είτε να προβάλει είτε να εκφράσει «πνευματικά περιεχόμενα». Ασχολία του — όπως και των συγχρόνων του — ήταν «το πνευματικό στην τέχνη» (Καντίνσκυ). Μιά καθαρά ρωμαλέας αντίληψης ζωγραφική, στην οποία η ελευθερία εκφράζεται αυτοδύναμα, δεν θα μπορούσε να ικανοποιήσει αυτή τη διαλογιζόμενη ιδιοσυγκρασία. Ναι μεν, στα τέλη της δεκαετίας του '50, τον εντυπωσίασαν οι εξωστρεφείς κινήσεις του Τζάκσον Πόλλοκ και του Φραντς Κλάιν, στις οποίες έβρισκε συγγενή στοιχεία, παράλληλα όμως πρέπει να του φαίνονταν φτωχές σε πνεύμα και μεγαλομανείς. Στην ηλικία και στην καλλιτεχνία — αλλά και σαν φίλος — πιο κοντά του στάθηκε ο Μαρκ Τόμπυ. Σαν εκείνον κι ο Τόμπυ ήταν ριζωμένος σε παλιότερη γενιά και βρήκε την κύρια έκφρασή του επίσης μετά το 1940. Ακόμη — όπως ο Μπισσιέ — δέκτηκε κι αυτός σημαντικές επιρροές από την Άπω Ανατολή. Ο Μπισσιέ γράφει κάποτε στο ημερολόγιό του την επιγραμματική φράση: «Το περιεχόμενο είναι το παν». Ο ίδιος ενδιαφερόταν σε όλη του τη ζωή για τα περιεχόμενα, τα πνευματικά περιεχόμενα, κι οπωσδήποτε όχι μονάχα για το καλλιτεχνικό ξεθύμασμα κάποιου συναισθήματος. Κι ακόμη παραπέρα: ενδιαφερόταν για έννοιες, που προσπαθούμε να περιγράψουμε με όρους, όπως Παγκόσμιο Πνεύμα, Κόσμος και, ίσως-ίσως, Θεός. Με αυτή τη σχεδόν θρησκευτική προσήλωση σε μια πανταχού παρούσα — και στην τελευταία λεπτομέρεια — πνευματικότητα, συντάχτηκε με τους ζωγράφους της γενιάς του, κυρίως τους γερμανούς ζωγράφους· αλλά συνέδεσε τις πνευματικές τους αντιλήψεις με μια τελείως διαφορετική, ιστορικά νεώτερη καλλιτεχνική γλώσσα.

Με το να ενδιαφέρεται για το περιεχόμενο, άρα το μήνυμα, δεν «έγραφε» μόνο, αλλά και έγραφε «κάτι»: κάτι ορισμένο, κάτι αναγνώσιμο, κάτι σαφές. Οδήγησε τη ζωγραφική του γραφή στην τροχιά προϋπαρχόντων σημείων. Επί μερικά χρόνια, το εννοιολογικά καθορισμένο σημείο έγινε το σταθερό έρεισμα της κατά τα άλλα ελεύθερης, γραφής του. Ασκούσε και πραγμάτωνε την ελευθερία της γραφής με τη βοήθεια μιας παρακαταθήκης σημείων, που είχε επινοήσει ο ίδιος. Τα πρώιμα σχέδια σινικής μελάνης του Μπισσιέ, της δεκαετίας του '30, περιστρέφονται γύρω από κάθε λογής συμβολικές σκέψεις, όπως π.χ. τη διπολικότητα της ύπαρξης κι άλλα πνευματικά θεμελιώδη βιώματα. Ίσως η σημασία αυτών των σημείων να μην είναι αρκετά ευδιάκριτη για το κοινό, αφού δεν είναι πια γενικότερα αποδεκτά· η σημαν-

τικότητά τους όμως, το πνευματικό τους κύρος είναι προφανή· παρόμοια όπως τα συμβολικά σημεία αλλοτινών πολιτισμών, που η επίδρασή τους αγγίζει κι όποιον δεν τα «καταλαβαίνει».

Με τέτοια κοσμοθεωρία ήταν αδύνατο για έναν καλλιτέχνη σαν τον Γιούλιους Μπισσιέ να μην πλησιάσει την πνευματικότητα της Άπω Ανατολής. Τη στιγμή μάλιστα, που τα πρώτα τοπία από το χέρι του αφήνουν να διαφανούν εκπληκτικές — αν και τυχαίες — ομοιότητες με την κινέζικη ζωγραφική. Αντιλήψεις περί του σύμπαντος και του τέλους του σύμπαντος, σκέψεις του Ταοϊσμού και του Βουδδισμού δεν πρέπει να είχαν προσελκύσει αυτόν τον ζωγράφο στην αναζήτησή του της ουσίας των πραγμάτων. Επίσης θα τον ενδιέφερε η γνώση του «μέσου» της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, αφού κατόρθωσε, από την πλευρά του, να αποκτήσει ικανοποιητική τεχνική στην «κινέζικη σινική μελάνη». Και στις δύο περιπτώσεις συναντά κανείς την ταυτότητα ζωγραφικής και γραφής καθώς και την υψηλή αισθητική και πνευματική σημασία του σημείου.

Από νωρίς προστέθηκε ένας ακόμη έντονος εντυπωσιασμός. Στα χέρια του Μπισσιέ έπεσαν τα αξιοσημείωτα γραπτά του ιστορικού και μελετητή μύθων Γιόχαν Γιάκομπ Μπάχοφεν, από τη Βασιλεία, καθώς και η μελέτη του γύρω από τις αρχαίες ταφικές λατρείες, με το πλούσιό τους απόθεμα συμβόλων. Αρχαίοι συμβολισμοί του Μεσογειακού χώρου διασταυρώνονταν με συμβολισμούς της Άπω Ανατολής, προσφέροντας στο ζωγράφο ένα πολύπλευρο θεματικό υλικό. Η προσπάθειά του ήταν να βρεί σύγχρονα οπτικά σημάδια στη θέση των έντονα συμβολικών σκέψεων παρωχημένων πολιτισμών. Ο Μπισσιέ «εφεύρε» σύμβολα, που αρχικά μόνο για τον ίδιο μπορούσαν να σημαίνουν κάτι· «τελείως ιδιωτικά σημεία», όπως έγραψε κάποτε.

Το σπουδαίο πάντως δεν ήταν να βρεί αυτά τα σύμβολα, αλλά να τα κάνει να εκφράζονται. Και η προσπάθεια αυτή δεν μπορούσε παρά να είναι «καθαρά» καλλιτεχνική: να εμφυσήσει στα σύμβολά του ζωή μέσω της ζωγραφικής, κάνοντάς τα έτσι κατανοητά και δεσμευτικά για «όλους». Το μήνυμά τους δεν πήγαζε από την προκαθορισμένη τους μορφή, αλλά μόνον από τη ζωή τους, την ενοή τους, την πνευματική ενέργεια που τα χαρακτήριζε. Θα μπορούσε λοιπόν να συμπεράνει κανείς, ότι δεν ήταν καθόλου απαραίτητος αυτός ο συμβολισμός τους, αφού εκείνο που μετέδιδαν, δεν ήταν το ιδιαίτερο συμβολικό τους περιεχόμενο, παρά, γενικά, ό,τι περιείχαν από ζωή, έννοια, πνευματικότητα. Ωστόσο τα σημάδια του Μπισσιέ ήταν κάτι παραπάνω από ένα υπόστρωμα των διαφόρων τάσεων στο σχέδιο. Η ουσία τους, η σημασία τους, η αξιοπρέπειά τους ήταν, που γέμιζαν και τον ίδιο πνευματικά και τού 'διναν τα φτερά να ακολουθεί αυτές τις τάσεις. Χωρίς την ικανότητά τους να τον εμπνέουν και χωρίς την «πίστη» του σ' αυτά, η ζωγραφική του πορεία θα είχε αποδυναμωθεί. Με το να ασχολείται και να ταυτίζεται με τα σύμβολα και με όσα αυτά υπονοούσαν, δρούσε στο πεδίο του πνευματικού. Κι αυτό του έφτανε. Με τα σύμβολά του δεν οδηγούσε μονάχα σε εκείνο που συμβόλιζαν— και

που παραμένει κρυφό για το θεατή, αν δεν τα έχει «διδαχτεί — αλλά και στο πνεύμα γενικά· σε εκείνο το «πνευματικό στην τέχνη», που για μια σημαντική γενιά καλλιτεχνών αυτού του αιώνα — τη δική του γενιά — υπήρξε το επίκεντρο κάθε καλλιτεχνικής αναζήτησης.

Το συμβολικό περιεχόμενο ήταν λοιπόν η μια πλευρά· η άλλη ήταν η επιρροή των σημαδιών πάνω στο θεατή, για τον οποίο η ιδιαίτερη σημασία τους παραμένει άσχετη. Η επιρροή βασιζόταν αναγκαστικά στον αισθητικό χαρακτήρα των σημαδιών, στη «γλώσσα» τους. Έπρεπε λοιπόν να ενέχουν το μέγιστο δυνατό σε έκφραση. Αυτή η έκφραση όμως όφειλε να μην οδηγεί στο υποκείμενο, επειδή εδώ η «γλώσσα» είχε να εκδηλώσει περισσότερα από την απλή ανάγκη ενός καλλιτέχνη να εκφραστεί· τίποτα το ατομικό, αλλά το γενικό. Έτσι η γλώσσα αυτών των σημαδιών δεν ήταν υποχρεωτικά περιγραφική. Την έκφρασή της την έβρισκε μονάχα στην κίνηση, στη γραφική ροή. Τον Μπισσιέ τον απασχολούσαν χαρακτηριστικά όπως ο αυθορμητισμός, η διαίσθηση, η ρευστότητα, η διαφάνεια. Το σημάδι εμπεριείχε σοβαρότητα και αξιοπρέπεια, για να παραδοθεί όμως, στη συνέχεια, στην επιτυχία ή αποτυχία της κίνησης του πινέλου: μονάχα η ίδια η πινελιά ήταν αποφασιστική για την Ύπαρξη ή τη Μή Ύπαρξη.

Είναι απόλυτα φυσικό, το ότι με τα χρόνια ο Μπισσιέ εξελίχτηκε, απομακρυνόμενος από αυτά τα συμβολικά σχέδια, από τα περιορισμένα γραφικά σημάδια, προς μιαν ελεύθερη σημαδιακή γραφή, η οποία δεν είχε πια την ανάγκη του συμβολισμού, τουλάχιστον του ολοφάνερου συμβολισμού. Βέβαια και στα σχέδια των δύο τελευταίων δεκαετιών πριν από το θάνατό του, ανακαλύπτει κανείς ξανά και ξανά τις παλιές συμβολικές του σκέψεις, όπως π.χ., στοιχειώδεις δυαδισμούς ή άλλες αντιλήψεις· μόνο που πια αποκτούν μιαν ασάφεια για χάρη της απελευθερωμένης ζωγραφικής γλώσσας· για χάρη δηλ. εκείνου, που αποτελούσε ήδη το ουσιαστικό κέντρο βάρους των συμβολικών του σχεδίων. Στην «απόλυτη» ελευθερία η κίνηση αποδεσμεύεται πια μόνο σπάνια· τις περισσότερες φορές διαφαίνονται τα γνώριμα από τα παλιότερα σχέδια μορφολογικά μοτίβα. Με τη συνεπή αυτή εξέλιξη, ο Μπισσιέ απομακρυνόταν επίσης όλο και περισσότερο από την Άπω Ανατολή, από εκείνο που ονόμαζε καμιά φορά την «γιαπωνοειδή του φόρμουλα». Η σκέψη της Κίνας και της Ιαπωνίας υποχώρησε τελικά ολωσδιόλου· και μάλιστα σε μια περίοδο, όταν η τέχνη του Μπισσιέ γινόταν όλο και πιο «σύγχρονη» με τη ζωγραφική της εποχής, η οποία αναπτυσσόταν πλησιάζοντάς τον.

Δεν χρειάζεται να περιγραφεί ο ιδιαίτερος χαρακτήρας των σχεδίων. Η ουσία τους συνίσταται σε ένα ιδιότυπο σύμπλεγμα παθητικότητας και ενεργητικότητας. Παθητικότητα: η ετοιμότητα για σχεδόν αυτόματη αντίδραση σε ερεθίσματα, που δεν προέρχονται από τη θέληση· ο Μπισσιέ εμπιστευόταν πάντοτε περισσότερο το αθέλητο από το θελληματικό. Ταυτόχρονα όμως και ενεργητικότητα: η ενεργητική κίνηση του χεριού με το πινέλο, η αποφασιστικότητα της ζωγραφικής αποτύπωσης, η απόφαση κάθε στιγμής. Ασφαλώς και τα δύο επιστρατεύονται — πάλι — κατά τρόπο αναλογο με την καλλιτεχνική αντίληψη της Άπω Ανατολής. Αν όμως είχε να επιλέξει ανάμεσα στούς δύο πόλους, ο Μπισσιέ υποστήριζε, φυ-

σικά, την παθητικότητα, την παθητική «σύλληψη» των εικόνων. Αναφερόταν ευχαρίστως στο απόφθεγμα του Κώνσταντιν Μπρανκούζι — που πολύ τον εκτιμούσε —, σύμφωνα με το οποίο, είναι εύκολο να κάνεις κάτι, δύσκολο είναι να φτάσεις στο σημείο να κάνεις κάτι. Αυτό το «να φτάσεις στο σημείο» δεν απέχει πολύ από εκείνο, που ονομάζουμε διαλογισμό. Σημαίνει προπάντων: φτάνω σε κατάσταση ηρεμίας. Μόνο μέσα από πνευματική ηρεμία ξεπήδησαν τα έργα του Μπισσιέ. Η ηρεμία, η ησυχία, η εμβάθυνση υπήρξαν οι προϋποθέσεις της τέχνης του. Πίσω όμως απο αυτή την ηρεμία υπήρχε, αποπνικτικός και απειλητικός, ο μεγάλος αγώνας της ζωής του· μια σχεδόν καθημερινή ανάγκη, που επεδίωκε να την μεταφέρει στην τέχνη του, να την μεταφράσει σε τέχνη: ανάγκη, εξαγνισμός, κάθαρση. Τα σχέδια του Μπισσιέ ποτέ δεν υπήρξαν άμεσο ξέσπασμα ιδιοσυγκρασίας και ποτέ έκφραση της «δικής του» ζωής. Είναι, φύλλο-φύλλο, πράξη αυτοεπιβολής, καρποί υψηλής διανοητικής συγκέντρωσης πάνω στο φόντο μιας δύσκολης ζωής. Απο εκεί αντλούν τη μεγάλη τους πνευματική δύναμη. «Ο φόβος», γράφει το 1943, «μου κάθεται στο λαιμό σαν αράχνη, που επιτίθεται σε κάποιον την ώρα που αυτός κοιμάται και ονειρεύεται — ωστόσο, επειδή τον γνωρίζω από τόσο παλιά, πιστεύω πως ανήκει στο πρόσφορο για τη δουλειά μου έδαφος».

Το φόντο όμως δεν το αποτελούσε μονάχα η προσωπική του ζωή, αλλά και η πολιτική πραγματικότητα με τις φρικαλεότητές της, που κάνουν την ηρεμία αυτής της τέχνης να μοιάζει ακόμη μεγαλύτερη. Ο χαρακτηρισμός της φυγής στην ενδοστρέφεια, στην αισθητική, στο πνεύμα, δύσκολα θα μας οδηγήσει παραπέρα· γιατί αυτή δεν ήταν φυγή, ήταν οι ρίζες του Μπισσιέ· σ' αυτό το πνευματικό πεδίο αισθανόταν άνετα, άλλη εκλογή δεν είχε. Η «οπισθοχώρηση» στα σχέδια της σινικής μελάνης ήταν το αποτέλεσμα μιας καλλιτεχνικής και πνευματικής αυτογνωσίας, μέσα σε έναν κόσμο, που είχε γίνει ξένος και εχθρικός. Ο Μπισσιέ είχε οικειοποιηθεί αυτή την «ιδιωτική» τεχνική ήδη παλιότερα, τα χρόνια μετά το 1925, σε εκατοντάδες σκίτσων απο τη φύση, ιδιαίτερα στη διάρκεια δύο ταξιδιών του στην Ιταλία. Ήταν λοιπόν απόλυτα στη διάθεσή του, όταν αποφάσισε να την εμπιστευτεί κατά αποκλειστικότητα και όταν ξεκίνησε — διστακτικά, ψάχνοντας, παιχνίζοντας — τη σειρά των «αφηρημένων» του συμβολικών σχεδίων. Γύρω στα 1937/38 — την εποχή που στη χώρα του φώναζαν το φρικαλέο σύνθημα «εκφυλισμένη τέχνη» — τα σχέδιά του, έργα μικρού καθώς και μεγάλου σχήματος, έφτασαν στην πρώτη τους λαμπρή κορύφωση· για να διατηρηθούν, μέσα από συνεχείς μεταβολές και διαρκώς αυξανόμενη απελευθέρωση, ώς το τέλος, σαν κύρια συνισταμένη της τέχνης του.

Παράλληλα, από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, προσπάθησε να επιστρέψει στα χρώματα, κάνοντας επανειλημμένες δοκιμές. Σε χρώματα όμως, που εξυπηρετούσαν μιαν αντίληψη διαφορετική από εκείνη των παλιών πινάκων· δεν ήταν πια «peinture» με την παραδοσιακή έννοια, αλλά κάτι που εξυπηρετούσε τις ίδιες πνευματικο-καλλιτεχνικές επιδιώξεις, όπως τα σχέδια με τον τρόπο τους. Στην πορεία προς το χρώμα υπήρξαν πολλές αποτυχίες· και, όπως

ήταν φυσικό, απέτυχαν επίσης προσπάθειες να «μεταφραστεί» άμεσα η γλώσσα της σινικής μελάνης σε χρώμα. Χρειαζόταν και εδώ ένα τελείως νέο ξεκίνημα. Ο Μπισσιέ τα κατάφερε, μετά από μια πραγματικά απελπισμένη μάχη, που κράτησε πολλά χρόνια και που εκφράζεται συγκινητικά και καταγράφεται στο ημερολόγιό του. Η λύση, που τελικά βρέθηκε, ήταν τεχνικής φύσης· πράγμα, που θα μπορούσε να ξαφνιάσει, προκειμένου για έναν καλλιτέχνη με τόσο πνευματικό στυλ, αν ο ίδιος αυτός καλλιτέχνης δεν ήταν επίσης μάστορας της τέχνης του: κάποιος, που ασχολήθηκε εντατικά με πινέλα και μίγματα, με είδη μουσαμά και χαρτιού. Η λύση ήταν: αυγοτέμπερα με προσθήκη λαδιού πάνω σε μουσαμά, έργα σε μορφή μινιατούρας, αποδέσμευση από τον τετραγωνισμένο πίνακα. Το ότι αρχικά, σε ένα σύντομο προοίμιο το 1949/50, ο Μπισσιέ πλησίασε με μια σειρά από ακουαρέλες το στόχο του, χωρίς κάν ακόμη να τον διακρίνει καθαρά, είχε επίσης σχέση με την τεχνική, αφού η ακουαρέλα — όπως και η σινική μελάνη — έχει το προσόν να είναι άυλη και ρευστή. Ο Μπισσιέ όμως, έχοντας εργαστεί τόσο πολλά χρόνια επάνω σε χαρτί, ήθελε κάτι «περισσότερο»: ένα πιο σταθερό, περισσότερο παραστατικό και οριστικό, λιγότερο παροδικό τρόπο καλλιτεχνικής έκφρασης. Έτσι, γύρω στα μέσα της δεκαετίας τοῦ '50, ξεκίνησε η μεγάλη σειρά των πινάκων με αυγοτέμπερα και λάδι πάνω σε μουσαμά — των «μινιατουρών» του —, πάντοτε με συνοδεία τις συγγενικές ακουαρέλες. Έργο εκτεταμένο — παράλληλα με τη συνεχιζόμενη παραγωγή των σχεδίων σινικής μελάνης, τα οποία, με την έντονη συγκέντρωση που απαιτούν, του έφθειραν όλο και πιο πολύ τα νεύρα — που γεμίζει ολόκληρη την τελευταία δεκαετία της ζωής του και εμφανίζεται ως η κύρια παραγωγή της ώριμης ηλικίας του.

Έγινε άραγε η τέχνη του Μπισσιέ πιο χαρούμενη και ανάλαφρη, όταν εκείνος άρχισε τις «μινιατούρες»; Ασφαλώς θα ένιωσε την ευτυχία ενός νέου μέσου· και η ίδια η ζωή, με το τέλος του πολέμου και των μεταπολεμικών ανακατατάξεων, τον μεταχειριζόταν πιο φιλικά, όσο κι αν εκείνος υπέφερε πάντα από πολλές στενοχώριες και απειλές: ο πόνος ήταν συνυφασμένος με τη φύση του. Πλάι στην τόση σοβαρότητα των σχεδίων με σινική μελάνη, ο κόσμος των «μινιατουρών» — και των υδατογραφιών — ήταν πιο πολύχρωμος και, κατά τα φαινόμενα, είχε πιο χαριτωμένη, μελωδική και φιλική διάθεση. Ωστόσο είναι πολύ εύκολο να παραδοθεί κανείς στην πλάνη της έγχρωμης μαγείας, λες και η μαγεία αυτή εξαντλείται με την ευεξία των έγχρωμων μορφών. Πρόθεση του Μπισσιέ δεν ήταν να χαϊδεύει τα μάτια, έστω κι αν αυτό το κατόρθωνε ξανά και ξανά. Η προσοχή του ήταν και εδώ στραμμένη μάλλον προς «το πνευματικό» καὶ προς μια πλατύτερη ύπαρξη, παρά προς την πολύχρωμη ζωντάνια των μορφών του ζωγραφικού χώρου. Αυτή η πολυχρωμία ήταν απόλυτα εξωγήινη και εσωτερική. Αν ο Μπισσιέ συγκρίνεται συχνά με τους εικονογράφους μεσαιωνικών μοναστηριών, αυτό σχετίζεται λιγότερο με τα σχέδια της σινικής μελάνης και περισσότερο με τις «μινιατούρες», με τα απόγεια χρώματά τους και το συχνό χρυσό τους. Δεν ήταν μόνο το ακριβό, που τον ενδιέφερε· ήταν το θαυμαστό, με όλη τη σημασία της λέξης. Κι ο ίδιος ήταν περισσότερο «εικονογρά-

φος» παρά «ζωγράφος»· και η ζωγραφική του, όπως εκείνος ήθελε να την ερμηνεύουν, ήταν ταγμένη να υπηρετεί κάτι «ανώτερο», ό,τι κι αν ήταν αυτό. Τις «μινιατούρες» τις έβλεπε σαν μικρόκοσμους, εκπροσώπους του Απόλυτου· και τις μορφές, που εμφανίζονταν σ' αυτές, σαν εξατομικεύσεις ενός μεγαλύτερου Συνόλου. Το ότι ορισμένα έργα του, που τα θεωρούσε ιδιαίτερα επιτυχημένα, τα ονόμαζε «εικονοειδή», «ιερά» ή «μεταφυσικά», δείχνει ακριβώς αυτή τη θεμελιακή του αντίληψη, την οποία ο ίδιος χαρακτήριζε καμιά φορά με τον όρο «θρησκεία» («religio»).

Ο «Καιρός» — η κατάλληλη στιγμή ή, με τη θρησκευτική σημασία, η στιγμή της χάρης — έχει την ίδια σημασία για τις «μινιατούρες» και τις ακουαρέλες του Μπισσιέ όπως και για τα σχέδιά του με σινική μελάνη, παρόλο που ο παράγοντας χρόνος παρουσιάζεται διαφορετικά: σύντομη καταγραφή στη μιά περίπτωση, προσεκτική στοιχειοθέτηση μορφών στην άλλη. Ο Μπισσιέ, όποτε τύχαινε να του πετύχει ένας πίνακας ή ένα σχέδιο, το αντιμετώπιζε με ευγνωμοσύνη σαν δώρο. Αυτό βασιζόταν στην αντίληψη της παθητικής «σύλληψης», στην οποία επέμενε και η οποία εμπεριείχε ένα «δωρητή». Οι ημερομηνίες, που σημείωνε αντί τίτλων στα έργα του, είχαν λοιπόν μεγαλύτερη σημασία από την απλή χρονολόγηση. Υπογράμμιζαν τη φύση ενός υπόκοσμου ημερολογίου — ενός «Ωρολογίου» — όσο και γιόρταζαν τη μέρα της επιτυχίας: η ημερομηνία ήταν αδιάφορη, σημασία είχε η μέρα. Νόημα έχουν όχι τόσο σαν επαγγελματική πληροφόρηση για το χρόνο της παραγωγής, αλλά, πολύ περισσότερο, σα φόρος τιμής και ευχαριστία προς τον «Καιρό». Εντάσσονται στα έργα σαν ισότιμα εικονικά στοιχεία, συνδυασμένα, πού και πού, με τον τόπο της «ευτυχισμένης ώρας», μάλιστα σε μερικές περιπτώσεις και με — συνήθως «ακατανόητα» — ψηφία ή μερικές λατινικές λέξεις. Αυτή η ενσωμάτωση γραπτών οδηγεί επίσης στην ταυτότητα ή, τουλάχιστον, στη συγγένεια ζωγραφικής και γραφής, όπως υπάρχει εδώ.

Όταν, το 1965, ο Γιούλιους Μπισσιέ πέθανε, σε ηλικία 71 χρόνων, άρχιζε να επικρατεί σε όλο τον κόσμο μια καλλιτεχνική αντίληψη, που ήταν ριζικά — από τα θεμέλιά της — αντίθετη με τη δική του και που απώθησε το όνομα του Μπισσιέ. Η απροσδόκητη επικαιρότητα, που μόλις είχε αποκτήσει, παραμερίστηκε. Τίποτα δεν ήταν για τούς καλλιτέχνες πιό ξένο, από το να εκπληρώνουν με την τέχνη τους προσδοκίες υπερβατικής φύσης. Αυτοί στράφηκαν προς την πεζή, απτή και ελέγξιμη πραγματικότητα. Οι μορφές να αναγνωρίζονται ως μορφές, τα χρώματα ως χρώματα, τα αντικείμενα ως αντικείμενα: αυτό προτιμούσαν σε όλο τον κόσμο, αντί της πορείας, που οδήγησε τους καλλιτέχνες της γενιάς του Μπισσιέ στην αναζήτηση του «πνευματικού στην τέχνη». Όταν, λίγο αργότερα, η επανεμφάνιση εξελογικών τάσεων έστρεψε την τέχνη προς νέες κατευθύνσεις, άρχισε ταυτόχρονα η μεγάλη αμφισβήτηση της τέχνης, ή τουλάχιστον των παραδοσιακών καλλιτεχνικών διαδικασιών. Μπορεί η σχέση του Μπισσιέ με τη ζωγραφική να ήταν ίσως διαταραγμένη και η όλη του εξέλιξη μια απάντηση σ' αυτή την κεντρική διαταραχή. Όμως η πίστη του στην τέχνη — και για κείνον αυτό σήμαινε: πίστη

στην πνευματική αποστολή της τέχνης, στην ικανότητά της να μεταδίνει υπερβατικά μηνύματα —, αυτή η απόλυτα ιδεαλιστική πίστη στη δύναμη της τέχνης ήταν το έδαφος, πάνω στο οποίο εκείνος επί δεκαετίες αναζητούσε αυτό το μοναδικό, ιερό για αυτόν, στόχο, με εκατοντάδες σχεδίων και τελικά με τους πίνακες και τις ακουαρέλες των τελευταίων χρόνων.

Η εισαγωγή ανατυπώνεται με την ευγενική συγκατάθεση του Εκδοτικού Οίκου Propyläen-Verlag, από το βιβλίο του Βέρνερ Σμάλενμπαχ: «Γιούλιους Μπισσιέ — Σχέδια και ακουαρέλες», Βερολίνο 1978.

(Μετάφραση: Ρίτα Στάμου)

Βιογραφικό σημείωμα

1893 Γεννήθηκε στις 3 Δεκεμβρίου στο Φράιμπουργκ.

1913 Αποφοίτησε από το γυμνάσιο του Φράιμπουργκ. Για μικρό χρονικό διάστημα σπουδές ιστορίας της τέχνης στο Πανεπιστήμιο του Φράιμπουργκ.

1914 Σπουδές για λίγους μήνες στην Ακαδημία Τέχνης της Καρλσρούης.

1914–18 Στρατιωτική θητεία.
Μετά εμφανίζεται πάλι στο Φράιμπουργκ. Από τότε εξελίσσεται αυτόνομα σαν καλλιτέχνης.

1919–27 Φιλία με τον σινολόγο Ερνστ Γκρόσσε, ο οποίος φέρνει σε επαφή τον Μπισσιέ με την τέχνη της Ανατολικής Ασίας.

1920 Πρώτη ατομική έκθεση στο Σύλλογο Τέχνης του Φράιμπουργκ.

1922 Γάμος με την υφάντρα Λίζμπετ Χόφσναϊντερ.

1922–33 Διάφορες ατομικές εκθέσεις και συμμετοχές σε ομαδικές στη Γερμανία.

1923 Έκθεση στο Κούνστχαουζ της Ζυρίχης.

1928 Χρυσό μετάλλιο στο Ντύσσελντορφ.
Μεγάλη αγορά έργων του από το Πρωσικό κράτος.
Βραβείο ζωγραφικής στην έκθεση του Γερμανικού Συνδέσμου Καλλιτεχνών στο Ανόβερο.

1929 Αρχή της φιλίας με τον Βίλλι Μπάουμαϊστερ. Βαθμιαία μετάβαση στη μη παραστατική ζωγραφική.

1929–33 Διδασκαλία στο Πανεπιστήμιο του Φράιμπουργκ (διεύθυνση του τμήματος ζωγραφικής).

1930 Ταξίδι στο Παρίσι.
Γνωριμία με τον Μπρανκούζι.
Αρχή της σινικής μελάνης.

1932–47 Σχεδόν αποκλειστικά ζωγραφική με σινική μελάνη.

1933–43 Στενή φιλία με τον Όσκαρ Σλέμμερ.

1933–45 Καμιά δυνατότητα έκθεσης.

1934 Καταστροφή όλου του έργου από τη φωτιά στο Πανεπιστήμιο του Φράιμπουργκ και λήξη της θητείας του σαν δάσκαλος.

1935–38 Συνεχή ταξίδια στην Ιταλία.

1939 Μετακόμιση από το Φράιμπουργκ στο Χάγκναου στο Μπόντενζεε.

Από το 1939 Σχέδια για χαλιά και χειροποίητα υφαντά (εκτέλεση υφαντών από την Λίζμπετ Μπισσιέ).

1947–54 Έγχρωμες μονοτυπίες, ξυλογραφίες και σχέδια σινικής μελάνης.

1953 Μετάβαση σε φορητούς πίνακες (καταστράφηκαν όλα).

1955–56 Αρχή της «μινιατούρας» με λαδοτέμπερα αυγού.

1957 Φιλία με τον Χανς Αρπ.
Διαμονή στο Τουρέτ-συρ-Λου (Νότια Γαλλία).
Από το φθινόπωρο του 1957 μόνιμη διαμονή στο Τεσσέν.

1958 Πρώτη μεγάλη αναδρομική έκθεση στην εταιρεία Κέστνερ του Αννόβερου η οποία αμέσως μετά παρουσιάστηκε στο Ντούισμπουργκ, στη Χάγη, στη Βρέμη και στο Ουλμ και γνώρισε από εκεί ένα αυξανόμενον διεθνές ενδιαφέρον. Συμμετοχή στην 29η Μπιεννάλε της Βενετίας.

1959 Βραβείο Κορνέλιους της πόλης του Ντύσσελντορφ.
Συμμετοχή στα Ντοκουμέντα ΙΙ του Κάσσελ.
Φιλία με τον Μπεν Νίκολσον.

1959–60 Τοιχογραφίες για το Πανεπιστήμιο του Φράιμπουργκ.
Αναδρομική έκθεση στο Δημοτικό Μουσείο της Χάγης.

1960 Ιδιαίτερη έκθεση στην 30ή Μπιεννάλε της Βενετίας και βραβείο του Μουσείου του Σάο Πάολο.
Βραβείο τέχνης της πόλης του Βερολίνου.
Πρώτη έκθεση στο Παρίσι και το Λονδίνο.

1961 Ιδιαίτερη έκθεση στην VI Μπιεννάλε του Σάο Πάολο. Διάκριση με το βραβείο του Ιωβηλαίου για τα δέκα χρόνια της Μπιεννάλε.
Μέλος της Ακαδημίας Τεχνών του Βερολίνου.
Επίτιμο μέλος της Ακαδημίας Τέχνης της Νυρεμβέργης.
Μετοίκηση από το Χάγκναου στην Ασκόνα.
Φιλία με τον Μαρκ Τόμπεϋ.
Πρώτη έκθεση στη Λεφέμπρ Γκάλερυ, Νέα Υόρκη.
Αναδρομική έκθεση στο Παλαί ντε Μπωζάρ, Βρυξέλλες.

1962 Αναδρομική έκθεση στο Σύλλογο Τέχνης του Αμβούργου που στη συνέχεια παρουσιάστηκε στο Ουλμ, στη Στουττγάρδη, στο Βούπερταλ, στο Μάνχαϊμ και στο Φράιμπουργκ.

1963 Αναδρομική έκθεση στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης της Βοστώνης, η οποία στη συνέχεια παρουσιάστηκε στο Σικάγο, Ντητρόιτ, Ούτικα, Νέα Υόρκη και Λος Άντζελες.

1964 Συμμετοχή στα Ντοκουμέντα ΙΙΙ του Κάσσελ.
Μεγάλο βραβείο τέχνης του ομοσπονδιακού κράτους της Βόρειας Ρηνανίας-Βεστφαλίας.

1965 Πέθανε στις 18 Ιουνίου στην Ασκόνα.

Ατομικές εκθέσεις

1920 Σύλλογος τέχνης του Φράιμπουργκ.

1923 Κούνστχαουζ, Ζυρίχη.
Γκαλερί τέχνης Λοέντβιχ Σάμες, Φρανκφούρτη.

1929 Λουγκουστέοιμ Ολντενμπουργκ.

1947 Γκαλερί Χέρμανν, Στουτγάρδη.
Με την ευκαιρία αυτή εκδόθηκε φωτοτυπημένο χειρόγραφο με 10 φωτοτυπημένες φωτογραφίες γραμμένο από τον Κουρτ Λέονχαρντ: Γιούλιους Μπισσιέ, Στουτγάρδη 1948.

1950 Γκαλερί Ρούχστρατ, Αμβούργο.

1951 Σύλλογος Τέχνης του Φράιμπουργκ (με τον Μαξ Μπιλλ και τον Ζωρζ Βαντόνγκερλου).
Κατάλογος με κείμενο του Γιούλιους Μπισσιέ: «Πάνω στη τέχνη». Γκαλερί Ράλφς, Μπράουνσβαϊγκ.
Γκαλερί Φράνκ, Φρανκφούρτη.

1952 Στούντιο Σύγχρονης Τέχνης, Βούπερταλ.

1953 Γκαλερί Πρόμπστ, Μάνχαϊμ, Ζυρίχη.
Κατάλογος με ανατύπωση του κειμένου του Γιούλιους Μπισσιέ: «Πάνω στην Τέχνη».

1954 Μουσείο του Βίττεν στο Ρούρ
Κατάλογος με πρόλογο του Βίλχελμ Νέτμαν και κείμενο του Γιούλιους Μπισσιέ.
Σύλλογος τέχνης του Φράιμπουργκ.
Κατάλογος με πρόλογο του Ζίγκφριντ Ε. Μπρέτε, και ποίημα του Γιούλιους Μπισσιέ.

1956 Παλάτι 'Αρμπον, 'Αρμπον Ελβετία (με τον Χανς Αρπ).
Φυλλάδιο.
Γκαλερί Φρανκ, Φρανκφούρτη.

1958 Σύλλογος Τέχνης Φράιμπουργκ (με τον Γιούργκ Σπίλλερ).
Κατάλογος με πρόλογο του Ζίγκφριντ Ε. Μπρέτε.
Βιομηχανία Κέστνερ, Αννόβερο.
Κατάλογος με πρόλογο του Βέρνερ Σμάλενμπαχ.
Πρώτη περιεκτική αναδρομική που παρουσιάστηκε από το Μουσείο της πόλης του Ντούισμπουργκ, από το Μουσείο Καρλ-Ερνστ-Οστχάους της Χάγης, από την Κούνστχαλλε της Βρέμης και από το Μουσείο Οΰλμερ.
Γκάλερι «του Σήμερα», Βρυξέλλες.

1959 Γκαλερί Σαινε Στέφαν, Βιέννη.
Γκαλερί Σαρλ Λίνχαρντ, Ζυρίχη.
Κατάλογος με πρόλογο του Βέρνερ Σμάλενμπαχ.

1960 Γκίμπελ Φιλς Γκάλλερυ, Λονδίνο.
Κατάλογος με πρόλογο του Βέρνερ Σμάλενμπαχ.
30ή Μπιεννάλε Βενετίας, περίπτερο Γερμανίας.
Πρόλογος του Χανς Κόνραντ Ρέτελ στον κατάλογο της Μπιεννάλε.
Γκαλλέρια Λε Λότζια, Μπολόνια.
Φυλλάδιο.
Γκαλερί Ντανιέλ Κορντιέ, Παρίσι.
Κατάλογος με πρόλογο του Μαρσέλ Μπριόν.

1961 Παλαί ντε Μπωζάρ, Βρυξέλλες.
Κατάλογος με πρόλογο του Βίλλι Γκρόχμανν.
Εθνικό Μουσείο Μπεζαλέλ, Ιερουσαλήμ.
Κατάλογος με πρόλογο του Βέρνερ Σμάλενμπαχ.
6η Μπιεννάλε Σάο Πάολο. Ξεχωριστή έκθεση Γιούλιους Μπισσιέ.

Κατάλογος με πρόλογο του Βέρνερ Σμάλενμπαχ.
Λεφέμπρ Γκάλερυ, Νέα Υόρκη.
Κατάλογος με πρόλογο του Βέρνερ Σμάλενμπαχ.

1962 Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Ρίο ντε Τζανέιρο.
Δε Παρκ Λέην Μπάφαλο, Νέα Υόρκη (με τον Πάουλ Κλέ).
Φυλλάδιο.
Γκαλερί Μπεγιελέ, Βασιλεία.
Κατάλογος με κείμενα του Γιούλιους Μπισσιέ
Ουόρλντ Χάους Γκάλεριζ, Νέα Υόρκη (με τον Ροζέ Μπισιέρ).
Κατάλογος.
Γκαλερί Στάνγκλ, Μόναχο.
Κατάλογος με κείμενα του Γιούλιους Μπισσιέ.
Σύλλογος τέχνης του Αμβούργου.
Κατάλογος με πρόλογο του Χέρμπερτ Πε.
Η έκθεση παρουσιάστηκε την περίοδο 1962/63 στο Μουσείο Ούλμερ, στην Γκαλερί της πόλης της Στουττγάρδης, Μουσείο Φον ντερ Χέυντ Βούπερταλ, Κούνστχαλλε Μάνχαϊμ, Λουγκουστίνερμουζέουμ Φράιμπουργκ.

1963 Λεφέμπρ Γκάλερυ, Νέα Υόρκη.
Κατάλογος με πρόλογο του Τζών Λεφέμπρ.
Γκίμπελ Φιλς Γκάλερυ, Λονδίνο.
Κατάλογος.
Μουσείο τέχνης Σαιντ Γκάλλεν (με τον Αρπ, τον Νίκολσον, τον Τόμπεϋ και τον Βαλέντι).
Κατάλογος.
Γκαλερί Μπεγιελέ, Βασιλεία (με τον Αρπ, Νίκολσον και Τόμπεϋ).
Κατάλογος με κείμενα του Γιούλιους Μπισσιέ.
Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης της Βοστώνης.
Κατάλογος με πρόλογο της Σου Μ. Τούρμανν
Η έκθεση παρουσιάστηκε την περίοδο 1963/64 από το Αρτς Κλαμπ του Σικάγο, από το Ινστιτούτο Τεχνών του Ντητρόιτ, από το Ινστιτούτο Μάνσον-Ουίλλιαμς-Πρόκτερ της Ούτικα, Νέα Υόρκη, και από τις Γκαλερί Τέχνης U.C.L.A. του Λος Άντζελες.

1964 Γκαλερί Στάνγκλ, Μόναχο.
Κατάλογος με πρόλογο της Ντόρις Σμιτ.
Πόλα Τζόνσον Γκάλερυ, Νέα Υόρκη.
Γκαλλέρια Λα Μεντούσα, Ρώμη.
Κατάλογος

1965 Λεφέμπρ Γκάλερυ, Νέα Υόρκη και Κέντρο Τέχνης Φορτ Ουόρθ, Φορ Ουόρθ, Τέξας.
Κατάλογος με πρόλογο του Έρχαρντ Καίστνερ.
Ρ. Ν. Κέττερερ, Καμπιόνε, Ελβετία.
Κατάλογος.
Αμέρικαν Αρτ Γκάλερυ, Κοπεγχάγη.
Κατάλογος.
Εθνική Πινακοθήκη Μοντέρνας Τέχνης της Σκωτίας, Εδιμβούργο.
Κατάλογος με πρόλογο του Ντάγκλας Χωλλ.

1966 Τονονέλλι Άρτε Μοντέρνα, Μάιλαντ.
Κατάλογος με πρόλογο του Βέρνερ Σμάλενμπαχ.
Γκαλλέρια Λα Μπουίσσολα, Τουρίνο.
Γκίμπελ και Χανόβερ Γκαλερί, Ζυρίχη.
Κατάλογος.
Μουσείο του Ουλμ, Ουλμ (ταπισερί της Λίζμπετ και του Γιούλιους Μπισσιέ).
Κατάλογος με πρόλογο του Χέρμπερτ Πέ.
Γκαλερί Άλις Πάουλι, Λωζάνη. Παράλληλα Έκθεση ταπισσερί της Λίζμπετ και του Γιούλιους Μπισσιέ.

Κατάλογος με πρόλογο του Αντρέ Κουέντσι.
Λεφέμπρ Γκάλερυ, Νέα Υόρκη. Τρεις Εκθέσεις: Σχέδια και σχέδια με πινελιές 1935 - 1964, Μονοτυπίες, Μινιατούρες.
Κατάλογος με πρόλογο του Βέρνερ Σμάλενμπαχ.

1967 Γκαλερί Στάνγκλ, Μόναχο.
Κατάλογος με κείμενα του Γιούλιους Μπισσιέ.

1967 -68 Μουσείο Τέχνης του Βίντερτουρ και Στέγη Τεχνών του Ααργκάου, Ααράου.
Κατάλογος με πρόλογο του Μάνουελ Γκάσσερ.

1968 Μουσείο Τέχνης του Σαν Φραντσίσκο και Μουσείο Σόλομον Ρ. Γκούγκενχαϊμ της Ν. Υόρκης.
Κατάλογος με πρόλογο του Τόμας Μ. Μέσσερ.
Η έκθεση αυτή, στην περίοδο 1968/69 παρουσιάστηκε και από τη Συλλογή Φίλλιπς, Ουάσινγκτον, από το Μουσείο Τέχνης του Ινστιτούτου Κάρνεγκι Πίτσμπουργκ και από το Μουσείο Καλών Τεχνών του Ντάλλας.

1969 Λεφέμπρ Γκάλερυ, Νέα Υόρκη.
Κατάλογος με πρόλογο της Ελίζαμπετ Στήβενς.

1970 Σύλλογος τέχνης Ρηνανίας και Βεστφαλίας, Ντύσσελντορφ.
Κατάλογος με πρόλογο του Καρλ Χάιντς Χέρινγκ.
Η έκθεση αυτή είναι η πρώτη έκθεση της «Δωρεάς Γιούλιους Μπισσιέ» που παραχωρήθηκε στην καλλιτεχνική συλλογή της Βόρειας Ρηνανίας-Βεστφαλίας.
Κατάλογος με πρόλογο του Βέρνερ Σμάλενμπαχ.

Γκαλερί Άλις Πάουλι, Λωζάνη.
Κατάλογος με πρόλογο του Αντρέ Κουέντσι.

1971 Καλλιτεχνικός και Χειροτεχνικός Σύλλογος, Πφόρτσχαϊμ.
Βιομηχανία Όβερμπεκ, Λύμπεκ.
Γκαλερί Στάνγκλ, Μόναχο.
Κατάλογος με πρόλογο της Ντόρις Σμίτ.
Λεφέμπρ Γκάλερυ, Νέα Υόρκη.
Κατάλογος με πρόλογο του Τζών Κάναγταιη.

1972 Γκαλερί του μεγάρου Τάξις, Ίνσμπρουκ.

1973 Σύλλογος τέχνης, Φράιμπουργκ.
Γκαλερί Άρτελ, Γενεύη.

1974 Εθνική Πινακοθήκη, Ίδρυμα Πρωσικής Καλλιτεχνικής Ιδιοκτησίας, Βερολίνο.
Κατάλογος με πρόλογο του Βέρνερ Χάφτμαν.
Λεφέμπρ Γκάλερυ, Νέα Υόρκη.
Κατάλογος με πρόλογο του Βέρνερ Σμάλενμπαχ.

1975 Γκαλερί Κλωντ Μπερνάρ, Παρίσι.
Κατάλογος με πρόλογο του Ζαν Λεϊμαρί.

1976 Γκαλερί Άλις Πάουλι, Λωζάνη.
Κατάλογος με πρόλογο του Αντρέ Κουέντσι.

1977 Εθνική Πινακοθήκη της Ιρλανδίας, Δουβλίνο.
Κατάλογος με πρόλογο από τον Βέρνερ Σμάλενμπαχ και τον Πήτερ Κάννον-Μπρούκς.
Η έκθεση αυτή παρουσιάστηκε επίσης από το Μουσείο και την Πινακοθήκη της πόλης του Μπέρμινγκχαμ και από την Γκαλερί Τέχνης Γκρέηβς του Σέφηλντ.

1978 Λεφέμπρ Γκάλερυ, Νέα Υόρκη.
Κατάλογος με πρόλογο του Βέρνερ Σμάλενμπαχ.

1978 Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Μέξικο Σίτυ.
–79 Κατάλογος με πρόλογο του Βέρνερ Σμάλενμπαχ.
Η έκθεση αυτή παρουσιάστηκε και από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Μπογκοτά (Κολομβία), το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Ρίο ντε Τζανέιρο (Βραζιλία), το Εθνικό Μουσείο Καλών Τεχνών, Μπουένος Άιρες (Αργεντινή), το Εθνικό Μουσείο Πλαστικών Τεχνών του Μοντεβιντέο (Ουραγουάη), το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Καράκας (Βενεζουέλα).
Κούνστχαουζ, Μόναχο.
Κατάλογος με πρόλογο του Βέρνερ Σμάλενμπαχ.

Η έκθεση αυτή παρουσιάστηκε από το Σύλλογο Τέχνης του Λουντβιχσχάφεν και από το Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας της Τέχνης της Βεστφαλίας, Μύνστερ.

1980 Γκαλερί Άλις Πάουλι, Λωζάνη.
Καλλιτεχνικός Σύλλογος, Μπράουνσβαιγκ.
Κατάλογος με πρόλογο του Γιούργκεν Σίλλινγκ.

1981 Λουγκουστίνερμουζέουμ, Φράιμπουργκ.
Κατάλογος με πρόλογο του Χανς Χ. Χόφστετερ.

1982 Γκαλερί Βίτροκ, Ντύσσελντορφ.
Κατάλογος με πρόλογο της Άννε Ρέβερ.

Βιβλιογραφία (Μονογραφίες)

Κουρτ Λέονχαρντ: Γιούλιους Μπισσιέ, Στουττγάρδη 1947.

Βέρνερ Σμάλενμπαχ: Γιούλιους Μπισσιέ, Έγχρωμες μινιατούρες, Μόναχο 1960 (Βιβλιοπωλείο Πίπερ No. 145).

Βέρνερ Σμάλενμπαχ: Μπισσιέ, Στουττγάρδη 1963 (Σειρά: Τέχνη σήμερα 2).

Ντόρα Βαλλιέ: Γιούλιους Μπισσιέ. Σχέδια με σινική μελάνη 1934 - 1964, Στουττγάρδη 1965.

Βέρνερ Σμάλενμπαχ: Γιούλιους Μπισσιέ, Κολονία 1974 (με πλήρη βιβλιογραφία).

Βέρνερ Σμάλενμπαχ: Γιούλιους Μπισσιέ. Σινική μελάνη και Υδατογραφία, Βερολίνο 1978.

1. Αγγεία 134, 1934
Σινική μελάνη, 17,5 × 25 εκ.

2. Αρσενικό-θηλυκό Σύμβολο Ενότητας, 1934
Σινική μελάνη, 24,5 × 16,6 εκ.

3. Υπόστεγο κοντά στο Φράιμπουργκ, Φεβρουάριος 35, 1935
Σινική μελάνη, 15,5 × 24,5 εκ.

4. Ασσίζη 35/III, 1935
Σινική μελάνη, 19,2 × 24,8 εκ.

5. Μπίρναου 7.7.35, 1935
Σινική μελάνη, 19 × 25 εκ.

6. 4.8.35, 1935
Σινική μελάνη, 20,4 × 31,1 εκ.

7. Κοράλλια 10.8.35, 1935
Σινική μελάνη, 20,1 × 31 εκ.

8. Παγίδα + Τμήματα από κόκαλα, 1935
Σινική μελάνη, 24 × 15,3 εκ.

9. Διείσδυση, 1936
Σινική μελάνη, 24 × 15,3 εκ.

10. Καρπός II, 1937
Σινική μελάνη, 25 × 18,7 εκ.

11. Γήινος μέχρι σεληνιακός (Μπάχοφεν) 37/38 1937/1938
Σινική μελάνη, 25 × 17,2 εκ.

12. Μετά τη γονιμοποίηση, 1938
Σινική μελάνη, 25,1 × 17,2 εκ.

13. Φωλιά σε βάλτο με αγκάθια, 1938
Σινική μελάνη, 63 × 47 εκ.

14. Άνθος στην ανάπτυξή του II, 1938
Σινική μελάνη, 62,5 × 48 εκ.

15. Σύμβολο γονιμότητας, 1938
Σινική μελάνη, 24 × 15,8 εκ.

16. Τάφος, 1938
Σινική μελάνη, 24 × 15,8 εκ.

17. Αρχαϊκό από τον Όκνο τον σχοινοποιό, 1938
Σινική μελάνη, 23,8 × 20,2 εκ.

18. Τομή στον καρπό της παπαρούνας, π. 1938
Σινική μελάνη, 27,9 × 19,5 εκ.

19. Διείσδυση, 1939
Σινική μελάνη, 15,9 × 23,9 εκ.

20. Αντιθέσεις, 1941
Σινική μελάνη, 15,9 × 23,9 εκ.

21. Προστατευμένη + απειλούμενη αντίθεση, 1943
Σινική μελάνη, 24 × 31,8 εκ.

22. Δυο διαγώνιες φόρμες, 1945
Σινική μελάνη, 48 × 62,8 εκ.

23. Δυο φυτικά σχήματα, 1946
Σινική μελάνη, 15,8 × 23,9 εκ.

24. 25.12.55, 1955
Σινική μελάνη, 49 × 62,2 εκ.

25. 7.6.56, 1956
Σινική μελάνη, 24,8 × 31,2 εκ.

26. 30 Ιουλίου 57, 1957
Σινική μελάνη, 48,5 × 61,7 εκ.

27. 13 XI.57 I, 1957
Σινική μελάνη, 48,3 × 61,9 εκ.

28. 8.III.58, 1958
Σινική μελάνη, 48,2 × 61,7 εκ.

29. 20.3.58 Σιλέντσιους, 1958
Σινική μελάνη, 39,3 × 52,8 εκ.

30. 19.4.58, 1958
Σινική μελάνη, 39,5 × 52,7 εκ.

31. 24.4.58, 1958
Σινική μελάνη, 39,8 × 52,6 εκ.

32. 7 Μαΐου 58, 1958
Σινική μελάνη, 39,5 × 52,5 εκ.

33. 18 Μαΐου 58. 2, 1958
Σινική μελάνη, 39,3 × 52,2 εκ.

34. 11 Φεβρ. 59. 15, 1959
Σινική μελάνη, 19,6 × 26,1 εκ.

35. 24.11.59, 1959
Σινική μελάνη, 39,1 × 52,2 εκ.

36. 13.5.59, 1959
Σινική μελάνη, 48,8 × 62,4 εκ.

37. 18 Σεπτ. 59, 1959
Σινική μελάνη, 48,8 × 62,2 εκ.

38. 27.9.59 G, 1959
Σινική μελάνη, 24,8 × 31,2 εκ.

39. 5 Απριλίου 60. 11, 1960
Σινική μελάνη, 39,4 × 52,4 εκ.

40. 18 Φεβρ. 61 Wa, 1961
Σινική μελάνη, 39,2 × 52,5 εκ.

41. 4.III.61 gi, 1961
Σινική μελάνη, 38,5 × 44 εκ.

42. 31.5.61, 1961
Σινική μελάνη, 19,7 × 26,6 εκ.

43. 20.6.61 7, 1961
Σινική μελάνη, 48 × 64,7 εκ.

44. 9.8.61 L., 1961
Σινική μελάνη, 38,5 × 52,2 εκ.

45. 15 Αυγ. 61, 1961
Σινική μελάνη, 48 × 64,5 εκ.

46. 29 Αυγ. 61, 1961
Σινική μελάνη, 49,7 × 64,7 εκ.

47. 8 Απρ. 62 p. 1962
Σινική μελάνη, 24,7 × 31 εκ.

48. H 5.8.62 pu, 1962
Σινική μελάνη, 48 × 64,8 εκ.

49. A.6.11.62 8, 1962
Σινική μελάνη, 48,7 × 62,2 εκ.

50. 2.1.61 1, 1963
Σινική μελάνη, 38,4 × 52,4 εκ.

51. 4.1.63a, 1963
Σινική μελάνη, 38,4 × 52,3 εκ.

52. A.24.2.63a, 1963
Σινική μελένη, 38,5 × 52,5 εκ.

53. 6 Απρ. 63 go, 1963
Σινική μελάνη, 23,9 × 31,9 εκ.

54. A.30.6.63b, 1963
Σινική μελάνη, 39,1 × 52,2 εκ.

55. 63 ma J B, 1963
Σινική μελάνη, 24,7 × 31,9 εκ.

56. H.27.3.64, 1964
Σινική μελάνη, 24 × 31,9 εκ.

Αυγολαδοτέμπερες και υδατογραφίες

57. 22.XI.56, 1956
Αυγολαδοτέμπερα, 15 × 24,4 εκ.

58. 7 Ιουλίου 58, 1958
Υδατογραφία, 16,7 × 24,5 εκ.

59. 8 Οκτ. 58, Ασκόνα, 1958
Αυγολαδοτέμπερα, 17,5 × 26,8 εκ.

60. 13.4.59, 1959
Αυγολαδοτέμπερα, 24 × 23,5 εκ.

61. 30 Ιουλίου 59, 1959
Αυγολαδοτέμπερα, 20,3 × 22,9 εκ.

62. 20 Σεπτεμβρίου 59, MX, 1959
Αυγολαδοτέμπερα, 18,7 × 24,2 εκ.

63. Ρόνκο 17.X.59 Ga, 1959
Αυγολαδοτέμπερα, 21,5 × 25,7 εκ.

64. 6 Απριλίου 60p, 1960
Αυγολαδοτέμπερα, 18,1 × 21,3 εκ.

65. Μόντι 60.59, 1960
Αυγολαδοτέμπερα, 19,2 × 21,8 εκ.

66. Μόντι 60.79.A, 1960
Υδατογραφία, 18,8 × 24,2 εκ.

67. Μόντι 60.92, 1960
Αυγολαδοτέμπερα, 20,3 × 25,2 εκ.

68. 19 Σεπτ. 60E, 1960
Υδατογραφία, 18 × 26,7 εκ.

69. 22 Μαΐου 61, 1961
Αυγολαδοτέμπερα, 43,5 × 48,5 εκ.

70. 4 Ιουνίου 61. Ma, 1961
Αυγολαδοτέμπερα, 22 × 33,3 εκ.

71. 14 Ιουλίου 61, 1961
Αυγολαδοτέμπερα, 44 × 51 εκ.

72. Ροντίν 8 Οκτ. 61 my, 1961
Αυγολαδοτέμπερα, 13,5 × 24,2 εκ.

73. 24.5.62K, 1962
Υδατογραφία, 16,7 × 23,9 εκ.

74. Κα Ροντίν, 21.6.62p, 1962
Αυγολαδοτέμπερα, 17,6 × 23,7 εκ.

75. Κα Ροντίν, 28.6.62, 1962
Αυγολαδοτέμπερα, 20,3 × 21,3 εκ.

76. 23 Ιουλίου 62, Κα Ροντίν, 1962
Αυγολαδοτέμπερα, 45,2 × 59 εκ.

77. Α. 30 Σεπτεμβρίου 62.2 σβηστό φανάρι, 1962
Αυγολαδοτέμπερα, 17,1 × 26,6 εκ.

78. Α. 12 Οκτ. 62, 1962
Αυγολαδοτέμπερα, 19,6 × 26,3 εκ.

79. Α. 18.10.62, 1962
Υδατογραφία, 24,5 × 30,8 εκ.

80. Α. 31.10.62, 1962
Υδατογραφία, 24 × 31,1 εκ.

81. Α 4 Νοε. 62, 1962
Αυγολαδοτέμπερα, 21,6 × 28,8 εκ.

82. Α 20.3.63, 1963
Αυγολαδοτέμπερα, 18,7 × 26,4 εκ.

83. Α 18.4.63, 1963
Υδατογραφία, 17,3 × 24 εκ.

84. Η 31.4.63, 1963
Υδατογραφία, 18,1 × 24,8 εκ.

85. Η 25.5.63 g, 1963
Υδατογραφία, 14,4 × 24,3 εκ.

86. Α. 27.6.63, 1963
Υδατογραφία, 25 × 30 εκ.

87. 12 Φεβρ. 64, 1964
Υδατογραφία, 16 × 24,1 εκ.

88. Α 12 Φεβρ. 64, 1964
Αυγολαδοτέμπερα, 40,2 × 50 εκ.

89. Η. Ο. Στα. 26.9.64, 1964
Υδατογραφία, 24,8 × 31,5 εκ.

90. 10 Ιαν. 65, 1965
Αυγολαδοτέμπερα, 19,3 × 27,9 εκ.

91. 13 Ιαν. 65, 1965
Υδατογραφία, 16 × 20 εκ.

92. 24 Φεβρ. 65, 1965
Υδατογραφία, 24,3 × 31 εκ.

93. 11 Ιουνίου 65g, 1965
Αυγολαδοτέμπερα, 18 × 18 εκ.

94. 15.6.65, 1965
Υδατογραφία, 10,9 × 14,9 εκ.