

Christian Rümelin

»DEM SCHWÄRZESTEN SCHWARZ GEHÖRT MEINE UNGETEILTE  
SYMPATHIE«: MARTIN DISLERS DRUCKGRAPHIK

Obwohl Martin Disler schon vor 1981 zumindest einige Versuche unternommen hatte druckgraphisch zu arbeiten und damit das Feld seiner künstlerischen Sprache zu erweitern, stellte erst der 1981 erfolgte Auftrag zu einem Mappenwerk durch den Verleger Peter Blum den eigentlichen Initialmoment zu dieser Technik dar.<sup>1</sup>

»Am Morgen, täglich etwa um elf Uhr, fuhr ich in die Lafayette Street in den 5. Stock hinauf, wo der drucktechnisch unheimlich versierte Drucker Paul Marcus, aufgewachsen in South Bronx, auf mich wartete. Ich hatte die ganze Nacht mit Kohle und Fettkreiden gezeichnet, und ich sprach mit Paul über die Zeichnungen und wie sie am besten umzusetzen seien. In Wirklichkeit war ich voll entschlossen, so zu arbeiten, dass man auf den ersten Blick gar nicht sehen kann, dass es sich bei den Bildern um Radierungen handelt. Ich beobachtete, wie sehr die Leute in der Druckerei ihr Handwerk als ein orthodoxes betrachteten, so dass ich es nicht leicht haben würde. Tatsächlich hatte ich einen Augenblick lang, als ich mit den Fingern »soft-ground« (Vernis-mou) auf eine Kupferplatte schmierte und dabei tief in mein Bild durch mein Spiegelbild hinuntersah, den Eindruck, Pat, die Chefin der Druckerei, werde ohnmächtig. Schon beim zweiten Abzug fand sie es aber »magisch«, und Paul und ich verstanden uns bald so glänzend, dass ich spürte, dass die Radierungen – zwar gespiesen von meinem nächtlichen Zeichnen – mehr und mehr aus dem Gespräch mit Paul herauswuchsen. Es herrschte eine riesige Spannung im Raum, weil einerseits Pauls Vorbereitungen der Platte und Werkzeuge langsam und rituell vor sich gingen und ich andererseits schnell und bestimmt über die Platten herfiel, so dass oft die Werkzeuge zerbrachen, weil ich durch das Warten aggressiv geworden war. Wir waren entschlossen, jede Technik anzuwenden. Paul und ich beobachteten, wie die Radierungen um Dimensionen tiefer wurden als die ihnen zugrundeliegenden Zeichnungen und lächelten einander zu.«<sup>2</sup>

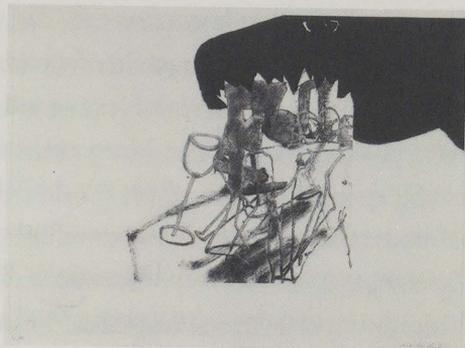
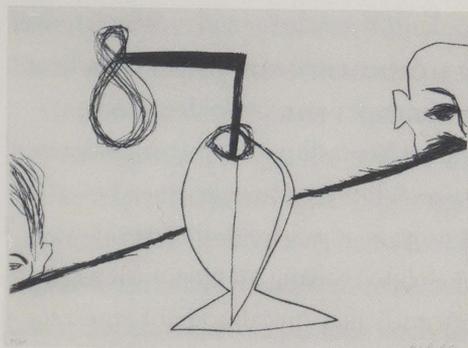


ABB. 1/2

*Endless Modern Licking of Crashing Globe* by Black Doggie Time-Bomb, Blatt 1, 1981, Kaltnadel, einziger Zustand und Blatt 8, 1981, Aquatinta und Heliogravüre, einziger Zustand, Verleger: Peter Blum, Cabinet d'arts graphiques, Genf, Inv.-Nrn. E 89-0221-001 und E 89-0221-008

Disler verdeutlicht nicht nur einen Prozess oder eine Entwicklung, sondern wirft auch einige grundlegende Fragen auf. Zwar hatte er vor diesem Aufenthalt in New York und dem Auftrag von Peter Blum bereits einige Druckgraphiken hergestellt, doch waren dies vereinzelt Versuche geblieben.<sup>3</sup> Sie lassen sich kaum in einen größeren Werkkomplex einbinden. Es waren noch relativ einfache Blätter, reine Linienradierungen oder Kaltnadelarbeiten oder allenfalls Kombinationen. Die beiden Siebdrucke, die nach Dislers Zeichnungen jeweils 1976 und 1977 entstanden, waren hingegen noch keine wirklichen Auseinandersetzungen mit den Möglichkeiten von Druckgraphik. Es waren Reproduktionen von anderen Werken, in denen sich Disler nicht mit den Spezifika der Technik, ihren Möglichkeiten und Einschränkungen auseinandersetzen wollte. Mit dem Auftrag Peter Blums ändert sich aber die Situation. Disler ist angehalten in New York zu arbeiten und dort mit Paul Marcus ein Portfolio zu schaffen (TEXT-ABB. 1/2).<sup>4</sup> Eigentlich startet Disler wie auch sonst, das heißt, er zeichnet, entwickelt Vorstellungen wie so oft in der Nacht, arbeitet intensiv an seinen Ideen, beschränkt sich aber auf ein Medium, in diesem Fall zuerst die Zeichnung. Zwar hatte er im Sinn, diese dann als Druckgraphik umzusetzen und damit den Zeichnungen eine Funktion zuzuweisen, die sie normalerweise bei ihm nicht haben: diejenige einer reinen Vorbereitung, oder andernfalls die Druckgraphik zu einer Reproduktion zu reduzieren, je nach Blickwinkel.

Aber in jedem Blatt konstatiert er, dass dies kein fruchtbringender Weg ist, dass er hier mit einem Dilemma konfrontiert ist, das er nicht einfach auflösen kann. Auch seine Gemälde bereitet er nie mit Zeichnungen vor. In beiden Medien setzt er sich direkt seinen Ideen aus, sucht eine Vorstellung zu materialisieren, häufig spontan, direkt, ohne Wiederholungsmöglichkeit, immer einer bestimmten Situation und den spezifischen Emotionen geschuldet. Gemälde und Zeichnungen, auch wenn thematisch durchaus verbunden, bleiben zwei unabhängig voneinander existierende Medien.

Die gleichzeitige Auseinandersetzung mit diesen beiden Medien ist für ihn zu diesem Zeitpunkt vertrautes Gebiet; er hat seine Erfahrungen gemacht, weiß, wie er eine Aufgabe, die er sich gestellt hat, angehen kann, was er ändern muss, um zu neuen Resultaten zu kommen, welche Herausforderungen er einbauen muss oder kann.<sup>5</sup> Mit diesem Portfolio stößt er aber in unbekannte Regionen vor. Er will sich offensichtlich einer akademischen Herangehensweise bedienen, das heißt, seine Bildfindungen zuerst als Zeichnungen zu fixieren und sie dann in eine Druckgraphik umzusetzen. Dabei versucht er, zumindest als Ausgangsidee, den eigentlichen Charakter der Radierung zu negieren und sie als eine Art Zeichnung erscheinen zu lassen. Noch scheint hier ein Verständnis heraus, das der Unmittelbarkeit einer Zeichnung, ihrer Spontaneität, ihrem Ausdruck als persönlichste Äußerung eines Künstlers den Vorrang gibt, und das die eigentlichen Möglichkeiten des Tiefdrucks nicht in Erwägung zieht. Mit zunehmender Diskussion aber, wie er selbst sagt, verändert sich seine Sichtweise, werden schon aufgrund der Tatsache, dass die Zeichnungen in dieser Form nicht umsetzbar waren oder zumindest das Resultat nicht seinen Vorstellungen entsprochen hätte, die Radierungen autonomer. Sie erlangen für ihn einen neuen Status und er sieht auch deutlicher die Möglichkeiten, die sich ihm bieten. Disler verändert sein Verständnis, greift auf diese Technik in einer anderen Weise zu. Er muss sich einer neuen Situation anpassen, muss seine Grundvoraussetzungen ändern, neue Ziele definieren, seine bisherige Arbeit kritisch reflektieren und damit eine andere künstlerische Strategie definieren. Bislang waren alle seine Arbeiten unmittelbar, sowohl seine Zeichnungen wie auch seine Gemälde oder Texte. Er überarbeitete zu diesem Zeitpunkt seine Werke nicht, sondern beließ sie als spontane Resultate. Alles, was er auf seinen Bildträger auftrug, schuf das Werk selbst, war direkt sichtbar, Änderungen

waren Teil des Werkprozesses und konnten sofort ausgeführt werden. Disler hatte eine sofortige und absolute Kontrolle über das Resultat.

Genau dies wurde in den Radierungen in Frage gestellt. Es muss ihm schnell bewusst geworden sein, als er mit Paul Marcus sprach, dass er sich für die acht Radierungen nicht auf seine bisherigen Erfahrungen stützen konnte, dass die gewohnte Unmittelbarkeit hier nicht greifen konnte. Die eigentliche Aktion führte noch nicht zum Werk selbst, sondern zu einer Vorstufe, die ihn zwar buchstäblich reflektierte, aber noch nicht das Endergebnis war. Die unmittelbare Arbeit am Werk selbst wurde durch eine mittelbare Tätigkeit an einer Druckplatte ersetzt, die Spontaneität des Werkprozesses durch einen zweiten und dritten Schritt, also Ätzung und Druck, erweitert und verlangsamt. Die mitgebrachten Zeichnungen wurden zu Gedanken, Ideen, einem Ausgangspunkt für einen Prozess, an dessen Ende ein anderes Werk stehen wird. Plötzlich muss Disler vollkommen anders arbeiten. Für die Realisierung ist er nicht nur auf ungewohnte Werkzeuge angewiesen, die er teilweise auch aufgrund der Ungeduld und Aggressivität zerbricht, sondern auf die Hilfe von Druckern, die ihm gewisse Arbeitsschritte erst ermöglichen. In seiner Beschreibung dieser Zeit verweist er hierauf, indem er zugibt, dass die Drucker nicht nur Hilfsmittel für die technische Umsetzung sind, sondern dass sie aktiv am Prozess beteiligt sind, teilweise weil sie gewisse Schritte ausführen müssen, teilweise weil sie durch ihre Zurückhaltung oder Kritik einen Widerstand aufbauen, mit dem er sich dann auseinandersetzen muss.

Auch wenn er nicht direkt seine Zeichnungen umsetzen konnte, ergeben sich Gemeinsamkeiten in der technischen Herangehensweise. Disler arbeitet an diesen Platten auf eine ähnliche Weise, wie er seine Zeichnungen ausführt, das heißt, er zeichnet direkt, nun aber auf die Druckplatten (entweder mit Vernis mou oder Zuckertusche), spontan, bringt sich auch körperlich fast extrem ein, lebt die Schaffung des Werks auf verschiedenen Ebenen, als physischen Akt, als intellektuelle Herausforderung und als Irritation für sich und andere, als Störung von Routinen und vorgefassten Sichtweisen, als mitunter unbewusste Handlung, deren Tragweite ihm häufig erst später wirklich klar wird. Diese Direktheit zeigt sich in den acht Blättern, sie zeigen tatsächlich große Ähnlichkeiten mit seinen Zeichnungen, auch wenn selbstverständlich ihr Duktus immer derjenige eines Tiefdrucks bleibt. Erstaunlicherweise gelingt aber die Annäherung so gut, dass in der Tat nun diese Radierungen Qualitäten auf-

weisen, die es in der gleichen Radikalität in seinen Zeichnungen nicht ohne weiteres gibt. So weisen sie eine etwas größere Distanz auf, lassen den Werkprozess nurmehr mittelbar erkennen und isolieren stärker das Motiv von seinem Untergrund. Hierzu tragen auch einige Spezifika des Tiefdrucks bei. Durch den Druck werden alle Bilder automatisch gedreht, das heißt, das gedruckte Resultat entspricht nicht der Zeichnung auf der Platte, sondern dessen Spiegelbild. Die Bildidee muss sich nun in einer anderen Sichtweise bestätigen und bewähren. Disler selbst spricht einige Jahre später vom »harten Beat aller Druckgrafik«. <sup>6</sup>

Allerdings behält Disler erstaunlicherweise die aus seinen Zeichnungen bekannte Vereinzelung der Blätter bei. Es ist zwar ein Portfolio und damit eine geschlossene Werkgruppe, die in diesem Fall durch eine aufwendig gestaltete Schachtel, ein Klappmesser und eine Tonbandkassette mit einem von Disler selbst geschriebenen und gesprochenen Text zu seinen Radierungen noch erweitert wird, doch will sich Disler nicht auf eine bestimmte Reihenfolge festlegen. Wie in seinen Zeichnungen kann der Kontext jeweils neu bestimmt werden, können neue Zusammenhänge entstehen, können sich neue Sichtweisen herausbilden.

Dieses Portfolio ist gewissermaßen ein Wendepunkt und Neubeginn für eine weitere Entwicklung. Wendepunkt insofern, als sich Disler mit dieser Werkgruppe ein neues Medium erschließt, das seine anderen, nämlich Zeichnung, Malerei und Schriftstellerei, ergänzt. Es bieten sich ihm neue Möglichkeiten und Herausforderungen, die er auch sofort annimmt. Zuerst noch weniger in einer Art ikonographischen Hinsicht – er bleibt in diesem Portfolio seiner zu dieser Zeit typischen Bildsprache treu, verwendet ähnliche Figuren und Bildstrukturen, überlappt Elemente, um zu neuen Sichtweisen zu gelangen – als auf einer technischen Ebene. Relativ schnell arbeitete Disler in dieser Richtung weiter, schuf neue Radierungen, setzte sich noch stärker mit den Widerständen in dieser Technik auseinander. 1982 nahm er die Arbeit an Tiefdrucken wieder auf, teilweise für die Schweizerische Graphische Gesellschaft oder für Blätter, welche die Genfer Galerie Eric Franck verlegte. <sup>7</sup> In allen Fällen arbeitete Disler mit Aldo Crommelynck zusammen, den er sehr zu schätzen lernte. Teilweise werden die Blätter fast monumental groß, zumindest für Tiefdrucke, und

weisen eine Komplexität der Oberflächen und Komposition auf, die sich in der gleichen Art und Weise so nicht in den vorherigen Werken finden lässt. Zu diesem Zeitpunkt meistert Disler die Umkehrung des Bildes durch den Druckvorgang und kann sich damit eine neue Freiheit erarbeiten. Aufgrund der verwendeten Techniken, häufig Aquatinta kombiniert mit Kaltnadel oder radierten Linien, kann er eine große Bandbreite von unterschiedlichen Grautönen schaffen, dank des reinen, weißen Papiertons die größtmögliche Spanne zwischen Weiß und tiefstem Schwarz. Diese Möglichkeit strich er verschiedentlich heraus, denn gerade die Aquatinta gestattete ihm eine Tiefe der Schwärzen, die ihm in anderen Techniken nicht möglich war. Crommelynck hält ihm technisch gewissermaßen den Rücken frei, verschafft ihm – erstaunlicherweise – eine fast extreme Ruhe, die ihm eine maximale Konzentration gestattet. Es ist nun wirklich eine seiner Malerei und Zeichnung beinahe diametral entgegengesetzte Arbeitsweise.<sup>8</sup>

Disler ist vollständig auf sich selbst zurückgeworfen, kann sich auf die Zusammenarbeit mit Crommelynck verlassen und ihm die technische Seite überlassen. Die Motive werden – fast stärker als in seinen Zeichnungen – durch die extremen Kontraste zwischen reinem Weiß und tiefstem Schwarz radikal isoliert, erfahren mitunter eine erstaunliche visuelle Verstärkung. Linien und Flächen werden gleichermaßen eingesetzt, jeweils abhängig vom Motiv oder der Suche nach einer spezifischen Situation. Zu diesem Zeitpunkt fängt Disler auch an, zwar die Platten zu bearbeiten und Probedrucke ziehen zu lassen, aber zu einer eigentlichen Edition kommt es noch nicht (TEXT-ABB. 3).



ABB. 3

o. T., 1982, aus der Serie *Suite sans suite*,  
Blatt 1, Radierung und Kaltnadel, einziger  
Zustand, Druck: Aldo Crommelynck, Paris,  
Cabinet d'arts graphiques, Genf,  
Inv.-Nr. E 89-0056

Die Beschäftigung mit Druckgraphik ist nicht mehr auf eine Verbreitung hin ausgerichtet, sondern Disler verwendet nun die spezifischen Möglichkeiten sehr bewusst. Dies gilt zu diesem Zeitpunkt allerdings zuerst nur für seine Tiefdrucke, denn im gleichen Jahr wird Disler zu einer Technik greifen, die es ihm ermöglicht einige seiner Zeichnungen als Siebdrucke umzusetzen.<sup>9</sup> Die Verankerung entfällt hier, aber ebenso die große Bandbreite verschiedener Töne, die Differenzierung von Oberfläche aufgrund unterschiedlicher Drucktechniken, die Subtilität des Strichs. Immerhin öffnete ihm diese Technik eine Perspektive, um sein technisches Repertoire zu erweitern. Die großen Flächen des Siebdrucks waren zwar homogen, können aber als Inspiration zu einer Gestaltungsmöglichkeit gelten, die es zwar in seinen Gemälden gibt, aber nur sehr eingeschränkt in seinen Zeichnungen. In Hochdrucken, das heißt Linol- oder später auch Holzschnitten (Abb. 2, 3, 23–25), geht er diesen Möglichkeiten weiter nach.<sup>10</sup> Im Gegensatz zu seinen Tiefdrucken sind die Linien hier wesentlich breiter, die Formen erscheinen wie ungelent im Vergleich mit den mitunter feinen Differenzierungen der Richtungen. Die Flächen sind nicht, wie in den Siebdrucken, geschlossen und einheitlich, sondern erinnern zuerst noch eher an Abklatsche, mit all den Zufälligkeiten, die bei einem dicken Farbauftrag entstehen können. Wie aber schon kurz zuvor bei den Radierungen ist Disler hier mit einer technischen Neuheit konfrontiert: diesmal, dass die druckende Linie oder Fläche erhaben sein muss, so dass eine in die Form geschnittene Linie dementsprechend weiß, also als Negativform erscheint. Wie schon einige Jahre zuvor in seinen Zeichnungen arbeitet Disler hier vom Dunkel in die Helligkeit, und nicht wie zahlreiche andere Künstler in umgekehrter Richtung.<sup>11</sup> Es entstehen Köpfe und Personen, allerdings in einer wilden, spontanen, noch ungezügelteren Formensprache als in seinen Radierungen. Die Figuren und Formen werden noch stärker fragmentiert als zuvor, greifen direkt in den Bildraum ein, erscheinen wie eine Invasion in das Sichtfeld des Betrachters. Wie auch zuvor ergeben sich Rückbezüge zwischen diesen neuen Erfahrungen und seiner weiteren Arbeit. Die Frage, die sich ihm hier stellt, ist letztlich die nach dem Verhältnis von Linie und Fläche, wie er diese beiden Mittel so einsetzen kann, dass sie seine Vorstellungen umsetzen, gleichzeitig aber seinem Arbeitsrhythmus entsprechen. Gerade die beiden Blätter, die Disler für die Zeitschrift *Parkett* schuf, zeigen diesen weiteren Schritt (TEXT-ABB. 4/5). Viel stärker als jemals zuvor erzeugen die Linien und Flächen eine Spannung, die für

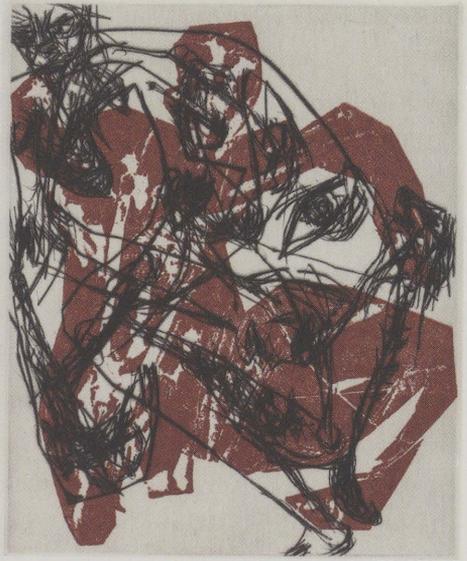


ABB. 4/5

*In the Erotic Space of a Head (Im erotischen Raum eines Kopfes)*, 1984, Aquatinta, Kaltnadel und *Little Red Pusher (Petit tapeur rouge / Kleiner roter Dränger)*, 1984, Linolschnitt in Rot und Kaltnadel in Schwarz, eingelegt zwischen die Seiten 40 und 41 der Edition Nr. 3 für die Zeitschrift *Parkett*, Cabinet d'arts graphiques, Genf, Inv.-Nrn. E 85-0031 (vgl. Kat.-Nr. 4) und E 85-0032

ein neues Bildverständnis notwendig ist. Disler schafft dabei die Flächenwerte entweder als Aquatinta oder als Lederschnitt, das heißt als Hochdruck, allerdings mit einem Leder als Druckstock und nicht dem üblicheren Linoleum oder Holz. Diese beiden Blätter sind allerdings Ausnahmen, da zahlreiche Druckgraphiken zu diesem Zeitpunkt nicht verlegt werden und sich Disler eher auf die Phänomene und Probleme der Seitenverkehrung, der Wirkungen und der Möglichkeiten konzentriert und sich weniger um Fragen des Vertriebs und der Verbreitung seiner Ideen kümmert. Letzteres bleibt zweitrangig, steht keineswegs im Vordergrund. Die beiden Blätter bereiten aber den Grund für eine weitere Entwicklung, die fast so tiefgreifend sein wird wie die ersten Erfahrungen mit der Radierung.

In einer Art Experiment fängt Disler an, unterschiedliche Papiere zu verwenden, wenn er selbst vereinzelte Exemplare druckt. Auflagen entstehen kaum zu diesem Zeitpunkt, doch unterschiedliche Papieroberflächen oder Papierfarben eröffnen ihm neue Möglichkeiten. Häufig druckt er in Schwarz

auf diese unterschiedlich saugfähigen Papiere, mitunter ergänzt mit einer zweiten Schicht, die, nun ausnahmsweise farbig, neue Sichtweisen erschließt. Noch sind es zunächst zwei verschiedene Varianten, noch nicht eigentliche Zustände, das heißt weiterführende Veränderungen der gleichen Druckplatte (oder von zwei Platten beziehungsweise Druckformen), aber es zeichnet sich hier ein grundlegend neues Verständnis ab. Die Dokumentation des Arbeitsprozesses an sich wird für Disler zunehmend interessanter, denn dank dieser Drucke werden seine einzelnen Schritte deutlich. Nicht mehr auf das Endergebnis beschränkt, wie in seinen Zeichnungen oder Gemälden, und nicht auf Hilfsmittel wie dokumentarische Photographien angewiesen, konnte er damit für sich, aber auch für andere den Werkprozess verdeutlichen. Das Endergebnis lag dann in Form eines Auflagedrucks vor. In seinen frühen Zustandsdrucken wird dabei deutlich, dass es sich nicht lediglich um kleinere Korrekturen handelte, sondern um massive Überarbeitungen, die zwar nicht kompositorisch eingriffen, aber die Gesamterscheinung des Blattes erheblich veränderten und mitunter auch verunklärten. In fast allen Fällen verdunkelt Disler dabei seine Kompositionen, verstärkt Figuren, Bewegungen und Richtungen, akzentuiert die Gesichter und dramatisiert die Blicke. Ein typisches Beispiel sind die beiden Zustände des ersten Blattes der *Grande suite* (TEXT-ABB. 6/7). Die zentrale, weibliche Figur wird in der Überarbeitung wesentlich stärker in das Geflecht von Augen, Armen, Gesichtern und Körperteilen eingebunden, durch die deutlichen Schraffuren aber auch zusammen mit den anderen Bildteilen stärker vom Untergrund abgehoben. Der erste Zustand erscheint fast wie eine zuerst vorsichtige Skizze, fast alle Elemente sind vorhanden, doch wird erst in der energischen, intensiven und tiefgreifenden Überarbeitung das gesamte Potential ausgelotet. Was im ersten Zustand noch angelegt erscheint, wird hier ausgearbeitet und deutlich ausgesprochen. Es ist wohl kein Zufall, dass Disler genau zu diesem Zeitpunkt auch einige seiner Zeichnungen überarbeitet hat und dass er auch auf einige seiner früheren Radierungen zurückkommt, um sie nochmals zu überarbeiten. Die Parallelität von vorherigem Arbeitsschritt und neuem Endergebnis verdeutlicht nicht nur seine persönliche Entwicklung, sondern auch wie sehr er die Spezifika des Mediums zu nutzen versteht. Druckgraphik ist an diesem Punkt für ihn keineswegs mehr eine einfache Möglichkeit seine Bildideen zu verbreiten, sondern eher ein Weg sich bildlich über seinen Werkprozess klar zu werden und fast sofort notwendige Korrek-

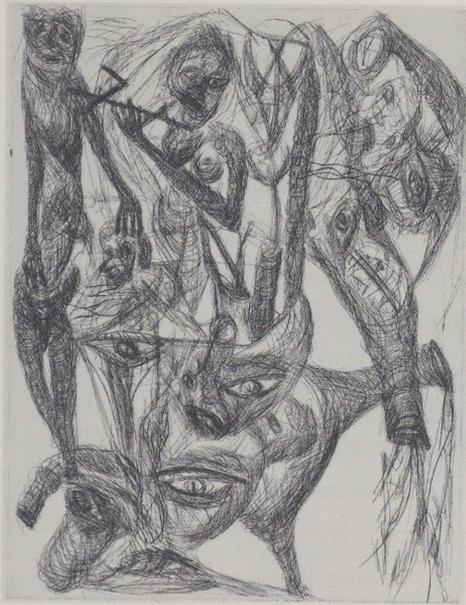


ABB. 6/7

o. T., *Grande suite*, Blatt 1, 1985, Radierung, 1. Zustand, Unikart sowie Radierung und Kaltnadel, Zustand II/II, Unikart, Druck: Aldo Crommelynck, Paris, Cabinet d'arts graphiques, Genf, Inv.-Nrn. E 89-0068 (vgl. Kat.-Nr. 5) und E 89-0069

turen vorzunehmen, aber ohne die notwendigen Arbeitsschritte zu negieren. Es sind immer erhebliche Verdichtungen, die er in diesen zweiten Zuständen vornimmt, Verdunkelungen, die Suche nach tiefen Schwärzen, die aber ähnlich einem Spiegel eine andere Realität wiedergeben.

Diese Verdichtungen und die daraus gewonnene Erfahrung sind letztlich die Grundvoraussetzung, um in einer weiteren großen Serie zu einer neuen Freiheit und Luftigkeit der Linien zu gelangen. Inhaltlich eine immense Konzentration aufweisend sind die drei Werkgruppen der *Vergessenen Rituale*, das heißt die beiden Hauptserien (Abb. 11–20) sowie die Gruppe der *Verworfenen Blätter* (Abb. 21 und 22), von denen nichtsdestotrotz eine geringe Auflage gedruckt wurde, von einer neuen Leichtigkeit der Linien gekennzeichnet. Es sind nicht mehr massive Linienbündel oder Flächen, die hier die verschiedenen Körper bilden, die Personengruppen charakterisieren oder Bewegungen verdeutlichen, sondern es sind relativ helle, kaum körperliche Schraffuren, die sich hier Raum

schaffen. Teilweise werden sie, gerade in den *Verworfenen Blättern*, als Negativform gedruckt, erscheinen wie ein Traum, wobei die Linien, die üblicherweise schwarz erscheinen müssten, hier weiß drucken. Während Disler am Anfang seiner Beschäftigung mit Druckgraphik noch eine Freiheit der Abfolge zuließ, wird diese in seinen späteren Werkgruppen, darunter auch diesen Radierungen, zunehmend fixiert. Die Abfolge der Blätter ist nicht mehr beliebig, im Gegenteil, sie bilden ein bildlich argumentatives Gerüst, schlagen eine Seherfahrung vor, eine konkrete Beschäftigung mit seinen Ideen, verdeutlichen wie auch seine Zeichnungen und seine Gemälde die körperliche und emotionale Implikation von Disler. Gerade die Drucke, die er mit Kurt Zein in Wien machen sollte, sind hierfür herausragende Beispiele.<sup>12</sup> Sie beschränken sich nicht mehr auf reine Linien oder Linienbündel, nehmen teilweise Erfahrungen wieder auf, die er mit Paul Marcus ganz am Anfang gemacht hatte. Allerdings wandelt Disler sie nun ab. Die neue Freiheit, die er gewonnen hatte, wird hier nun direkt umgesetzt, wird teilweise mit Farben kombiniert, wird erweitert und vergrößert, geht teilweise in die Richtung, die er bereits um 1988 mit einigen großformatigen Blättern ausprobiert hatte (TEXT-ABB. 8). Diese Graphiken loten Grenzen aus, die Disler bislang respektiert hatte oder nicht überschreiten wollte, nun aber bewusst und dezidiert niederzureißen versucht. Der Einzug der Farbigkeit und damit verbunden die teilweise Verunklärung der linearen Strukturen, der primären Beschäftigung auf der Druckplatte, sind dabei nur eine offensichtliche Differenz. Disler verschiebt die Grenzen weiter, lotet seine physischen und mentalen Grenzen aus, dabei aber auch diejenigen seiner Drucker, lebt in fast Lebensgröße eine direkte Auseinandersetzung mit seinen Ideen aus. Die Drucke werden damit mittelbare Übertragungen von Gedanken, ein Spiegelbild seines Inneren, seiner Beschäftigungen und Gefühle. Schon von Anbeginn an befreit von einem Verständnis von Reproduktion eines anderen künstlerischen Mediums, werden sie zu einem eigenständigen Mittel, entwickeln ihre eigene künstlerische Formensprache, ihre eigenen Möglichkeiten und erlauben damit eine tiefgehende Auseinandersetzung mit Dislers Welt.



ABB. 8

o. T., 1988, Aquatinta, in Pastell überzeichnet (metallisches Blau und Gelb) sowie schwarze Kreide, einziger Zustand, Unikat, Druck: Centre genevois de gravure contemporaine, Verlag: Galerie Eric Franck, Genf, Cabinet d'arts graphiques, Genf, Inv.-Nr. 2002-0694

#### Anmerkungen

- 1 Siehe die Beschreibung von Disler selbst in: Tagebuchnotiz/Druckgraphik. In: Disler WV 1989, S. 9f. (dt. Fassung S. 11 f., Wiederabdruck in diesem Katalog, S. 32 f.).
- 2 Dieter Hall: Eine neue Grafik-Edition. In: DU, 1981, Nr. 9, S. 123 f., wieder abgedruckt in: Bice Curiger: Looks et tenebrae. New York/Zürich 1984, S. 25–35, hier S. 31 f.
- 3 Siehe noch immer grundlegend die Bemerkungen von Juliane Willi-Cosandier: Willi-Cosandier 1989. Siehe auch die sehr konzentrierten Bemerkungen von Rainer Michael Mason: Nichts ist tiefer denn Haut. In: Disler WV 1989, S. 189 f. (dt. Fassung S. 190 f.). Siehe zudem zusammenfassend die Bemerkungen von Bernadette Walter in: Eva Korazija: Schweizerische Künstlergraphik im 20. Jahrhundert. Basel 2005, hier S. 157.
- 4 Es ist eines der ersten drei Portfolios, die Blum herausgab, fast gleichzeitig erschienen dasjenige von Sandro Chia *Manuale d'Aprile* und dasjenige von Enzo Cucchi *Immagine feroce*. Siehe generell zu den Editionen von Blum: Singular Multiples. The Peter Blum Edition Archive 1980–1994. Hg. von Barry Walker. Ausst.-Kat. Museum of Fine Arts, Houston, 23.4.–24.9.2006; 21.5.–24.9.2006 und 15.7.–15.10.2006). New Haven CT 2006.  
Disler wird sein Portfolio *Endless Licking of Crashing Globe by Black Doggie Time-Bomb* nennen. Es beinhaltet acht Druckgraphiken, eine Audiokassette und ein Taschenmesser, in einer rot bezogenen Kassette.
- 5 Siehe beispielsweise: Martin Disler – Invasion durch eine falsche Sprache. Hg. von Jean-Christophe Ammann. Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 16.3.–20.4.1980. Basel 1980.
- 6 Siehe die bereits zitierte Tagebuchnotiz, in diesem Katalog S. 32 f.
- 7 Disler WV 1989, Kat.-Nrn. 16 bis 26. Auch wenn sich aufgrund ihrer Titel und Nummerierung an eine Serie denken ließe, handelt es sich um Einzelblätter, deren hauptsächlichlicher Zusammenhalt in ihrer Entstehung besteht, nicht aber in einem weitergehenden inhaltlichen Konzept.
- 8 Siehe das Interview zwischen Marie Hélène Cornips und Martin Disler: Cornips/Disler 1983, S. 11.

- 9 Es handelt sich um das Portfolio *The Pains of Love* von 1982, gedruckt von Jean de la Fontaine, hg. von Frozen Hudson River Edition, New York. Siehe Disler WV 1989, Kat.-Nrn. 36 bis 57.
- 10 Einen ersten monumentalen Linolschnitt hatte Disler bereits 1982 geschaffen, doch blieb er als Unikata-Druck ein vereinzelter Phänomen in seinem Werk. Siehe Disler WV 1989, Kat.-Nr. 15.
- 11 Siehe Vowinckel 2007 und Cornips/Disler 1983.
- 12 Der zweite Band des Werkverzeichnisses ist noch nicht erstellt, aber in Vorbereitung. Siehe einstweilen als bester Überblick: Martin Disler – Museum of Desire. Druckgraphik aus den Jahren 1990 und 1991. Bearb. von Konrad Oberhuber und Marie-Luise Sternath-Schuppanz. Ausst.-Kat. Graphische Sammlung Albertina, Wien, 22.5.–30.6.1991. Erlach 1991.