die eigentlichen, leicht gebogenen Flächen des Hammerstückes und des «Halses» wie mit Glanzlichtern aufhellt.

Noch stärker kommt dies im unmittelbar danach entstandenen *Materienzerstörer* zum Ausdruck, wo die konkreten Hinweise auf Anthropomorphes, Zoomorphes und Vegetabilisches noch weiter zurückgedrängt sind. Die ovoide Grundform, die an sich schon auf eine – womit auch immer zu verbindende – Keimzelle menschlichen oder tierischen Lebens bezogen werden kann, dringt mit verschiedenartig gestalteten Fortsätzen, Gliedern oder Antennen in den Raum vor und nährt solcherart die gewagtesten Assoziationen, die von der (Leben imitierenden) «Filmkamera», als technischem Produkt, bis hin zum (vereisten) «Tiefkühlpoulet», als kreatürlichem «Produkt», reichen mögen...

Im Unterschied zum *Mutant* und vor allem auch im Unterschied zu den oben erwähnten Plastiken Picassos sind die einzelnen verwendeten Elemente nicht mehr als solche «ablesbar», wirken wie mit einer nivellierenden, gallertartigen Aussenhaut überspannt, die sie in ihrer Dinglichkeit anonymisiert. Die Farbfassung bewegt sich beim *Materienzerstörer* lediglich in einer Schwarz-Grau-Weiss-Stufung und akzentuiert wiederum vor allem die Rundungen sowie die tief eingeschnittenen Kerben und rippenartigen Grate.

Klaudia Schifferle kalkuliert in ihren Plastiken, die immer auch von einem skurrilen Humor beseelt werden, die Rezeptionsebene mit ein: es gelingt ihr, ein emotionelles Kräftespiel zu provozieren, das einerseits den Widerstand bis hin zur Ekelschwelle auslösen kann und andererseits in der beherrschten, plastischen Form relativiert wird. Beim *Mutant* gar bewegt sich dieser ambivalente Wechsel der Gefühle von inhärenter Aggression (mit dem «Fuchsschwanz», dem roten phallusartig hervortretenden dritten Bein) bis hin zu einer potentiellen Selbstverniedlichung.

Toni Stooss

[1] Werner Spies: *Die «enzyklopädischen» Skulpturen*, in: *Pablo Picasso – Das plastische Werk*, Verlag Arthur Niggli AG, Teufen (AR), 1971, S. 176 ff.

[2] Werner Spies: *Frau mit Kinderwagen* (Kat. Nr. 245), in Kat.: *Pablo Picasso – Sammlung Marina Picasso*, Haus der Kunst, München / Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln / Städel, Frankfurt / Kunsthaus Zürich, 1981/82, S. 386 (Abb. S. 387).

MARTIN DISLER, BERÜHRUNG IM WINTER, 1986

Je länger ich micht mit dem Bild beschäftige, je mehr ich in das dicht gewobene Farbgeflecht eindringe, umso stärker erscheint mir die *Berührung im Winter* ein Schlüsselbild im Werk des Schweizer Künstlers Martin Disler zu sein. Doch ist nicht jedes seiner Bilder «Schlüssel», Hinweis auf einen fortwährend eruptiven Bilderstrom, den es für den Betrachter zu erschliessen gilt? Diese und ähnliche Fragen werden bezeichnenderweise ausgelöst, wenn man sich auf die «Aussage» dieses Bildes einlässt, sich in den Tiefensog der darin gleichermassen aufgewühlten und sedimentierten Energetik vertieft.

1987 gelangt das im Vorjahr entstandene Gemälde als Geschenk der Schweizerischen Kreditanstalt in die Sammlung des Kunsthauses, die bislang nur zwei frühere Gemälde sowie Zeichnungen des Künstlers mit einschloss. Dies im selben Jahr, wie Martin Disler den *Preis für Junge Schweizer Kunst* der Zürcher Kunstgesellschaft zugesprochen erhält[1] und bereits die damit verbundene Einzelausstellung für Januar 1988 geplant wird. Anlässlich der Vorbereitungen dazu mit Martin Disler vor dessen Ölbild *Berührung im Winter* in der Sammlung stehend, führt uns die unmittelbare Nachbarschaft zur machtvollen, zweiteiligen Skulptur *Doppelstück Dolomit* von Ulrich Rückriem zu merkwürdigen Beobachtungen: Die teils roh gehauenen, teils blank geschliffenen Flächen der Steinskulptur scheinen die vorherrschenden Farben des Gemäldes von Martin Disler zu reflektieren; das Graugrün des Dolomits schimmert – je nach mineralischen Einschlüssen, natürlicher Verfärbung des Steins oder Lichteinfall – eher bräunlich, bläulich oder in einem erstaunlich starken Rotton. In Wirklichkeit jedoch verhält es sich gerade umgekehrt: Dislers «Winterbild» reflektiert die Gesteinsformationen und deren farbige Brechungen, wie er sie in der Umgebung seines Engadiner Ateliers in Samedan tagtäglich erfahren kann und sie sich, gleichsam «beschleunigt» durch den Malakt des Künstlers, auf der Bildfläche festsetzen. Diese Reflexion ist im vorleigenden Bild eine doppelte, indem der Künstler das Kolorit im dichten Schichtengefüge der Ölfarbe verstärkt, ja stellenweise fast mit reinen Farben