GERHARD MERZ: INFERNO MCMLXXXVIII

Gerhard Merz hat 1983 Installationen auszuführen begonnen. Merz' Installationen sind Versuche, zwischen transportablen sowie verkaufbaren Objekten und der gegebenen Architektur der Ausstellungssituation durch gestaltende Mittel eine Brücke zu schlagen.

Von Minimal Artisten (Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Richard Serra) ist eine Präsentationsform entwickelt worden, die Mitte der sechziger Jahre die Kunstdiskussion in Amerika bestimmt hat, und seit Ende der sechziger Jahre in Europa rezipiert worden ist. Die Minimal Art ist auch für Gerhard Merz von Bedeutung: «Man muß die Leistung der minimal-Leute kennen ...» (Kat. Ausst. Luftschlösser, Lothringer Str. 13, München 1986). In der Minimal Art gewinnen Materialisierungen einer stereometrischen Grundform erst durch die Plazierung an einer Stelle des Ausstellungsraumes an Komplexität. An die Stelle eines in sich durch die Relationen zwischen werkinternen Elementen geschlossenen Objektes, das der bekannte amerikanische Kunstkritiker Michael Fried noch gegen die Minimal Art beschworen hat (Fried, M.-Art and Objecthood, June 1967), tritt die offene, weil mit jeder Ausstellung sich verändernde Relation sehr einfacher Objekte zum werkexternen Ausstellungsraum. Der Rezipient bewegt sich in dieser Relation, statt mit einem Gefüge werkinterner Relationen «konfrontiert» (Fried) zu werden. Merz behält die Relation Raum-Objekt der Minimal Art sowie die Rezipientensituation in dieser Relationierung statt in «Konfrontation» vor dem Objekt bei. Bei den Minimal Artisten Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre und Richard Serra ist die Relation zwischen transportablem Objekt und Umgebung offen. Nach der ersten Galerieinstallation wird sie meist nicht mehr vom Künstler kontrolliert. Merz ersetzt die meist unkontrollierte Relation der Minimal Art durch eine nach der ersten Installation und dem Verkauf der transportablen Obiekte nicht endende künstlerische Kontrolle der Präsentation im Raum: «Ich habe immer gesagt, der Raum, den ein Bild an der Wand ausschneidet. ist genauso wichtig, wie das Bild selber.» (Kunstforum 90/1987, S. 325) An Stelle der dreidimensionalen Objekte der Minimal Art verwendet Merz meist Gemälde (Monochrome und Siebdrucke auf getönter Leinwand) und reliefhafte Wandobjekte. Letztere können

den längsrechteckigen Wandskulpturen Donald Judds verwandt sein. Mittel für die kontrollierte Raum-Präsenta-

tion sind die «Feinabstimmung» (Du 4/1985, S. 21; Kunstforum 92/1987, S. 180, 187) der für die Ausstellung durch einen neuen Anstrich veränderbaren Wandfarbe mit den Farben des Ausstellungsobjektes, sowie des Verhältnisses zwischen den Objekten und ihrem Ort auf der Wandfläche. Hinzu kommt die Relationierung von Wandflächen-Objekt-Kombinationen untereinander: Meist werden alle Wände eines Raumes in einer Farbe bis zur selben Höhe gestrichen. So wird das Raumkontinuum - im Unterschied zu Günter Förg – nicht durch verschiedenfarbige Wände gestört, wohl aber – ähnlich wie bei Palermo – in seinem Charakter durch die neue Farbe verändert. Durch Wandinschriften können wei-

tere Akzente gesetzt werden. Aus der beschriebenen Rolle der vorgegebenen Raumsituation für Merz' Installationen ergibt sich, zuerst die Architektur des Raumes im Münchner Haus der Kunst zu beschreiben. in dem «Inferno MCMLXXXVIII» ausgeführt wurde. Das Haus der Kunst ist 1937 von Paul Ludwig Troost im Auftrag von Hitler fertiggestellt worden. Der für die Installation verwendete Raum ist vom jetzigen Fover der Staatsgalerie moderner Kunst nachträglich durch eine Zwischenwand abgetrennt worden. Da bei diesem Umbau in die Bausubstanz nicht eingegriffen worden ist, sind die von Troost in diesem Raum verwendeten Elemente seiner klassisch und damit antifunktionalistisch geprägten Architektursprache erhalten geblieben. Die Wände des quadratischen Raumes sind etwas höher als lang. Sie werden von einem dreifach abgestuften Kehlgesims von dem Deckenspiegel mit verglaster quadratischer Öffnung für Oberlicht getrennt. Das natürliche und deshalb bläuliche Oberlicht und die beigen Marmorteile von Boden, Sockelleiste, Laibungen und Stürzen sind die einzigen farbigen Akzente der Architektur. Ein hoher, bis zum Gesims reichender Durchgang zum Foyer und ein niedrigerer Durchgang zu den anschließenden Ausstellungsräumen liegen in einer Achse. Diese Achse liegt auf einer Seite des ansonsten allseitig symmetrischen Rau-

Den optischen Eindruck des beschriebenen Raumes ändert Merz durch einen 'Fries' aus einem Caput Mortuum-farbenen Streifen unter dem Gesims. Außerdem sind die restlichen Wandflächen in Veroneser Grün gestrichen. Das Oberlicht wird von den von Merz gewählten Farben 'geschluckt', statt wie sonst vom Weiß der Wände reflektiert.

Der architektonisch vorgegebene 'Weg' zwischen den beiden Durchgängen erhält eine 'Antwort' in einer um 90° gedrehten 'Gegenrichtung', indem die nicht von Durchgängen durchbrochenen Wände hervorgehoben werden. Diese Wände werden durch Zitate aus Dantes «Göttlicher Komödie» in Futura-Majuskeln auf dem 'Fries' sowie durch Wandobjekte auf den grünen Wandflächen betont. Die Objekte setzen auf der einen der beiden hervorgehobenen Wände vertikale und auf der anderen horizontale Akzente. Die bei normaler Größe des Rezipienten sich etwas über der Augenhöhe befindende rote Fläche (Pigment und Kasein auf Leinwand) des horizontalen Wandobjektes mit der Inschrift «Inferno» aus aufgesetzten, bronzefarbenen Kapitalis - bzw. Lettern - macht sich im Raum besonders bemerkbar. Diese Fläche ist im Vergleich zu den sonst gedämpften Farbtönen ein heller Akzent. Die Diamantquader aus dunkel gebeizten Holzteilen der Wandobjekte fügen sich dagegen in den gedämpften Farbton der Installa-

Auf einer Wand folgt auf die dichte Besetzung des Caput Mortuum-Streifens mit Buchstaben eine weniger dichte Besetzung der grünen Wandfläche darunter mit Wandobjekten. Die Wand gegenüber zeigt dieselben Verhältnisse mit vertauschten Rollen von Oben und Unten.

Um die auf dem Fries hoch angebrachten Inschriften von Anfang bis Ende der Zeilen überblicken zu können, ist es erforderlich, von der jeweiligen Wand über die Raummitte hinaus zur gegenüberliegenden Wand zurückzutreten. Eine der beiden hervorgehobenen Wände befindet sich immer 'hinter' dem Betrachter. Es gibt keinen Betrachterstandpunkt, an dem die beiden Wände mit Wandobjekten und Inschriften in *einem* Blick gesehen werden können.

Auf rein formaler Ebene steht die vorgegebene Architektur in einem 'dialogischen Verhältnis' zur Raumgestaltung durch die Installation: 'Ergänzungen' wie das durch den Caput Mortuum-Streifen erweiterte Gesims,

Siehe die Illustrationen unten

GERHARD MERZ

Gerhard Merz. 1947 in Mammendorf geboren, studierte zwischen 1969 und 1973 an der Kunstakademie in München. 1970–72 entstehen Skulpturen. Gemälde mit einfarbigen Feldern werden ab 1971 und mit die gesamte Bildfläche füllenden Rastern ab 1972 ausgeführt. 1978 beginnt Merz. sich an Gebrauchsgraphik zu orientieren. 1980–82 werden auf einfarbigen Flächen Piktogramme und Inschriften präsentiert.

Ab 1982 werden Siebdrucke von vorgefundenem Bildmaterial auf Leinwand ausgeführt. Monochrome und Siebdrucke werden ab 1983 in Installationen vorgestellt.

Ab 1984 wird in den Installationen Wandmalerei eingesetzt.

Merz war an den letzten drei Kasseler documenta-Veranstaltungen beteiligt.

Abb. 1: Gerhard Merz, Inferno MCLXXXVIII, Staatsgalerie moderner Kunst, 1988 (Foto: Phillipp Schönborn, München)

dunklen Wald/ nachdem der rechte Pfad verlo-

'Umformungen' durch den dunklen Gesamtton an Stelle des Licht reflektierenden Weiß und 'Spannungen' werden erzeugt. 'Spannungen' erzeugen:

 die sehr hoch im Verhältnis zum menschlichen Körper angebrachten Inschriften und Wandobjekte,

 das notwendige zweimalige Zurücktreten von den durch Inschriften und Wandobjekte akzentuierten Wänden in einer 'Gegenrichtung' zur architektonisch gegebenen Achse zwischen den Durchgängen, und

 der aus dem gedämpften Gesamtton herausfallende schmale horizontale Rotakzent im dominant vertikal proportionierten Raum.

Die Bedeutung der Architekturelemente Troosts als 'faschistische' spielt auf formaler Ebene keine Rolle, obwohl Zeichen, die mit dieser Bedeutung leicht koordinierbar sind, präsent sind. Die hohen, 'monumental' wirkenden Raumproportionen, die den monumentalen Eindruck unterstützenden Marmorteile von Laibungen und Stürzen, der Deckenspiegel und das Kehlgesims werden in eine politischen Konnotationen entrückte, von sozialen Bezügen abstrahierende Sphäre formaler Relationen einbezogen. Es liegt nahe, von einer 'Entsemantisierung' von architektonisch vorgegebenen und semantisch vorbelasteten Elementen zu sprechen.

Merz' formale Ordnung kommt durch eine «Feinabstimmung» der Relationen zwischen einzelnen Installationselementen in einem bestimmten Raum zustande, statt z. B. durch ein

die Bezüge aller Elemente zueinander ordnendes und auf verschiedene Räume übertragbares System, wie er Joseph Kosuths mehrfach ausgeführtem «Zero&Not» (s. K+U 111/1987, S. 52ff.) zugrunde liegt. Wenn Merz ein Installationskonzept wiederverwendet, so muß er die Relationen der Elemente in der anderen Raumsituation neu 'abstimmen', wenn das beschriebene 'dialogische Verhältnis' erneut zustande kommen soll. So ist die Installation in München eine Variante einer bereits Ende 1987 in Dijon ausgeführten Installation. Die Diamantquader der Wandobjekte, der rote Farbakzent und die Relationierung aller Elemente in nur einem Raum sind in München neu.

Der 'Entsemantisierung' des vorgegebenen Ausstellungsortes durch formale Relationierung seiner Architekturelemente mit neu hinzugefügten Elementen antwortet eine 'Resemantisierung' durch die Inschriften, die allerdings auf der Suche nach Bezügen zur Lebenswelt nicht weiter helfen kann. Vielmehr explizieren die aus Dantes «Göttlicher Komödie» gewählten Zeilen die von der Entsemantisierung bewirkte Abwesenheit eines bestimmbaren Lebenssinnes an Hand der Allegorien des Waldes und des Weges. Über dem horizontalen Wandobjekt mit der Inschrift «Inferno» sind die ersten drei Verszeilen des «I. Gesangs» des Kapitels über die «Hölle» aus der «Göttlichen Komödie» im italienischen Originaltext zu lesen: «In der Mitte des Weges unseres Lebens/ fand ich mich wieder in einem

ren war.» (Leonard, K.: Dante Alighieri, Reinbek b. Hamburg 1970, S. 149). Über den beiden vertikalen Wandobjekten steht eine Abkürzung der zehnten Verszeile des «I. Gesanges» desselben Kapitels: «Ich weiß nicht, wie ich hier herein gekommen bin.» Italienische Sprachkenntnis und Übersetzungen führen dazu, zu erkennen, daß der Text etwas über Probleme auf der Suche eines «Weg(es)» 'sagt', statt einen bestimmten «Weg» zu proklamieren. Der 'Text' läßt sich auf die 'entsemantisierende' formale Relationierung der Installationselemente beziehen, da er die Abwesenheit von Lebensbezügen erneut zum Ausdruck bringt: Die 'Resemantisierung' durch 'Text' bringt nicht wieder, was durch die 'Entsemantisierung' verloren gegangen ist. Die präsentierten Lettern umschreiben als 'Text' poetisch diesen 'Verlust' an Lebensbezügen, indem sie implizit auf die Abwesenheit eines Lebenssinnes hinweisen und auf diese Abwesenheit keine neuen Bezüge auf Werkexternes folgen lassen. Neben ihrer Lesbarkeit als 'Text' haben die Lettern eine formale Funktion als 'Schrift', da sie auch Raumakzente setzende Installationselemente sind. Der 'Text' 'sagt' nicht mehr, als die formale Organisation aller Elemente, inclusive der 'Schrift',

1986 hat Merz ein mittleres Blendfenster von Michelangelos Wandkomposition im Vorraum der florentiner Biblioteca Laurenziana sechsmal auf 110 x 56 cm verkleinert in Bron-

ze gießen lassen. In einer der sechs zusammengehörenden Kopien der Blendfenster Michelangelos liegt eine kleine Tafel mit der Inschrift «Dove sta memoria» («Wo ist Erinne- rung an tektonischen Ordnungsvorstellungen rung»). Der Text dieser Tafel ist ein Zitat aus aufgegeben worden ist. Die Inschrift fragt le-Ezra Pounds «Canto LXXV» der «Pisaner diglich, «wo» die «Erinnerung bleibt», ohne Gesänge». Merz hat «Dove sta memoria» un- irgendeinen Hinweis auf das Verlorene zu ter anderem 1987 in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden installiert.

der klassischen Architekturordnung durch sich im Gegensatz zu tektonischen Prinzipien des Tragens und Lastens nach unten verjüngende Pilaster. Pilaster sind eigenwillig nur in einem Lebensbezügen abstrahierende bzw. die 'ent-Zwischenstück kanneliert. Die Blendfenster- semantisierende' formale Organisation des Kopien erhalten durch die Tafeln nicht einen Kunstwerkes und bindet die Möglichkeiten 'Text', der 'sagen' würde, welcher Kontext der 'Resemantisierung', die Texte und bereits

durch die Isolation eines Motivs für die Reproduktion verloren gegangen ist und was in diesem Motiv durch manieristische Formalisiegeben. Die Inschrift «Dove sta memoria» hat also dieselbe Funktion wie die in «Inferno Die Blendfenster spielen 'manieristisch' mit MCMLXXXVIII». Beide holen durch formale Werk-Organisation verlorengegangene Lebensbezüge nicht zurück, sondern verweisen nur auf ihre Abwesenheit. Merz betont die von

bekannte Objektformen liefern, an diese Formalisierung: «Jedes Kunstwerk hat Inhalt, aber nicht losgelöst von Form.» (Kunstforum Bd. 92/1987, S. 178)

Thomas Dreher

Literatur

Rogenhöfer, S./Rötzer, F.: Gespräch mit G.M. ... In: Kunstforum 92/1987, S. 176-187

Katalog zur Ausstellung Gerhard Merz «Dove Sta Memoria». Kunstverein München 1986

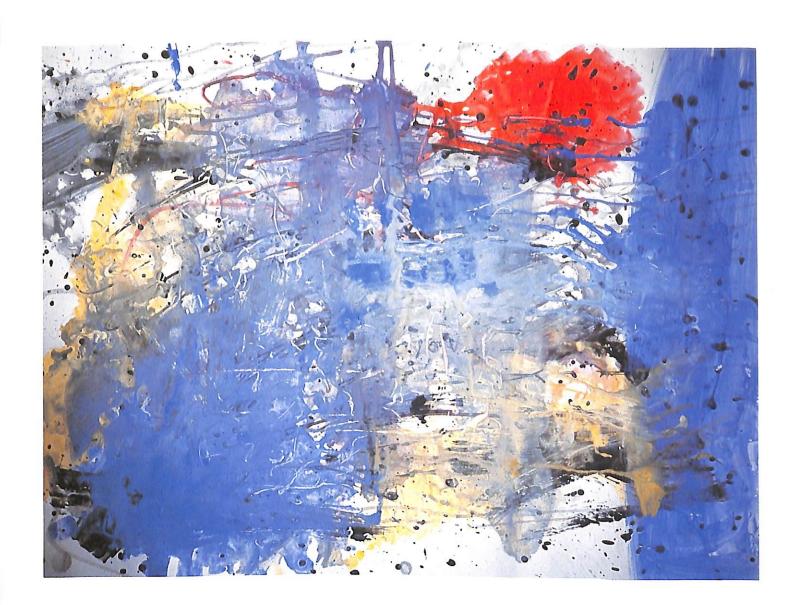
Katalog zur Ausstellung Gerhard Merz. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1987 (mit Literaturver-

Katalog zur Ausstellung Gerhard Merz «Inferno MCMLXXXVIII». Staatsgalerie moderner Kunst, Heft 126/Oktober 1988

Fach-Zeitschrift bei Friedrich in Velber in Zusammenarbeit mit Klett. 3016 Seelze, Gebühr bezahlt 🕒 3222 E

KUNST+UNTERRICHT

Zeitschrift für Kunstpädagogik



UNGEGENSTÄNDLICHF MALEREI

Gerhard Merz: MCMLXXXVIII, 1988

Ausstellung/Exhibition Staatsgalerie moderner Kunst, München 1988

Bildstrecke zu/illustrations for:

Thomas Dreher: Gerhard Merz. Inferno MCMLXXXVIII.

In: Kunst+Unterricht, Nr.126/1988, Oktober 1988, p.56ff.

Neu/new in: URL:

http://dreher.netzliteratur.net/9_KontextKunst_Merz_Inferno.pdf



Haus der Kunst, ehemalige Staatsgalerie moderner Kunst in München: Vorne (angeschnitten) und hinten sind die beiden Durchgänge durch den Ausstellungsraum, in dem "Inferno MCMLXXXVIII" installiert wurde, zu sehen. Das nächste Bild zeigt, was die/der den Raum betretende BeobachterIn sieht, wenn sie/er nach links geht.



Wandtext: nach Dante Alighieri: La Divina Commedia, Inferno, Canto I, 1.-3. Verszeile: "Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura/chè la diritta via era smarrita." Messingbuchstaben auf dem Holzrelief, unterhalb des roten Rechtecks: "Inferno". Holzrelief, schwarz gebeizt, und rotes Pigment auf Leinwand.



Wandinschrift: Non so ben come v'entrai. Original in Dantes La Divina Commedia, Inferno, Canto I, 10. Verszeile: "Io non so ben ridir com' io v'entrai." Darunter 2 Holzreliefs, Ajus massiv, schwarz gebeizt.