

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (1985)
Heft:	5: Collaboration Eric Fischl
 Artikel:	Città Irreale
Autor:	Burckhardt, Jacqueline / Schelbert, Catherine
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-679851

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

JACQUELINE BURCKHARDT

Città Irreale

«ARCHITEKTUR IST DIE ANWENDUNG VON BAUMATERIAL AN EINEM ORT,
AN DEM ZU LEBEN ES EINER GRUPPE VON MENSCHEN PASST.»

(Mario Merz in: «SOFORT WILL ICH EIN BUCH MACHEN», Aarau und Ff./M, 1985)

Die Mario Merz-Ausstellung im Kunsthause Zürich im April/Mai dieses Jahres ist ein Ereignis, das die Norm der landläufigen One-Man Show sprengt. Harald Szeemanns Idee war es, im Anschluss an seine Ausstellung «Der Hang zum Gesamtkunstwerk» dem zeitgenössischen Künstler, «der das Ganze will», den «notwendigen Atemraum» für die Darstellung seiner Vision anzubieten. Dies wurde für Mario Merz im Kunsthause möglich, denn hier gibt es einen riesigen, nüchternen Ausstellungssaal aus den 50er Jahren von 70 m Länge, 18 m Breite und 5 m Höhe. Normalerweise ist der Raum mit mobilen Wänden verstellbar und der grösste Teil der Fenster verschalt. Für Merz wurden alle Einbauten entfernt und der seit langem nicht mehr vom Tageslicht durchflutete Raum freigelegt. Und, was wichtig erscheint, die Schau ist im Museum; nicht in einer Fabrik- und auch nicht in einer Messehalle. Der museale Kontext hat für die Wirkung der Ausstellung einen Einfluss — bedenkt man, dass die expansive Kunst der 60er Jahre, zu deren treibender Kraft Mario Merz gehört, damals aus dem Museum hinausdrängte und jetzt nach veränderter Situation sich eben dort souverän wieder einfindet.

Ein Ereignis ist die Ausstellung ferner deshalb, weil sie keine Retrospektive sein will. Wohl präsentiert Merz seine wichtigsten Werke der letzten zwei Jahrzehnte und einige wegweisende Bilder aus den 50er Jahren, aber er hat sie alle zusammen zu einem Gesamtwerk, der Città Irreale, die während rund zwei Monaten exi-

stiert, vereint. Fünfzehn Iglos bilden das Grundgefüge der Stadt, die die grossen Tücher mit den Tisch-, Baum- und Flaschenmotiven und die beschwörenden Darstellungen der Urtiere, wie Rhinoceros und Krokodil bevölkern.

Diese Stadt in der Stadt — das Kunsthause liegt im Zentrum von Zürich — ist zu einem Energiefeld von seltener Intensität und Ausstrahlung geworden.

Kurz vor der Eröffnung der Ausstellung und im Zusammenhang mit ihr, erschien im Schweizer Verlag Sauvraländer die Publikation: «Voglio fare subito un libro» («Sofort will ich ein Buch machen»). Dabei handelt es sich um die von Beatrice Merz gesammelten Notizen, Gedichte, programmatischen Schriften und Gedanken ihres Vaters, entstanden in einer Zeitspanne von ungefähr 30 Jahren, in italienischer Originalsprache und in deutscher Übersetzung. Künstlerisches Werk und schriftliche Äusserungen gehören bei Mario Merz in einen unmittelbaren Zusammenhang. Denn die Gedanken, die den Werken innewohnen, werden in den Schriften neu reflektiert, oder umgekehrt. Schriften und Werke bilden zusammen eine Einheit. Immer wieder umkreist er die Topoi seines Denkens, wie die biologisch-numerische Wachstumsreihe des mittelalterlichen Naturphilosophen Leonardo Pisano, genannt Fibonacci (ca. 1180-1240)*, oder die Urbehausung des Menschen, das Iglu*. Und immer wieder evoziert

* Siehe Text von M.M. zu Fibonacci. * Siehe Text von M.M. zu Iglu.

Merz neue fundamentale, sich fortwährend verkettende und ausdehnende Beziehungen zu den archetypischen Vorstellungen von prähistorischen, naturgebundenen und kulturellen Grundstrukturen. Auf drei verschiedenen Werken finden wir in der Zürcher Ausstellung die Neonaufschrift «Che fare?», («Was tun», Lenin), und es hängen zwei Tücher nebeneinander mit einem in schneller Spraytechnik dargestellten, mit einer Lichtröhre versehenen Rhinoceros. Diese Wiederholungen sind es, die die Arbeit von Merz offen halten, und die tausend Möglichkeiten der Assoziationen wahrnehmen lassen. Es ist eine Kraft am Werk, die immer wieder die Gedanken aufröhrt und nichts sich festfahren lässt. Auch fehlt jegliches Detaillieren, sei es in den Schriften im schwelgerischen Auskosten der Sprache oder im bildnerischen Werk im Wetteifern mit dem realistischen Abbild. Nichts soll zuviel, nichts zuwenig sein. Denn es geht nicht um den Schein der Dinge, sondern um deren Wurzeln. «Se la forma scompare, la sua radice è eterna» («Auch wenn die Form verschwindet, bleibt ihr Ursprung doch ewig») liest man auf der Leuchtschrift, die auf einem feinen durchsichtigen Metallnetz angebracht ist. Diese Arbeit steht an ein Fenster gelehnt, und schwach spiegelt sich am Tag die Schrift im Fensterglas, stark des nachts, wenn die Formen draussen im Dunkel verhüllt sind.

Trotz der monumentalen Gedankenwelt, durch die Mario Merz einen führt, trotz der Grösse und Anzahl der Werke verspürt man im Raum eine Leichtigkeit, den Schwebezustand eines Meditationsraumes; denn hier wirkt keine martialische, erdrückende, sondern eine auf das Bewusstsein zielende Energie. Man fühlt sich auch nicht in einem Innern gefangen. Vielmehr empfindet man den Raum als eine durchlässige Struktur, weil das, was man durch die Fenster wahrnimmt, mit zur Ausstellung gehört: Die Neonzahlen der Fibonaccireihe verlaufen an der Decke diagonal von der Fensterfront der rechten Wand zu jener der linken und verweisen so auf ihre Fortsetzung im Freien, ausserhalb des Raumes. Unter und neben dem Fenster gegenüber dem Raumeingang liegen aufgeschichtete Reisigbündel. Sie lassen das Austreiben der Blätter, den lebenden Wachstumsprozess an den Bäumen draussen, die bei der Eröffnung der Ausstellung noch kahl waren, verstärkt empfinden.

Gleich zu Beginn des Rundgangs durch die Città Irreale begegnet man einem der ersten von Merz geschaffenen Iglos aus dem Jahre 1968. In Leuchtschrift ist rund um das Iglu der vom nordvietnamesischen General Giap geäusserte Satz angebracht: «Se il nemico si concentra perde terreno se si disperde perde forza» («Wenn der Feind sich konzentriert, verliert er an Terrain, wenn er sich ausdehnt, verliert er an Kraft»). Dies ist wohl ein militärstrategischer Satz und hat als solcher seine historische Bedeutung (die Nordvietnamesen haben gesiegt), aber er ist gleichzeitig poetisch und philosophisch und aus beiden Gründen für Merz und uns wichtig. Das Iglu ist der ideale, organische, in sich ruhende Raum mit der grösstmöglichen Oberfläche. Die Hülle des Giap-Iglu bilden in Plastik gewickelte Lehmklumpen. Und die Materialwahl dieser Klumpen spricht für sich: Würde man sie alle auswalzen, überdeckte der Lehm ein grosses Feld! Dieser zwingende Bezug von Gehalt und Material ist in jedem einzelnen Werk von Merz lebendig, genauso wie die Querbezüge von Werk zu Werk in der Ausstellung: Etwa drei Schritte vom Giap-Iglu entfernt stösst man auf die Arbeit «Noi giriamo intorno alle case o le case girano intorno a noi?» («Kreisen wir um die Häuser oder kreisen die Häuser um uns?») von 1977, die für die Zürcher Ausstellung neu bearbeitet wurde. Hier dringt ein keilförmiges Metallgestänge, das etwa achtzig hintereinandergeschichtete zerbrochene Glasscheiben einfasst, in ein Iglu. Der Lichtstrahl einer Lampe fällt in gerader Linie durch alle Schichten der Scheiben hindurch. Und da die Scheiben im leichten Winkel hintereinander stehen, spiegelt sich die Lampe vorne zuerst einmal, gegen die Mitte zu immer häufiger und in der Tiefe tausendfach. Zudem zeichnet sich ihre Reflexion vorne ganz deutlich und stark ab, während in der Tiefe die Spiegelungen immer verschwommener und schwächer werden. So sind das von Giap geäusserte Prinzip und die Idee des Wachstumsgesetzes von Fibonacci, dessen Zahlenreihe wir beim Erheben unseres Blickes auf die Decke vorfinden, in sinnlicher Erscheinung vereint.

Den für mich eindrücklichsten Standort der Schau fand ich vor einer dreifachen Iglustruktur. Zwei Iglos, ein grösseres und in seinem Innern ein kleineres, bei-

de aus Eisengestänge gebaut und mit Glasscheiben verschalt, bergen in ihrem Kern ein drittes, mit schwarzer Dachpappe eingefasstes Iglu. Auf dem schwarzen Iglu steht in blauer Leuchtschrift «Objet cache-toi» («Gegenstand, versteck dich», Parole aus dem Pariser Mai 68). In dieser dreifachen Igglustruktur spiegeln sich — im schwarzen Kern verstärkt — viel wirrer als in einem Kaleidoskop, unzählige Details der Ausstellung. Und nicht nur: auch die Außenwelt wird

reflektiert, denn das Werk befindet sich vor einem Fenster. Mit jedem Schritt, mit jeder kleinen Bewegung verschwinden die Spiegelungen auf den einzelnen Glasscheiben, und neue erscheinen. Man weiß nicht immer, woher das Gespiegelte kommt, aber es ist, als befände man sich am Ort einer Implosion von Erscheinungen, die vom Iglu «Objet cache-toi» verschluckt würden, um — wenn man sie sucht — von dort aus immer wieder aufzublitzten.

Die Fibonacci-Reihe, publiziert in Pisa im Jahre 1202, folgt einer sehr einfachen Vorstellung: dem Summieren oder Mitschreiben der vorausgehenden Zahl in die Bildung der folgenden. Eine Summe mit Null $1 + 0 = 1$ deshalb: 1,1. Dann eins mit eins addiert gleich zwei. Und zwei mit eins addiert gleich drei. Der Reihe nach aufgeschrieben macht es dann 1 1 2 3. Dann addiert die Drei die Zwei, um die Fünf zu bilden. Die Fünf die Drei, um die Zahl acht zu bilden. So verlängert sich die Sequenz, aber sie erweitert sich auch schnell, wie das Wachstum eines lebendigen Organismus.

1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 ...

ein Ende dieser Operation gibt es, verständlicherweise, nicht ... aber in der Makroskopie der Ausdehnung erneuert sich das organische Ferment der Entwicklung als Proliferation. So gießen sie den Raum in einen noch grösseren Raum, der der unendliche Raum ist.

(Mario Merz in:
„SOFORT WILL ICH EIN BUCH MACHEN“)

I G L U = H A U S

Das «Optimum» einer Objekt-«Residenz» ist das Haus des Menschen. Das Thermometer, mit dem man das Verhalten des Objekts zu sich selbst bestimmen kann, ist, wenn das Objekt im Haus seinen Wohnsitz hat oder wenn es daraus verbannt ist, zum Teil oder ganz.

In diesem Fall lebt das Objekt außer Haus und bleibt im Umlauf der verlassenen Objekte. Die unverkauften Zeitungen sind aus ökonomischen Umständen sofort ausgeschiedene Objekte. Es sind bedeutende Objekte, bis die Stunde der neuen Ausgabe der Schlagzeilen schlägt.

Das von der Gesellschaft abgelehnte Objekt, das überholte Objekt, die nicht verkauft Zeitung wird Kunst.

Die Kunst röhrt sich, im eigenen Körper die abgelehnten Körper zu absorbieren. Das körperlich Grandiose an den abgelehnten Körpern ist — um des Rätsels, der Geschichte, der Natur des Körpers, der Alchemie willen — der Wille, sie zu sammeln und wachsen zu lassen, damit sie Kunst werden.

Die Kunst wächst wie die ausgeschiedenen Körper, die ausgeschiedenen Dinge, die ausgeschiedenen Objekte.

Bis sich der Prozess, mit der Kunst Körper zu werden, erschöpft, müssen viele Zeitungen, die grösste Anzahl von Zeitungen erscheinen, um in der Kunst zu leben. Die mathematische Reihe erfasst die Zählbarkeit, die Grossartigkeit der Zunahme der Zahl, die auf die massive soziale Ablehnung des Objekts folgt.

Die Fibonacci-Zahlen, die Reihe, die von Anfang an vollständig ist und auf die Unendlichkeit zuläuft, kauft in einem Wachstumsprozess ohne Pause die beschämende Last des verlassenen Objekts los.

So ist es möglich, in den Worten «OBJET CACHE-TOI» den doppelten Wert von «SEIN» und von «NICHTSEIN» wiederzuerkennen, der den Objekten eigen ist. Das Objekt ist. Das Objekt versteckt sich unter der Zahlenlinie, das heißt, es wechselt seinen Wert, wechselt sein Zeichen, erlöst sich aus eigener Wehrlosigkeit.

(Mario Merz in:
„SOFORT WILL ICH EIN BUCH MACHEN“)

JACQUELINE BURCKHARDT

Città Irreale

«ARCHITECTURE IS THE APPLICATION OF BUILDING MATERIALS TO A PLACE
WHERE A GROUP OF PEOPLE FEEL LIKE LIVING.»

(Mario Merz, in: *I WANT TO MAKE A BOOK THIS INSTANT*, Aarau and Frankfurt/M., 1985)

The Mario Merz exhibition at the Kunsthaus Zürich in April and May of this year is an event that burst the norms of the conventional one-man show. After the exhibition, «Der Hang zum Gesamtkunstwerk,» Harald Szeemann came up with the idea of offering the contemporary artist who «wants totality» the «necessary breathing space» to effect his vision. Mario Merz has been able to do just that in an enormous, understated space, 70 m long, 18 m wide, and 5 m high (230' long, 60' wide, and 16' high), added on to the Kunsthaus in the fifties. Movable partitions usually subdivide the room and most of the windows are boarded over. Merz had these fittings removed thus flooding the room once again with the natural light of day. It is significant that the venue of the show is a museum and not a factory bay or fair building, especially since the expansive art of the sixties, pioneered a.o. by Mario Merz, strove to break out of the museum confines. Now that the situation has changed, it has returned unabashed. The exhibition is also significant because it is not a retrospective. Merz selected the most important works of the past two decades and a few major ones of the fifties and put them together to form one great work, his *Città Irreale*, with a brief two-month lifespan. The city consists of fifteen igloos populated by large

sheets showing table, tree and bottle motifs and beseeching representations of primal animals such as rhinoceri and crocodiles.

This city within a city — the museum is located in the heart of Zurich — became a magnetic field of extraordinary intensity and expressiveness.

In time for the opening, Sauerländer Verlag published *VOGLIO FARE SUBITO UN LIBRO* (*I WANT TO MAKE A BOOK THIS INSTANT*) in the original Italian with a German translation. It is a collection of notes, programmatic writings, and thoughts of the past thirty years, edited by Merz's daughter Beatrice.

Art work and written word belong together in everything Mario Merz does. The thoughts embodied in his works are re-considered in his writings and vice-versa. Together they form a unity. Merz keeps circling around the topoi of his thought, such as Fibonacci's series, a biological-numerical progression discovered by the medieval mathematician Leonardo of Pisa, also known as Fibonacci (ca. 1180-1240), * or the primal dwelling of human beings, the igloo. * In the process, he uncovers new fundamentals, intertwining and expanding connections with archetypal conceptions of basic, pre-historic, natu-

* See texts by M.M. on Fibonacci and on the igloo.

ral and cultural structures. On three of the works in Zurich «Che fare?» («What's to be done?», Lenin) is inscribed and two adjoining sheets each show a rhinoceros and a neon tube. Repetitions such as these make Merz's work open-ended, allowing myriad interpretations and associations. There is a force at work that keeps stirring up thought and firmly resists the consolation of habit. Nor is there any show of detail: the writing does not wallow in words; the pictures do not compete with realistic representation. We are shown neither too much, nor too little. Not the appearance of things is at stake, but rather their roots. Neon lettering mounted on transparent metal mesh reads, «Se la forma scompare, la sua radice è eterna» («The form may vanish, its roots never»). The work is leaning against a window; the words are reflected in the window pane — faintly by day, clearly by night when the forms outside are enveloped in darkness.

Despite the monumentality of Mario Merz's mental world, despite the quantity and size of his works, the room conveys a sense of lightness, the suspended aura of a space for meditation. The energy discharged is neither martial nor oppressive but instead directed toward heightened awareness. The viewer does not feel confined to an indoor space because the space is porous, what we see outside through the windows is part of what is happening inside. The neon numbers of Fibonacci's series run diagonally across the ceiling from the windows on the right to those on the left, thus implying their continuation beyond the space of the room. Under and next to the window opposite the entrance, sheaves of brushwood have been piled up on the floor. They underscore our awareness of budding leaves, the living process of growth on the trees outside, which were still bare when the exhibition opened.

The first structure encountered as we tour the *Città Irrale* is one of Merz's earliest igloos (1968). The neon tubes circling around it spell out a statement made by General Giap of North Vietnam, «Se il nemico si concentra perde terreno se si disperde perde forza» («If the enemy concentrates himself, he will lose territory; if he spreads out, he will lose striking power»). This is a strategical statement and

as such, of historical import (the North Vietnamese won), but it is also lyrical and philosophical, which makes it important for Merz and for us as well. The igloo is the ideal, organic, weightless and perfectly balanced space with the greatest possible surface. The covering of the Giap igloo consists of lumps of clay in plastic bags. The choice of material speaks for itself — if the clods were rolled out, the clay would cover a vast area. This compelling relationship between content and material is vital in each of Merz's works and also in the cross references between them at the exhibition. Some three steps away from the Giap igloo, we find the igloo «Noi giriamo intorno alle case o le case girano intorno a noi?» («Are we circling around the houses or are they circling around us?»), made in 1977 and re-worked for this show. The igloo is pierced by a wedge of metal rods with some 80 pieces of broken window glass. A light is trained through all 80 layers and since they are slightly tilted, the lamp is reflected once at the beginning and then increasingly until thousands of reflections are seen in the depths. The first reflection is strong and clear, but as they multiply, they become progressively blurred and faint. Here Giap's strategic principle and Fibonacci's concept of growth (we see his series on the ceiling over our heads) are united in one palpable whole. What impressed me most at the show was an igloo of three concentric domes, the two outer ones of metal rods and panes of glass with a third one in the center, coated with black tar paper. Blue neon lettering on the black igloo reads, «Objet cache-toi» («Hide object»), a slogan of the May '68 uprising in Paris. In this triplicate structure, intensified in its black center, countless details of the exhibition are reflected — like a kaleidoscope gone haywire. And what's more, since the work is in front of a window, the outside world is reflected as well. The least little change of position and the reflections we see in certain panes vanish while new ones appear elsewhere. We cannot always define the source of the reflection but we seem to be at the site of an implosion of appearances that have been swallowed by the igloo «Objet cache-toi,» only to flash on and off again in unexpected places as we try to track them down.

I G L O O = H O U S E

The Fibonacci series, published in Pisa in the year 1202, rests on a very simple idea: the summation or inclusion of the preceding number in the one that follows. A sum with zero $1 + 0 = 0$ therefore: 1, 1. Then one added to one equals two. And two and one is three. Written as a sequence, this would read 1 1 2 3. Then the three is added to the two form the five. The five to the three to form the number eight. Thus the sequence increases not only in length, it expands rapidly as well, like the growth of a living organism. 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55...

naturally, there is no end to this operation... but in the macroscopy of extension the organic ferment of development is renewed as proliferation.

Thus they pour the space into a still larger space which is infinite.

(*Mario Merz, in: «I WANT TO MAKE A BOOK THIS INSTANT»*)

The optimum object-«residence» is the house of man. The thermometer, with which the behavior of the object in relation to itself can be determined, is if the object resides in the house or if it is in part or completely banned from it.

In this case the object lives outside of the house and continues to circulate among abandoned objects. Economic conditions immediately turn unsold newspapers into discards. They are meaningful objects only until the bell of the new edition of headlines tolls.

The object rejected by society, the obsolete object, the unsold newspaper becomes art.

Art prides itself on absorbing rejected bodies into its own body. The physically grandiose thing about rejected bodies is the will — for the sake of the riddle, history, the nature of the body, alchemy — to collect them, to let them grow so that they may turn into art.

Art grows as do discarded bodies, discarded things, discarded objects.

Until the process of becoming body with art has exhausted itself, many newspapers, the greatest number of newspapers, have to be published in order to live in art. The mathematical series captures the countability, the magnificence of the augmentation of the number that follows the massive, social rejection of the object. The Fibonacci numbers, the series, complete from the start and heading for infinity, pay ransom for the shameful burden of the abandoned object in an unceasing process of growth.

Thus, in the words «OBJET CACHE-TOI», it is possible to recognize the dual value of «BEING» and «NOT BEING» which is inherent in objects. The object is. The object is hidden under the row numbers, that is, it changes its value, changes its sign, escapes its own defenselessness.

(*Mario Merz, in: «I WANT TO MAKE A BOOK THIS INSTANT»*)
(Translation: Catherine Schelbert)

«THE BIG POT»

B E A T R I C E M E R Z

As a child I used to read the papers Mario Merz left lying around the house; some of them struck me funny, others seemed somber and full of longing. Today, years later, Mario's writings still evoke the same feelings in me. But only now do I realize that these are the qualities that led to the imaginative and exciting structure underlying the compelling wish: «I WANT TO MAKE A BOOK THIS INSTANT.» The wish is the title of a literary work that includes all the elements of the «artist's brain.» «I WANT TO