

PASSAGEN.GERHARD MERZ.1998

Inhalt

- 1. Annäherung an eine Idee. TABULA RASA**
- 2. Die Passage**
- 3. Das Glas**
- 4. Die Farbe**
- 5. Der Mensch**

1. Annäherung an eine Idee. TABULA RASA

Hintergründig und ohne falsche Hoffnung hat sich Gerhard Merz in den 1990er-Jahren auf die zeitgemäßen Möglichkeiten für ein Kunstwerk mit Modellcharakter konzentriert. Zumal schon früher mehrfach in Anspruch genommen, haben sich diese Überlegungen in einer fortschreitenden Auflösung des herkömmlichen Werkbegriffs niedergeschlagen.

Jetzt, im Jahr 1998 sind die Ergebnisse dieser Reflexionen mehr und mehr überschaubar, und sie werden mit unnachgiebiger Schärfe artikuliert. Daran ist als erstes bemerkenswert, dass sie anstreben ein räumliches Gebilde an einem öffentlichen Schauplatz zu sein und so den Anschein von Architektur erwecken, in Wirklichkeit aber eine unüberbrückbare Distanz zu allen denkbaren architektonischen Aufgaben bewahren. Hinzu kommt, dass die angedeutete Werkentwicklung voraussichtlich keine bauliche Verwirklichung erfahren wird, weshalb die Anschaulichkeit und der ideelle Gehalt des Werkes auf drucktechnische Weise evoziert werden.

Konkret handelt es sich um vier Werkprojekte aus der Zeit von 1994 bis 1998, die sich durch inhaltliche Querbezüge gegenseitig ergänzen und die hier folglich nicht dokumentierend, sondern hinsichtlich ihrer eigenständigen und ausgesprochen imaginären Dimension abgehandelt werden, indem sie auf eine erhöhte Aktivität der anschaulichen Vorstellungskraft abzielen. Eine Werkgruppe zudem, die ihre Legitimation primär aus dem hohen Grad an Abstraktion, dem zeitkritischen Bewusstsein und dem erkenntnistheoretischen Fundament bezieht.

Obwohl es sich bei den vier Werkprojekten um Konzeptionen mit einem baukünstlerischen Charakter handelt, die auf eine reale Verwirklichung hin angelegt sind, wird ein solcher Anspruch mit einer Publikation nicht implizit und unverzichtbar mitgeliefert. Gerhard Merz hat sich hier die Frage nach der adäquaten ästhetischen Veranschaulichung des künstlerischen Gehalts gestellt. Der kohärente und wesenhafte Geltungsanspruch dieser Werke bleibt dagegen ausgeblendet, da er bei derart aufwendigen oder monumentalischen Arbeiten an öffentlichen Schauplätzen von der administrativen Ermöglichung und baulichen Ausführung abhängig ist.

In diesem praktischen wie inhaltlichen Möglichkeitsaspekt liegt ein Gemeinsames der formal unterschiedlichen Projekte. Er erhärtet die These, dass sowohl bei einem tatsächlich ausgeführten Werk aus dem Zyklus wie auch in der grafischen Ausführung die Veranschaulichung und Manifestation eines übersinnlichen Ideengehalts das Endziel der ganzen Unternehmung darstellt. Und der begleitende Text hat demnach das Werk auch nicht zu erklären, sondern er kann nur davon handeln und darauf hinweisen, wie man sich am ehesten seinen geistigen Gehalt zu eigen machen könne.

Eine erste bedeutsame Eigenschaft, die für alle vier Arbeiten zutrifft, ist der Anschein des Werkes als Ort für mehr oder weniger ziellos vorbeieilende Menschen. Nicht ein Ort für das Werk, sondern Ort und Raum sind selbst Bestandteil des Werkes, das sich nur als ein flüchtiger Durchgangsort für Passanten darbietet. Gerade diese aus dem urbanen Kontext und der bürgerlichen Stadtkultur entlehnte Passagenstruktur, die hier freilich ihrer herkömmlichen Zweckbestimmung – dem Lustwandeln und Flanieren – entzogen ist, verbirgt jene provokant imaginäre Wirkung einer Ernüchterung durch ein zeitgemäßes ästhetisches Erlebnis.

Das erste Werk aus dieser Serie ist *BERLIN LUSTGARTEN I 1994*. Es ging als Siegerprojekt aus dem Wettbewerb zur Neugestaltung des gleichnamigen Platzes vor dem Alten Museum von Karl Friedrich Schinkel hervor.¹ Ein langgezogener, flachgedeckter Pavillonbau aus Beton, Edelstahl und Kristallglas beherbergt in zwei symmetrisch angelegten und eingeglasten Räumen auf freistehenden Wänden angebrachte monochrome Freskomalereien in Ocker. Die Innenräume mit den Fresken sind nicht öffentlich zugänglich und nur durch das Kristallglas zu betrachten.

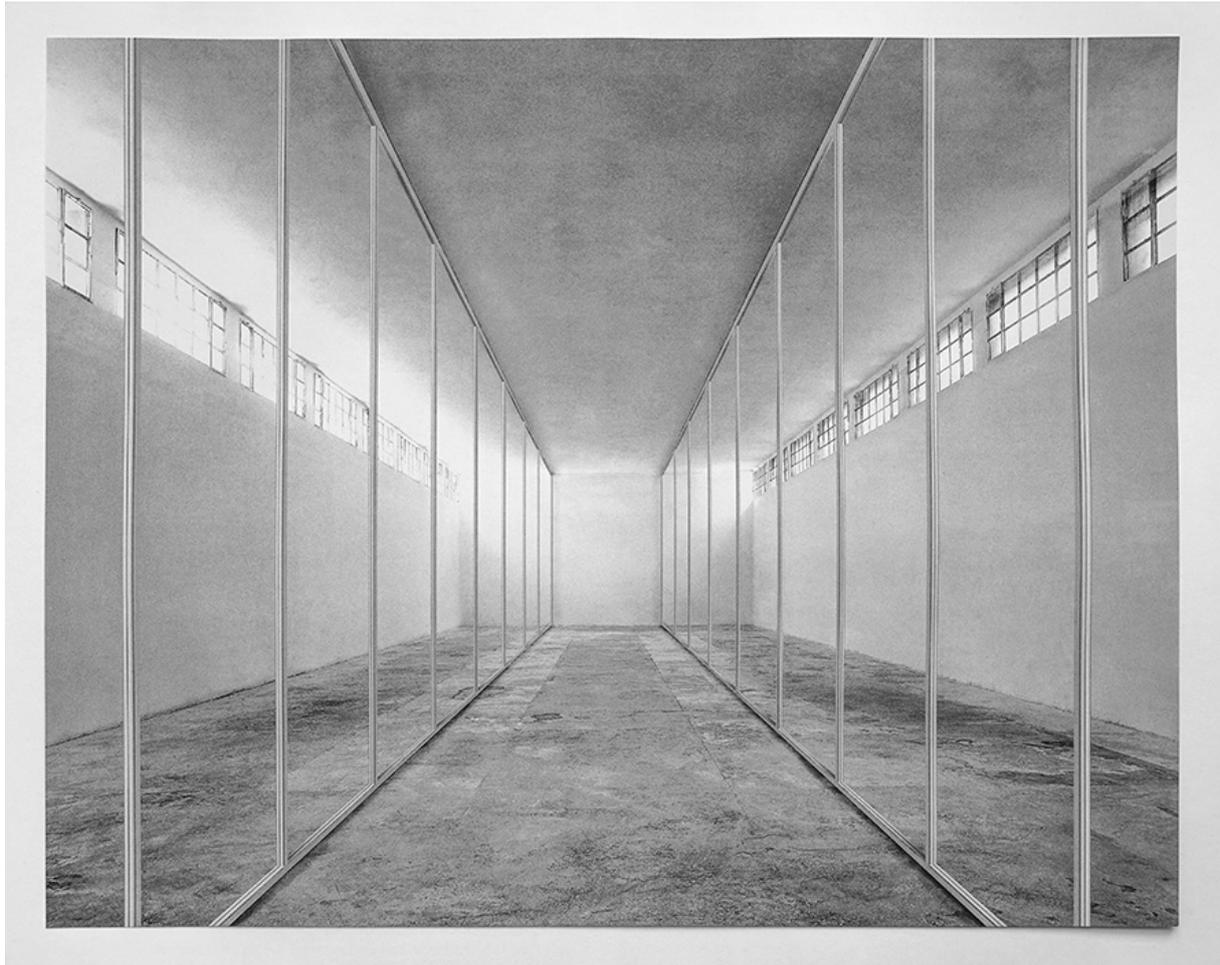
Ein zweiter Entwurf, *BERLIN LUSTGARTEN II 1995*, der nach ersten baupolitischen Widerständen als Variante in Auftrag gegeben wurde, umfasst dagegen zwei getrennte quadratische Pavillons, ebenfalls in Beton, Edelstahl und Kristallglas ausgeführt und mit monochromen Fresken in Caput mortuum ausgestattet. Die Pavillons sind hier von quadratisch angelegten Wasserbecken gesäumt.² Beide Entwürfe erfüllen, insofern sie entgegen der Intention des Künstlers nicht ausgeführt und „definitiv unvollendet“ bleiben werden, im Sinn von Marcel Duchamp den ambivalenten Anspruch, ein Phantasma und Monument für etwas Vorgestelltes zu sein, also eine reine Welt der Idee.

Das dritte Projekt, *BERLIN NATIONALGALERIE 1997*, betrifft die Einladung zu einer Einzelausstellung 1998 in diesem unübertroffenen Elementarerlebnis moderner Baukunst in Berlin von Mies van der Rohe. In der Ausstellungshalle mit dem quadratischen Grundriss und ihren riesigen ungeteilten Ausmaßen steht, auf begehbarer Distanz zu den vier Glaswänden gesetzt, ein betongrau verputzter Kubus, der an der Decke abschließt und nur die Treppenabgänge ins Sockelgeschoß freigibt. Auch dieses Werk erhielt in der Folge keine Chance, tatsächlich ausgeführt zu werden, sodass es ebenfalls nur in unserer Vorstellung eine imaginäre Gestalt erhält.

Das vierte und, dem Zyklus nach, das jüngste Projekt, *BOZEN - BOLZANO II 1998*, ist vielleicht das radikalste. Es verdankt seine Entstehung als Fotografie der Ausstellung *BOZEN – BOLZANO 1997* von Gerhard Merz im ehemaligen GIL-Gebäude in Bozen,³ dem Ort einer realen öffentlichen Ächtung der Architektur des italienischen Razionalismo. Der Entwurf übernimmt gestalterisch die Konzeption der Fußgängerpassage als ein überdachter, lichtheller Durchgang mit verglasten Schaufenstern, allerdings ohne das geringste Angebot für einen Einkaufsbummel oder Müßiggang bereitzuhalten. Eine Rahmenkonstruktion in poliertem Edelstahl und raumhohe Glasflächen verhindern, dass der Passant von der monumentalen und gespiegelten weißen Leere des Raumes Besitz ergreift. Keine „Welt im Kleinen, (...) wo der Kauflustige alles findet, dessen er benötigt“,⁴ dagegen ein Ort nachhaltiger Enttäuschung und Ernüchterung, eine „hohle Gasse“ ohne Ausgang, die man nur über den Weg verlassen kann, über den man hereinkam.

Unvermeidlich ist hier mit der einfachen Benennung des Gegebenen weiteres Gemeinsames aus der Werkserie abgehandelt. Wiewohl das einzelne Werk als realer Ort lokalisiert ist und mit dem Titel auch eine stille Hommage an den Ort und die Stadt der Aufführung angedeutet wird, durch ihre imaginäre Anschaulichkeit ergänzen und übertrumpfen sich die vier Projekte gegenseitig in der künstlerischen Beherrschung des rein Materiellen und Gegenwärtigen, um die sinnliche Erfahrung in eine *ideelle Dimension* überzuführen.

Doch wie kann eine Kunst ein Bild einer Idee schaffen wollen in einer Zeit, die keine Ideen mehr hat, in einer Epoche, die ihre früheren großen Imaginationen verloren hat, etwa jene des Göttlichen oder des Schönen? *Wie* soll man und *was* soll man durch ein Werk angestiftet werden zu denken, wenn es überall nur die Ekstasen der modernen Welt zu erdulden gilt? Wenn das, was man sieht, nicht das ist, was zu sehen noch eine kritische geistige Berechtigung hat? Wenn die Kunst kein Bild mehr davon sein kann, was die Menschen einstmals im Angesicht Gottes sahen, bleibt nur ein Bild von der modernen Idee selbst, ein Emblem des Nicht-zurück-Könnens. Die bildnerische Reflexion und Annäherung an eine Idee kann nur mehr in einer erneuerten Repräsentation des heutigen Geistigen im Sichtbaren gefunden werden. Um offenbar zu werden, bedarf diese Idee der Einbettung in eine anschauliche Gestalt.



Gerhard Merz, *Bozen Bolzano II*, 1998, Fotografie

Das genau ist bei Gerhard Merz und vielleicht darüber hinaus als zeitgemäße Grundbedingung einer künstlerischen Arbeit anzusehen. Merz setzt dem Taumel des Staunens über das große Unbekannte den Taumel der Ernüchterung entgegen, der aus dieser geistigen Erfahrung der Leere resultiert. Ein visuelles Äquivalent, eine glänzende Allegorie für das nicht nur Nietzsche geschuldete *Abschiedsdasein*,⁵ das unsere heutigen Vorstellungsbilder von aller früheren Zeitlichkeit und Zweckmäßigkeit abtrennt.

Die baukünstlerischen Elemente, die Gerhard Merz zu einer ganzheitlichen architektonischen Idee verschmilzt, sind in der Art ihrer Verwendung alle eine konkrete Manifestation dieser Idee der durch die Gegenwart zerstörten Vergangenheit. Die inhaltlich entleerte Passagenkonstruktion, die Ambivalenz des Glases zwischen Trennung und Schutz, die Farbe als Form bzw. Raum oder Volumen anstatt als bemalte Oberfläche, der Mensch als illusionsloser oder fliehender Augenzeuge, der sich dem Bedeutungsgehalt der schweigenden Leere zuwendet. Hier begnügt sich nichts nur mit der Präsenz einer bedeutungslosen reinen Sichtbarkeit.

Wie gesagt, eine geistige und bildliche Annäherung an die Idee von der „Evidenz im Augenblick“,⁶ wie sie anfänglich den Utopieentwurf der Moderne inspiriert hat. Ein glänzendes allegorisches Sinn-Bild einer TABULA RASA, aber nicht als seelische Vorstufe für eine erst bevorstehende Entwicklung der Sinne, dagegen ein Bild für das Bewusstsein als „abgeschabte Schreibtafel“, das der Erfahrung des Gewesenen, des Verloren-Habens, des Nichts-geht-mehr eine kühne Präsenz verleiht. Und mit glänzend ist nicht machtvoll, tragisch oder erfüllt gemeint, wohl aber avanciert, unsentimental und undeologisch. Nicht klagend, nicht jubelnd.

2. Die Passage

Wenn sich Gerhard Merz mit dieser Werkserie der bildnerischen Darstellung eines Gehalts zugewandt hat, so geschieht dies nicht, um denselben zu bestätigen oder zu widerlegen, er wird als gegeben vorausgesetzt.⁷ Es ist nichts anderes als eine in ihren Mitteln jeweils zeithaltige Aufführung der Welt, wie sie ist und letztlich immer schon war. Eine Welt, die dem denkenden Geist über all das lebenssüchtige Vergnügen hinaus kein wirkliches Genügen bieten kann. Das will nicht zu Resignation verleiten, eher zu Gleichmut, zu gelassenem Verstehen und ganz sicher zu einem erkennenden In-der-Welt-Sein.

Merz folgt damit dem *Formbildungsbefehl*,⁸ dem Gottfried Benn das gesellschaftliche Wachstum und vor allem das Verfahren zur Gewinnung von Kunst unterstellt sehen möchte. Die Form, in der diese Welthaltung fassbar gemacht wird, ist *die Passage* als Ort für den Menschen in seiner Zeitlichkeit, damit er sich auch anschauen kann, wie die Welt geistig eingerichtet ist. Eine Erfahrungs- und Imaginationsstätte des „Abschieds“ ohne zeitlichen Anfang und ohne Ende. „Abschied“ findet immer dann statt, wenn man sich an diesem Ort aufhält.

Gerhard Merz führt die Menschen gleichzeitig in eine Welt der Idee und der Existenz, wo sie sich nicht behaglich einrichten können. Es ist dort auch nur ein kurzzeitiger Aufenthalt geplant. Lange wird sich hier niemand aufhalten wollen und brauchen. Keine Zeit für Kontemplation, Versenkung, Meditation. Das Tempo der Passage ist das Tempo der Zeit und der Welt. Am Berliner LUSTGARTEN ist es ein Schauplatz elegischer Sehnsucht nach dem unerreichbaren Griechentum Schinkels, dem Merz die irreversible Unnahbarkeit und Verflossenheit des Schönen hinzufügt. Durch Wasser und Glas wird der Vorbeieilende daran gehindert, den verbliebenen Rest des Schönen, eine Mauer aus monochrom-entleerter Farbe, als einen Kultort aufzusuchen.

Was sich 1997 in den monumentalen Räumen für *das Licht* in Venedig⁹ und *das ideale Bild* in Bozen¹⁰ abgezeichnet hat, wird 1998 mit *BERLIN NATIONALGALERIE* und *BOZEN – BOLZANO II* noch um einen Grad verschärft: kein sinnlicher Genuss ohne geistige Beteiligung, und das bei extremer zeitlicher Verknappung. Alles ist auf höchste Konzentration des Augenblicks und Bewusstseins eingestellt, eine Täuschung wird erst gar nicht zugestanden.

Vor dem Hintergrund des Essaywerks der *Pariser Passagen* (1927-1940) von Walter Benjamin,¹¹ das wie kaum etwas sonst die moderne Zeit durchleuchtet, muss der vorliegenden Werkentwicklung von Gerhard Merz noch eine zusätzliche Reflexionsebene eingeräumt werden. *Die Passage* als Werktypus in die Kunst einzuführen bedeutet, eine folgenreiche Zustandsänderung zu reklamieren: die Überführung eines zeitgemäßen Bildprodukts in einen räumlichen Zustand, die ja auch den Wandel des Künstlers vom Bildermaler zum Konstrukteur einer in sich ganzen und komplexen Wirklichkeit einschließt, wo die Menschen eine nüchterne geistige Identität als Beteiligte an einem realen und nicht nur illustrierten Geschehen gewinnen. Das heißt auch, dass die Kunst und ihr visuelles Delirium betroffen sind, dass sich Kunst demnach als verbraucht und unnütz und sich trotz allem und unter veränderten Bedingungen auch wieder als möglich erweisen wird.

3. Das Glas

Der in der Wirklichkeitserfahrung einer Idee begründete ästhetische Gehalt in der vorliegenden Werkserie bezieht seine Anschaulichkeit primär aus der konkreten Materialität und dem Anwendungszusammenhang der Baustoffe. Als erstes ist da vom *Glas* zu reden. Es kommt in allen Werkprojekten mit der Absicht zum Einsatz, in einer verschwommenen Welt der Erscheinungen eine einleuchtende Gewissheit hervorzubringen. Obwohl völlig transparent, schafft das Glas ein visuelles Davor und Dahinter, und es richtet sich mit einem klaren Appell an die Passanten: Hier kein Zugang! Traue deinen Augen, aktiviere die Vernunft.

Unvermeidlich aktiviert das Glas bei Gerhard Merz die Erinnerung an andere denkwürdige ästhetische Erfahrungen, die wir von der Kunstpräsentation in Museen, insbesondere von alter und moderner Malerei, her kennen. Der Gedanke der Vergleichbarkeit mit „Passagen“ oder „Vitrinen“ im Kleinen drängt sich auf, wenn beispielsweise bei Bildern wie der *Mona Lisa* oder bei *The Moment I*

von Barnett Newman in Zürich und bei den Werken von Yves Klein das Glas als werkfremde Schutzmaßnahme gegen eine eventuell feindliche Haltung der Besucher eingesetzt ist, gleichzeitig aber das im Bild angelegte visuell-geistige Erlebnis durch die ambivalente und verfälschende Visualität verunmöglicht wird. Es klingt hart, aber hier ist, durch ein Glas betrachtet, die Kunst eigentlich tot. Wie unbefangen war da Marcel Duchamp, als er von 1915 bis 1923 mit dem *Großen Glas* seine definitive Abkehr von der Malerei vollzogen und durch die Verwendung von Glas dem taktilen und pikturalen Ausdruck der „Künstlertatze“ die technische Exaktheit entgegengesetzt hat.¹²

Gerhard Merz ist offensichtlich an einer ähnlichen Umkehrung der Evidenz interessiert. Für ihn ist – wie für Duchamp – der verschlissene Leitfaden gerissen, dem der Maler folgt, wenn er mit dem Produkt aus einem verkörperten Schöpfungsakt den Betrachter in ein der Zeit entrücktes piktorales Erlebnis führt. Nur logisch die Konsequenz von Merz, der weder an die Expression noch an die Möglichkeit ihrer Mitteilung glaubt, der folglich durch das Glas jeden malerischen Reiz samt dem expressiven Schein vermeidet und mit den Reflexen im durchsichtigen Nichts die kritische Idee des Werkes noch verstärkt.

Das Glas bewirkt, dass in den Projekten *LUSTGARTEN* und *NATIONALGALERIE* die Farbe dahinter kein gemalter Gegenstand mehr ist. Und das Glas ist es, das uns vom Anschein der Farbe als Malerei oder von der weißen Leere des Raumes in *BOZEN – BOLZANO II* fernhält, diese aber zugleich sichtbar macht. So ist das Glas ein weiteres ungetrübtes Element des ganzen Werkes, es ist ein Vehikel der Idee, des Gehalts, der dadurch noch intelligibler erscheint.

Die unversöhnliche Klarheit in der Anschauung, in die man durch das Glas versetzt wird, ist die, dass es die Immanenz einer sittlichen Welt des Schönen in der Kunst nicht mehr gibt. Damit hat Merz mit anschaulichen Mitteln auf die Frage von Ludwig Wittgenstein geantwortet, die da lautet: „Was soll der Maler malen, der die Wirkung eines durchsichtigen Glases hervorrufen will?“¹³

4. Die Farbe

Wie das Glas interessiert die *Farbe* Gerhard Merz nicht als artistische Raffinesse oder bloß sinnliche Stimulation. Seit seinen künstlerischen Anfängen kommt Farbe in seinen Werken ausschließlich in monochromer Anwendung vor.¹⁴ Das geschieht, um ihren gegenständlichen Charakter zu erhärten und ihre entleerte und unverzerrte Wirkung frei von symbolischem und anderem Ballast zu entfalten. In der vorliegenden Werkgruppe muss sich Farbe zudem als Bestandteil in einem räumlich-architektonischen Anschauungserlebnis legitimieren und nicht als flaches Anschauungsbild. Das heißt, sie will ihre bildnerische Wirkung als Materialrepräsentation und ihre Einbindung als Element in ein baukünstlerisches Gebilde rechtfertigen.

Farbe auf ihren Selbstwert zurückführen bedeutet, ihr irdisches, stummes Wesen zur Anschauung bringen. Daher die Anwendung von einer einzigen Farbe in jedem einzelnen Werk; daher auch keine Chemiefarben aus der Tube oder dem Farbkreis, was an einen klassischen architekturgeschichtlichen Hintergrund, etwa der Renaissance, denken lässt. Hinzu kommt der Zusammenhang mit der baulichen Form, den Materialien, dem Glas und dem Namen, der die Farbe bezeichnet: *OCKER*, *CAPUT MORTUUM*, *BETONGRAU*; das *WEISS* braucht gar nicht erst hinzugefügt werden, es ist die „Farbe“ des Raumes. Nirgends ist Farbe „angemalt“, denn sie hat selbst eine räumliche und materielle Qualität.

Farbe „trocken“ und „ausgelöscht“ verwenden heißt hier nicht, sie auf eine pure optische Faktizität oder eine „reine Sichtbarkeit“ einzugrenzen. Der Umstand, dass sie in Verbindung mit Glas vorkommt und nur im Projekt *BERLIN NATIONALGALERIE* wahlweise auch unverglast sichtbar ist, zeigt, dass Merz nicht auf diese obsessive Idee einer direkten, unmittelbaren Sichtbarkeit abzielt. Aufschlussreich ist, dass Farbe, so wie die anderen Elemente auch, „verortet“ ist im Standort und Werk, ja sie ist – zusammen mit dem Namen – so etwas wie ein Code für das Werk. Mit dem Namen hat die Farbe aber nicht mehr gemein als den Verweischarakter auf sich selbst. Sie grenzt sich so von anderen benachbarten Farbtönen ab, ohne aber erschöpfend Auskunft über ihr eigentliches Wesen geben zu können. Und selbst wenn die Farbe adäquat benannt ist, was beim *WEISS* am wenigsten

der Fall ist, reicht die Anschaulichkeit über das Wort hinaus. Es bleibt ein namenloser Rest, der eine anschauliche Evidenz nicht zulässt, wenn man versucht diese durch alleinige Betrachtung mit den Augen zu gewinnen.

Auf die Ekstasen der faszinierenden Erscheinungen, die vor allem in der Moderne so eng mit den Reizen der Farbe verkettet sind, reagiert Gerhard Merz mit einer kontrollierten Herrschaft über die Möglichkeiten ihres Genusses, was ihre Kostbarkeit neu bestimmt.

5. Der Mensch

Es bleibt am Ende noch einen Gedanken an diejenigen zu verlieren, der bei Gerhard Merz ganz allgemein und im besonderen in dieser Werkserie „abwesend“ ist: der Mensch. Dass sich dennoch alles auf ihn, den Menschen, bezieht, dass er der einzige Adressat und Beweggrund der Bemühungen ist, weil das Werk nichts anderes als einen Schauplatz, einen Aufenthaltsort für ihn darstellt, führt uns auf die einleitenden Bemerkungen zurück.

Das Werk als Ort für den Menschen, das auf ihn wartet, das einer möglichen geistigen Begegnung auch gleichzeitig eine nüchterne allegorische Gestalt gibt, um diese Erfahrung bis in eine nicht hintergehbare Intensität zu steigern. Ein Werk also, das den Menschen nicht zu einer illustrierten Erscheinung seines Daseins macht, sondern ihn zur Besinnung, zur Vernunft bringen will. Ein Werk, das für ihn ein fast unheimliches Angebot bereithält: die Offenbarung und Ernüchterung durch die Wirklichkeitserfahrung einer Idee, eine verdichtete Anschauung von einer Sache, die es gesellschaftlich noch nicht gibt und wohl gar nie geben wird: die Idee vom Zustand einer Welt und der Modernität eines Bewusstseins und Denkens, wo der Mensch durch seine geistige Emanzipation gelernt hat, das Fremde, das Unbekannte, den Verlust der Bedeutung und des Schönen, das Unerreichbare, die Leere anzunehmen. Eine geistige Möglichkeit zudem, die aus den zahlreichen Spielformen des „unglücklichen Bewusstseins“ heraustritt. Eine Möglichkeit, immerhin ...

Anmerkungen

- 1 Siehe: *GERHARD MERZ. BERLIN*, mit einem Text von Thomas Mc Evilly, Ausstellungskatalog, Kunst-Werke Berlin 1995; Ute Riese, *GERHARD MERZ*, Zürich: Edition Unikate 1996, S. 140 ff.
- 2 Ute Riese, a. a. O., S. 140 ff.
- 3 Vorausgegangen war die Präsentation der Ausstellung *Bozen – Bolzano 1997* im ehemaligen GIL-Gebäude mit der Hinzufügung von zwei monumentalen Wandbildern in Alabastergips, eines mit den Maßen 350 x 2946 x 8 cm und eines 228 x 2946 x 8 cm. Dazu: Markus Klammer, *GERHARD MERZ. BOZEN – BOLZANO*, Kunstverein Bozen, Wien/Bozen: Folio Verlag 1997.
- 4 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 82.
- 5 Dazu: Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, insbesondere S. 445 ff.
- 6 Manfred Sommer, *Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- 7 Dargestellt anhand von Motiven geistiger Grenzerfahrungen und des Abschieds in Literatur und Ästhetik bei Karl Heinz Bohrer, a. a. O.
- 8 Gottfried Benn, „Marginalien. Natur und Kunst“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Wiesbaden/München: Klett-Cotta 1989, S. 394.
- 9 Gudrun Inboden, „Venedig oder das Gesetz von Form, Maß und Licht“, in: *GERHARD MERZ. BIENNALE VENEZIA 1997*, Zürich: Edition Unikate, München/New York: Edition Schellmann 1997.
- 10 Markus Klammer, a. a. O.

11 Walter Benjamin, 2 Bde., a. a. O.

12 Dazu: Marcel Duchamp, *Die Schriften*, hg. von Serge Stauffer, Bd. 1, Zürich: Regenbogen-Verlag 1981, S. 13 f.; Octavio Paz, *Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 102 ff.

13 Ludwig Wittgenstein, „Bemerkungen über die Farben“, in: *Über Gewissheit*, Werkausgabe Bd. 8, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 82.

14 Dazu: Ludwig Rinn, „Spätvorstellung“, In: *GERHARD MERZ*, Ausst.-Kat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1987, S. 63 ff.; Ute Riese, a. a. O., S. 86 ff.

Dieser Text folgt – geringfügig modifiziert und angepasst – dem Beitrag zu: *Gerhard Merz. 1998*, Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich 1998, o. P., sowie in: *Gerhard Merz*, Foliant I, Zürich: Edition Unikate 1998, o. P.

© 1998, für den Text Markus Klammer, für die Abbildung Gerhard Merz/Edition Unikate, Zürich