

Zeitschrift: Outlines
Band: 12 (2022)

Artikel: Igloo Ticino (1990) von Mario Merz : Entstehung und Veränderung im Verlaufe der Zeit. Auf Spurensuche nach Merkmalen der Authentizität

Autor: Bründler, Stefanie

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1002802>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

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

***Igloo Ticino* (1990) von Mario Merz: Entstehung und Veränderung im Verlaufe der Zeit. Auf Spurensuche nach Merkmalen der Authentizität**

Stefanie Bründler

Der folgende Beitrag beruht auf der Masterthesis *Die Werkgruppe Igloo von Mario Merz – Mit Schwerpunkt auf Veränderung, Re-Installation und Erhaltung*,¹ die von der Autorin im Studiengang Konservierung-Restaurierung in der Vertiefungsrichtung Moderne Materialien und Medien an der Hochschule der Künste Bern 2018 verfasst wurde.² Das Ziel der Arbeit bestand darin, unterschiedliche Standpunkte, Erfahrungen und Wissen zum Umgang mit Merz' Iglus zu sammeln und zu verschriftlichen, um die konzeptionellen und materiellen Aspekte der Werke, insbesondere im Kontext ihrer Entstehung und der Arbeitsweise des Künstlers, besser zu verstehen. In diesem Zusammenhang wurden konservatorisch-restauratorische Herausforderungen beleuchtet und Ansätze für Erhaltungsstrategien diskutiert. Im Folgenden liegt der Fokus auf dem Fallbeispiel *Igloo Ticino* (1990), das im Hinblick auf die Thesis am Hamburger Bahnhof–Museum für Gegenwart in Berlin untersucht werden konnte.

Kontext und Leitfragen

Die Installation *Igloo Ticino* des italienischen Künstlers Mario Merz (1925–2003) stellt eines der über 130 Iglu-Werke dar, die er über die Dauer von 35 Jahren geschaffen hat. Den ersten Iglu «erfindet» Merz 1968 mit dem *Igloo di Giap* vor dem brodelnden politischen Hintergrund der 1960er Jahre, als

insbesondere der Vietnamkrieg machtvolle Protestbewegungen auslöste. In Italien herrschte eine emotionsgeladene Stimmung mit Studierendenunruhen und Streiks von Arbeiter:innen, die im «autunno caldo» 1969 ihren Höhepunkt erreichten.³ Zugleich findet die Hochphase der *Arte povera* statt, der Merz oft als einer der Hauptvertreter zugerechnet wird.⁴ Idee und archetypische Form des Iglus ziehen sich von diesem Zeitpunkt an durch Merz' gesamtes künstlerisches Schaffen und wurden von ihm in unterschiedlichen Dimensionen – von 2 bis 14 m Durchmesser – und aus einer grossen Materialvielfalt realisiert, darunter Glasscheiben, Reisigbündel, Wachs-, Blei- und Steinplatten (Abb. 1). Dabei werden die unterschiedlichen Materialien an eine Halbkugelstruktur aus Metallrohren angelehnt respektive mittels formbarer Kittmasse oder Schraubzwingen temporär befestigt. In dieser Erforschung des Iglus finden sich auch die Elemente wieder, die Merz' Poesie charakterisieren: von Glastischen zu Spiralen, welche die Iglu-Hemisphäre schneiden, die «lebendige Mathematik»⁵ der in die Unendlichkeit strebenden Fibonacci-Reihe sowie das geschriebene Wort in Form von Hochspannungsleuchtröhren. Für Merz ist der Iglu die synthetische wie auch die natürliche Form mit der grössten Oberfläche im kleinsten Raum.⁶ Eine einfache und zugleich ausgeklügelte, ideale organische Form, die gleichzeitig Welt und kleines Haus ist und eine der ältesten Vorstellungen von Architektur in der Menschheit,⁷ in diesem Sinne Zufluchtsort und Schutz, aber auch ein geistiger Raum: das Gebäude des Kopfs als Ausgangspunkt für Fantasie.⁸ Merz sieht den Iglu nicht als traditionelle Skulptur, sondern als einen Ort, wo das Innerhalb und das Ausserhalb erdacht werden sollen.⁹ Mit dem Iglu schafft er einen absoluten, in sich selbst ruhenden Raum – eine auf den Boden gestellte Halbkugel – und verzichtet dabei auf die Wandebene, Tische oder Sockel als Träger.¹⁰

Das Werk *Igloo Ticino* steht exemplarisch für eine Mehrheit der Iglus, die für eine Ausstellung jeweils aus einer Vielzahl von Elementen reinstalled werden müssen. Diese Tatsache sowie die erwähnte Bauweise durch Anlehnen und temporäre Befestigung, die eine gewisse Fragilität mit sich bringt, beschreiben bereits ein dem Werk innewohnendes Potential zur Veränderung. Dies zeigt sich auch in der Auswahl der hier abgebildeten Ausstellungsansichten von 1990–2014 (Abb. 2–6). Durch den Übergang solcher Arbeiten in den Bestand einer Sammlung und insbesondere ab dem Zeitpunkt, zu dem der Künstler nicht mehr lebt, werden die verantwortlichen Personen vor Herausforderungen gestellt, wenn es um die Erhaltung und die Reinstallation dieser aussergewöhnlichen Werke geht.



Abb. 1 Blick in die Ausstellung «Mario Merz», Kunsthaus Zürich, 1985, Foto: Balthasar Burkhard

Wer die Arbeitsweise des Künstlers und den Entstehungsprozess der Iglus näher betrachtet, entdeckt, dass Merz seine Iglus immer für spezifische Ausstellungen und oftmals mit am Ausstellungsort vorgefundenen Materialien anfertigte.¹¹ Zudem hat Merz häufig Materialien von älteren Arbeiten in neue Werke eingefügt und bei Reinstallationen seiner Werke zu Lebzeiten Veränderungen vollzogen.¹² Diese Informationen werfen Fragen auf wie etwa die folgenden: Was macht das *Igloo* konzeptuell und materiell aus und welche Bedeutung hat der Entstehungsprozess für das Werk? Welchen Einfluss hat der vorgegebene Raum, die Ortsspezifität auf das Werk? Was bedeutet dies für die erneute Anordnung der Einzelteile zu einer Gesamtinstallation in einem neuen Raumkontext und ohne den Künstler? Welche Äusserungen finden sich vonseiten des Künstlers in Bezug auf die Erhaltung und Reinstallation seiner Werke? Welche Eigenschaften muss das Werk heute behalten, damit es im Fall einer Reinstallation als authentisch gilt? Diesen Fragen wurde innerhalb der Masterthesis nachgegangen; unter anderem anhand des Fallbeispiels *Igloo Ticino* konnten sie vertiefend erörtert werden.

Igloo Ticino: Entstehung und Veränderung im Verlaufe der Zeit

1990 realisierte Merz für seine Ausstellung im Museo Comunale d'Arte Moderna in Ascona im Schweizer Kanton Tessin das Werk *Igloo Ticino* zum ersten Mal (Abb. 2). An einer Halbkugelstruktur aus Metallrohren sind auf ungefähr halber Höhe modifizierte Schraubzwingen angebracht, worauf lange schmale Granitbalken liegen. An das Metallgerüst und an die Balken angelehnt finden sich Steinplatten unterschiedlicher Grössen, die die Hemisphäre insgesamt in einer lockeren Anordnung mit Überlappungen und Zwischenräumen bedecken. Weitere Schraubzwingen, mit roten Griffen, wurden als Befestigung oder Stütze direkt an die Steinplatten angebracht. Im Jahr 2001 ging das Werk an den Hamburger Bahnhof über und wurde seither mehrmals ausgestellt. Vonseiten des Museums bestanden jedoch offene Fragen bezüglich der fehlenden historischen Aufarbeitung vor dem Eingang in die Sammlung sowie bezüglich bestehender Materialbrüche. Die Recherche im Rahmen der Masterthesis zeigte, dass nur die ersten beiden Ausstellungen von 1990 und 1991 (Abb. 2 und 3) durch den Künstler unter Mithilfe seines Assistenten ausgeführt wurden und alle späteren Reinstallationen ohne den Künstler stattfanden. Das bei der Recherche vorgefundene neue Bildmaterial von 1990 und 1991¹³ zeigte zudem auf, dass Installationselemente wie beispielsweise Schraubzwingen fehlen.

Um die wichtigen konstitutiven Elemente für eine Reinstallation des Werks zu bestimmen, wurden die Parameter Konzept, Material, Raum, Zeit und Form gewählt.¹⁴ Das Vorgehen stützt sich auf die Überlegung, dass Merz' Iglus aus Material bestehen, das in einem bestimmten Raum zu einer bestimmten Zeit seine Formgebung erhalten hat, und die Eigenart dieser Parameter sich aus dem im Werk enthaltenen Konzept erarbeiten lässt.¹⁵ Hierbei ist nicht ein Konzept im Sinne eines festgeschriebenen Plans, den Merz ausführte, gemeint, sondern das Konzept, das Betrachter:innen dem Werk entnehmen können und das die Parameter Material, Raum, Zeit und Form enthält. Unter diesen Blickpunkten wurden die Ergebnisse aus einer umfassenden Recherche anhand der bestehenden Interviews mit dem Künstler und seinen gesammelten Schriften zusammengetragen sowie teilstrukturierte Interviews mit Personen geführt, die eng mit Mario Merz zusammengearbeitet oder sich eingehend mit ihm befasst haben. Dies sind die beiden ehemaligen Assistenten von Merz, Pidú Russek und Mariano Boggia¹⁶, die Kunsthistorikerin Maddalena Disch¹⁷ und der Restaurator Hanspeter Marty¹⁸.



Abb. 2 Mario Merz, *Igloo Ticino*, 1990, Durchmesser 200 cm, Ausstellungsansicht «Mario Merz», Museo comunale d'arte moderna, Ascona, 1990



Abb. 3 Mario Merz, *Igloo Ticino*, 1990, Ausstellungsansicht «Mario Merz», Galerie Konrad Fischer Düsseldorf, 1991, Foto: Dorothee Fischer, Düsseldorf



Abb. 4 Mario Merz, *Igloo Ticino*, 1990, Ausstellungsansicht, Villa di Verzegnis, nicht datiert

Konzept

Um den Begriff «Konzept» im Kontext von Merz' Schaffen korrekt zu verstehen, lässt sich folgendes Zitat von Merz selbst heranziehen: «You can't consider material as the essence of the work. [...] Material is important primarily as it provides the inspiration of the work ... I really love to work emotionally rather than conceptually. Yet, I insist, the concept lies within the work.»¹⁹

Aufgrund der Arbeitsweise des Künstlers, mit lediglich angelehnten, abgestützten oder mit Schraubzwingen positionierten schweren Steinplatten, erhält das Werk einen provisorischen, fragil wirkenden Charakter. Daraus entsteht eine grössere Wahrscheinlichkeit, dass es bei Reinstallationen zu Materialschaden kommen kann. Im Gespräch mit Merz' ehemaligem, langjährigem Assistenten Pidù Russek, der bei der ersten Ausstellung des Werks *Igloo Ticino* involviert war, erwähnte dieser, dass das Werk damals bereits nach kurzer Zeit in sich zusammengefallen sei. Weiter betont Russek: «Wenn man nun das Werk so baut, dass es überdauert, dann verliert es die ganze Botschaft. Wenn man dieses Risiko des Zerfalls nicht will, kann man gewisse Iglus nicht in der Sammlung haben.»²⁰ Einerseits führt das Anleh-

nen zu Fragilität, andererseits verleiht diese Arbeitsweise der Iglu-Behausung auch das Nomadische und Temporäre, das Merz folgendermassen beschreibt:

The igloo is not the dome of a church, the igloo is a house, a temporary one. And since I believe today that we are living in a temporary period, the sense of this temporary coincides in me with this word: igloo. I have made such teetering igloos, with such heavy panels of glass, that if they had fallen on my head, it would have been quite dangerous for me. And then instead I see that we could go to live in one of these famous igloos; why not? It just needs fixing well. The important thing is that in art there is no need to fix; in art, one needs to depict.²¹

Zur Darstellung der hier erwähnten künstlerischen Konzeptionen verwendet Merz bestimmte Materialien.

Material

In der Werkliste zur Ausstellung in Ascona trug die Arbeit den Titel *Igloo piode di una casa di Verscio*, der sie als «Iglu aus Steinplatten (Piode) von einem Haus in Verscio» beschreibt. Piode sind ein typisches Merkmal der Dacheindeckung ländlicher Häuser im Kanton Tessin, wo das Werk entstanden ist. Merz selber äussert sich zur Wahl von Materialien wie folgt: «The materials are chosen from one time to the next, dictated by fate, by the location, by the adjacency of other elements, by the plants ... Construction is an hour-by-hour and day-by-day need to fuse your will with everything that is dispersive in life.»²²

Was die Schraubzwingen anbelangt, liess Merz diese ab einem gewissen Zeitpunkt bei einem Schlosser in Turin modifizieren, indem nach seinen Wünschen halbrunde Metallteile auf die Klemmfläche geschweisst wurden, damit diese besser am Metallgerüst des Iglus zu befestigen sind und nicht so leicht abrutschen. Diese Schraubzwingen galten als konstruktionstechnisches Hilfsmittel, und es wurde jeweils eine gewisse Anzahl davon zu einer Ausstellung mitgebracht. Wenn diese nicht ausreichten, wurden laut Russek vor Ort weitere herkömmliche dazugekauft. Russek hebt überdies hervor, dass verwendetes Material nach dem Abbau einer Ausstellung wieder zu unbedeutendem



Abb. 5 Mario Merz, *Igloo Ticino*, 1990, Ausstellungsansicht, «Probation Area – Versuchsfeld» (Sammlung Marzona) im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, 2001–2002, Foto: Jens Ziehe

Material wurde.²³ Zudem war es nicht unüblich, dass Merz Materialien vom einen Werk in andere einarbeitete oder Materialien austauschte.²⁴

Raum

Die Iglus sind nicht in Atelierarbeit entstanden, sondern vor Ort für bestimmte Ausstellungen, wobei Merz auf den jeweiligen Ausstellungsort oder Kontext durch die Materialwahl, den Titel oder die Anordnung im Raum reagierte. Er hielt sich für eine Ausstellung meist längere Zeit an einem Ort auf und befasste sich mit dessen Geschichte.²⁵ Folgende Aussage von Russek fasst die Bedeutung der Parameter Material und Raum sehr gut zusammen:

Die Iglus sind immer vor Ort aus dem Nichts entstanden [...]. Merz hat sich inspirieren lassen vom Ort, insbesondere von der Architektur [...], dann auch Inspiration von der Natur. Man ging oft zuerst mehrere Male in die Museumsräume, dann spazieren und fuhr in der Gegend herum und entdeckte dabei Materialien. Das Haptische und das Ortspezifische des Materials sind sehr



Abb. 6 Mario Merz, *Igloo Ticino*, 1990, Ausstellungsansicht «A-Z. Die Sammlung Marzona» im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, 2014–2016, Foto: Thomas Bruns

wichtige Elemente. Dann ist man an die Stadtränder gefahren und hat in den Industriequartieren angefangen Materialien zu sammeln: altes Glas, kaputtes Glas, alte Steine.²⁶

In Bezug auf die Bedeutung des Raumes für Merz führte Pidru Russek aus:

Ein grosses Problem, welches Mario immer wieder gehabt hat, waren die Räume. Oftmals handelte es sich um White Cubes, aber es gab auch Museen mit dominanter Architektur. Dies deprimierte ihn, da auch er eine Architektur macht, eine Nomaden-Architektur. Sein Kampf lag dann darin, wie er sich gegen diese starke, grosse und teure Ingenieurs-Architektur stellen konnte, die eigentlich genau das Gegenteil von seiner Arbeit ist. Daraus heraus hat er auch die Reisigbündel²⁷ an der Wand entwickelt. Die Reisigbündel als Strategie, um seine eigene Welt zu schaffen, wenn die Architektur zu problematisch war für ihn.²⁸

Russek beschrieb, dass Raumbezüge womöglich die wichtigsten Komponenten für die Reinstallation von Merz' Werken darstellen. Dies sei auch ein

Grund gewesen, weshalb Merz gerne mit Harald Szeemann zusammenarbeitete, weil «Szeemann den Iglu an einen Ort stellte, wo Merz ihn auch hingestellt hätte.»²⁹ Neben dem gewählten Standort des Werks im Raum betont Russek weiter, dass der Kontext mit anderen Künstlerinnen oder Künstlern und Werken in der Ausstellung zu grossen Unstimmigkeiten führen konnte und verweist auf Kriterien wie Material, Form und Aussage anderer Werke beziehungsweise Kunstschaffender.

Abgesehen von der sorgfältigen Platzierung des einzelnen Werks hat Merz, wenn er in den Aufbau einer Einzelausstellung³⁰ involviert war, seine Werke so arrangiert, dass sie miteinander kommunizieren und in Beziehung treten, als würde eine unsichtbare Energie die Werke einer Ausstellung in einer Progression miteinander verbinden.³¹

Zeit und Form

Der Entstehungsprozess wird bei Merz zum wichtigen innewohnenden Bestandteil des vollendeten Werks. Der phänomenologische Ansatz des Künstlers – auf direkten Erfahrungen basierend, den erlebten Raum miteinbeziehend – führte dazu, dass die Iglus in konstantem Werden erscheinen. Die Arbeiten entstanden nicht nach einem festgelegten Plan, sondern definierten sich in der Entstehung.³² Merz' prozesshafte Arbeitsweise zeigt sich auch in der Wiederverwendung von Materialien, in Neukombinationen von Werken und der Veränderung von Werken bei einem Wiederaufbau an einem neuen Ort. Recherchen in den Quellen sowie eine schriftliche Umfrage in 18 Sammlungen, die Iglus von Merz besitzen, zeigten, dass sich der Künstler jedoch nicht explizit zur Formfindung unter Bezugnahme auf den Raum oder auf zulässige Veränderungen an seinen Werken in der Zukunft und ohne seine Beteiligung geäussert hat. Wie bereits erwähnt, wurden die beiden ersten Ausstellungen des Werks *Igloo Ticino* vom Künstler selber realisiert, während alle nachfolgenden Reinstallationen ohne den Künstler erfolgten. Obwohl auch Merz bei seiner zweiten Ausstellung gewisse Veränderungen vollzog – Steinplatten, Schraubzwingen und Granitbalken wurden nicht exakt an demselben Ort positioniert wie bei der ersten Ausstellung – hat das Werk einen ähnlichen Charakter behalten. Dies zeigt sich in der lockeren Anordnung der Steine, den stützenden Granit-Balken auf ungefähr halber Höhe der Hemisphäre und den Schraubzwingen, deren rote Griffe sichtbar nach aussen zei-



Abb. 7 Eine Auswahl Werkkomponenten von Mario Merz, *Igloo Ticino*, 1990: Modifizierte Schraubzwingen, Metallteile der Halbkugelstruktur, gebrochene Granit-Balken, Foto: Stefanie Bründler, 2017

gen. In den später folgenden Ausstellungen verschwinden diese Elemente zunehmend. Die heute fehlenden Schraubzwingen, die als zusätzliche fixierende Punkte genutzt werden konnten, sowie die nicht mehr in Originallänge vorhandenen Granitbalken haben womöglich diese optische Veränderung der Reinstallationen geprägt (Abb. 7). Die Iglu-Hemisphäre erhielt zunehmend eine dichter bedeckte, rundere Form und hat sich dadurch von der ursprünglich durchlässigeren Hülle, die auch einen «gedanklichen und stofflichen Austausch von Innen und Aussen» zuließ,³³ entfernt.

Fazit

Merz könnte als ein poetisch-philosophischer Künstler beschrieben werden, dessen komplexer Geist sich nicht nur in seinen Werken, sondern auch in den zahlreichen Künstlerschriften und -interviews zeigt. Gedanke und Werk, Leben und Kunst erscheinen oft untrennbar miteinander verbunden. Durch die Abwesenheit des Künstlers gehen gewisse Werkeigenschaften verloren, die nur durch seine Hand entstehen konnten. Auch wenn ein Werk seit dem Aufbau durch den Künstler nie mehr abgebaut worden wäre, so würde es

zwar noch die von ihm für den Ort definierte Anordnung zeigen, den veränderbaren, dynamischen Aspekt, den es durch den Abbau und Wiederaufbau an neuem Ort erhält, jedoch verlieren. Umgekehrt ist ebenfalls zu bedenken, dass es bei den in Reinstallationen sich abzeichnenden Veränderungen – bewusst oder unbewusst – um Interpretationen von heute handelt, die stark an den zeitlichen Kontext und die involvierten Personen gebunden sind. Ein veränderbarer Charakter ist zwar nicht authentisch reproduzierbar, scheint aber doch ein wichtiges definierendes Element der Iglus darzustellen. Daher wird in diesem Bereich die Wissenskonservierung durch das Studium von Schriften vom und über den Künstler sowie von Werkabbildungen und filmischen Dokumenten sehr wichtig. Mit den im Zuge der Masterthesis gewonnenen Erkenntnissen kann heute die gesamte Entwicklung des Werks *Igluo Ticino* von den frühesten Erscheinungsformen der Jahre 1990 und 1991 an betrachtet und die Entscheidungsfindung bei zukünftigen konservatorisch-restauratorischen Massnahmen sowie Reinstallationen unterstützt werden.³⁴

Stefanie Bründler
Konservatorin-Restauratorin für zeitgenössische
Kunst, M.A., Konservierung und Restaurierung
zeitgenössischer Kunst, Marc Egger
stefanie@conservation.ch

- 1 Die Iglu-Arbeiten werden in der Literatur nicht explizit als Werkgruppe definiert, jedoch im geplanten Catalogue raisonné als Einheit unter dem Begriff *The Igloos* zusammengenommen (Fondazione Merz, 2013, in: *Merz Archive*, <http://fondazionemerz.org/en/merz-archive/>, Stand 13.4.2020).
- 2 Bründler 2018.
- 3 Vaduz 2010, S. 13.
- 4 Paris/Basel 1981, o. S.; Christov-Bakargiev 2001; New York 1989, S. 11; Sauer 1980, S. 24.
- 5 New York 1989, S. 109; Merz/Barilli 1971, S. 21.

- 6 Merz 1985, S. 229.
- 7 Nagoya 1988, S. 33; Paris/Basel 1981, o. S.
- 8 Paris/Basel 1981, o. S.; Angerbauer 2015, S. 225; Münger 1993.
- 9 Merz 1988, S. 76.
- 10 New York 1989, S. 106; Zürich 1985, S. 33.
- 11 U. a. Ferriani/Pugliese 2013, S. 226; Schwarz 2017, S. 40.
- 12 U. a. Bottinelli 2001; Broeker 1999, S. 297; Ferriani/Pugliese 2013, S. 226; Vaduz 2010, S. 21; Sauer 2009, o. S.
- 13 Von der Ausstellung 1991 in der Galerie Konrad Fischer Düsseldorf bestehen diverse fotografische Aufnahmen, die das Werk aus verschiedenen Blickwinkeln zeigen.
- 14 Diese Wahl erfolgte in Anlehnung an Miller 2014.
- 15 Vgl. ebd., S. 12.
- 16 Mariano Boggia war langjähriger Assistent von Mario Merz und ist heute Sammlungs- und Installationsmanager der Fondazione Merz in Turin.
- 17 Maddalena Disch hat während mehrerer Jahre an der ausführlichen Werkrecherche zu dem noch unveröffentlichten Catalogue Raisonné der Iglus gearbeitet.
- 18 Hanspeter Marty war leitender Restaurator am Kunsthaus Zürich. Er war bei der Ausstellung «Mario Merz» 1985 im Kunsthaus Zürich aktiv involviert, führte Gespräche mit Mario Merz und stand mit ihm auch später in Zusammenhang mit weiteren Ausstellungsprojekten im Austausch.
- 19 Merz 1986 in einem Interview mit Carolyn Christov-Bakargiev, in: Christov-Bakargiev 1987, S. 59.
- 20 Russek im Interview mit der Autorin, vgl. Bründler 2018, S. 91 und 92. Das Gespräch wurde auf Schweizerdeutsch geführt, es handelt sich hierbei um Übersetzungen in die Schriftsprache.
- 21 Merz in einem Interview mit Antonia Mulas, Mulas 1984, TC 04:25. Die englische Version entstammt der englischen Untertitelung des italienischen Originalwortlauts: «L'Igloo non è una cupola; è una casa, è una casa provvisoria. Siccome io considero che in fondo noi viviamo un'epoca molto provvisoria, il senso del provvisorio per me ha coinciso con questo nome: igloo. Ho fatto degli igloo talmente spericolati con dei vetri talmente pesanti che se mi fossero caduti sulla testa sarebbe stato per me piuttosto pericoloso. E poi invece vedo che si potrebbe andare a vivere in uno di questi famosi igloo, perché no? Basterebbe fissarlo bene. L'importante è che nell'arte non ci sia bisogno di fissare, nell'arte c'è bisogno di rappresentare.»
- 22 Merz in einem unveröffentlichten Interview mit Celant aus dem Jahr 1983, in: New York 1989, S. 25.
- 23 Russek im Interview mit der Autorin, Bründler 2018, S. 90, 92 und 93.
- 24 Marty im Interview mit der Autorin, Bründler 2018, S. 85.
- 25 New York 1989, S. 106; Tansini 2007, S. 176–177; Russek im Interview mit der Autorin, Bründler 2018, S. 90–93; Chiantore/Rava 2012, S. 159; Sassen 1999.
- 26 Russek im Interview mit der Autorin, Bründler 2018, S. 90.
- 27 Reisigbündel sind bspw. auch in der Ausstellung 1990 in Ascona hinter dem *Igloo Ticino* an der Wand angeordnet (siehe Abb. 2).
- 28 Russek im Interview mit der Autorin, Bründler 2018, S. 91.
- 29 Ebd., S. 93.
- 30 Neben der Ausstellung Zürich 1985 war dies beispielsweise 1969 in der Römer Galerie L'Attico und später im Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1989, der Fall.
- 31 Eccher 2003, S. 52; Ruhrberg 1992, S. 194–196.
- 32 Ferriani/Pugliese 2013, S. 229; Pietromarchi 2001, S. 28.
- 33 Angerbauer 2015, S. 58–61.
- 34 Die verschiedenen Erhaltungsstrategien in Bezug auf das *Igloo Ticino* (1990) werden in Bründler 2018, S. 61–64, diskutiert.

Literaturverzeichnis**Angerbauer 2015**

Carolin Angerbauer, *Joseph Beuys und die Arte povera. Materialität und Medialität*, Diss. Friedrich-Alexander-Univ. Erlangen-Nürnberg, München: Graphentis Verlag, 2015.

Ascona 1990

Mario Merz, hrsg. von Harald Szeemann, Ausst.-Kat. Museo comunale d'arte moderna, Ascona, 30.9.–16.12.1990.

Bottinelli 2001

Giorgia Bottinelli, *Mario Merz – 'Igloo, Do We Go Around Houses, or Do Houses Go Around Us?' – 1977, remade 1985*, 2001, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/merz-igloo-do-we-go-around-houses-or-do-houses-go-around-us-t05755>, Stand 27.4.2020.

Broeker 1999

Holger Broeker, *Kunstmuseum Wolfsburg. Gesammelte Werke I: Zeitgenössische Kunst seit 1968*, Publ. anl. der Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg, 17.7.–3.10.1999, Ostfildern: Hatje Cantz, 1999.

Bründler 2018

Stefanie Bründler, *Die Werkgruppe Igloo von Mario Merz – Mit Schwerpunkt auf Veränderung, Re-Installation und Erhaltung*, Masterthesis, Hochschule der Künste Bern, 2018.

Chiantore/Rava 2012

Oscar Chiantore, Antonio Rava (Hrsg.), *Conserving contemporary art: issues, methods, materials, and research*, Vorw. von Francesco Poli, Beitr. von Valeria Dell'Aquila et al., Los Angeles: Getty Publications, 2012.

Christov-Bakargiev 1987

Carolyn Christov-Bakargiev, «Arte Povera 1967–1987. An Indirect continuity runs down through Anti-Form and Arte Povera to intertextuality and the <weak> relativistic subject of the 1980s», in: *Flash Art*, Nr. 137, November-December 1987, S. 52–69.

Christov-Bakargiev 2001

Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera* (Themes and movements), London: Phaidon, 2001.

Eccher 2003

Mario Merz, hrsg. von Danilo Eccher, Beitr. von Giorgio Guglielmino, Lucas Fragasso und Hugo Petruschansky, Publ. zur Ausst. «Mario Merz – Obras Històricas, Instalaciones», Fundación Proa, Buenos Aires, 19.10.2002–10.1.2003, Torino: Hopefulmonster, 2003.

Ferriani/Pugliese 2013

Ephemeral monuments: history and conservation of installation art, hrsg. von Barbara Ferriani und Marina Pugliese, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013.

Merz/Barilli 1971

Mario Merz, «La serie di Fibonacci [enthält: N.N., «Intervista»]; Renato Barilli, «Commento su Merz»], in: *Data*, Nr. 1, September 1971, S. 18–25.

Merz 1985

Mario Merz, *Voglio fare subito un libro: Sofort will ich ein Buch machen*, hrsg. von Beatrice Merz, Übers. von Christina Brunner, Marlis Grüterich, Ingeborg Lüscher, Publ. aus Anlass der Ausst., Kunsthaus Zürich, 3.4.–27.5.1985, Aarau et al.: Sauerländer, 1985.

Merz 1988

Mario Merz, «Sagt ich's oder sagt ich's nicht?! Auszüge aus Gesprächen mit der Redaktion, Dezember/Januar 1987/88», hrsg. von Jacqueline Burckhardt, in: *Parkett*, Nr. 15, 1988, S. 74–78.

Miller 2014

Simone Miller, *Konzepte zeitgenössischer bildender Künstler und ihr Einfluss auf Erhaltungsstrategien*, Diss. Technische Univ. München, 2014.

Mulas 1984

Antonia Mulas, *In prima persona. Pittori e scultori italiani: Mario Merz, Giulio Paolini, Mimmo Spadini, Alighiero Boetti*, RAI Tre, 25.12.1984.

Münger 1993

Peter Münger, *Mario Merz – Werkschau im Kunsthaus Zürich 1985*, VHS, 40 Min., Zürich: Verein Künstler-Videodokumentation, 1993
https://www.nanoo.tv/code/media.w22?xf_movie_id=s26591985, Stand 27.4.2020.

Nagoya 1988

Mario Merz, mit Beitr. von Germano Celant und Demosthenes Davvetas, hrsg. von Eriko Osaka und Makoto Murata, Ausst.-Kat. Institute of Contemporary Arts, Nagoya, 23.4.–19.6.1988.

New York 1989

Mario Merz, hrsg. von Germano Celant, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 28.9.–26.11.1989.

Paris/Basel 1981

Mario Merz, hrsg. von Jean-Christophe Ammann und Mario Merz, Ausst.-Kat. ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Mai–Sept. 1981; Kunsthalle Basel, Juli–Sept. 1981.

Pietromarchi 2001

Bartolomeo Pietromarchi, *Mario Merz: Igloo* (Universale di architettura, 98), Turin: Testo & Immagine, 2001.

Ruhrberg 1992

Bettina Ruhrberg, *Arte Povera. Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien*, Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms- Univ., Bonn, 1991, Bonn/Köln: Kleikamp Druck, 1992.

Sassen 1999

Jan Hein Sassen, «Mario Merz and the Archetypes of Culture», in: *Modern art: who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, hrsg. von IJsbrand Hummelen und Dionne Sillé, Amsterdam: The Foundation for the Conservation of Modern Art, 1999, S. 74–77.

Sauer 1980

Christel Sauer (Hrsg.), *Ink., Halle für internationale neue Kunst. Limmatstrasse 87,*

CH-8031 Zürich: Dokumentation 5, Zürich: InK, 1980.

Sauer 2009

Christel Sauer, *Mario Merz. Architettura fondata dal tempo – architettura sfondata dal tempo* (Mario Merz Series), Frauenfeld et al.: Rausmüller Collection, 2009.

Schwarz 2017

Kunstmuseum Winterthur. Katalog der Gemälde und Skulpturen, Bd. 5, hrsg. von Dieter Schwarz, Düsseldorf: Richter, 2017.

Tansini 2007

Laura Tansini, «To live an idea: Mario Merz», in *Conversations on sculpture*, hrsg. von Glenn Harper und Twylene Moyer), Hamilton, NJ: Isc Press, 2007, S. 174–179.

Vaduz 2010

Che fare? Arte povera – Die historischen Jahre, hrsg. von Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll und Valentina Pero, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 7.5.–5.9.2010, Heidelberg: Kehrer, 2010.

Zürich 1985 a

Mario Merz, hrsg. von Mario Merz, Marisa Merz und Harald Szeemann (Ergänzungsband zu Merz 1985), publ. aus Anlass der Ausst. Kunsthaus Zürich, 3.4.–27.5.1985, Aarau/Frankfurt a. M.: Sauerländer, 1985.

Zürich 1985 b

Mario Merz, [Album mit Aufnahmen der installierten Ausst. von Balthasar Burkhard], hrsg. von Harald Szeemann, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 3.4.–27.5.1985.

Copyrights / Bildnachweis:

© 2022, ProLitteris, Zurich, für die Werke von

Mario Merz, Abb. 1–7

© Vida Burkhard / Courtesy Fotostiftung

Schweiz, Abb. 1

© Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie /

Thomas Bruns, Abb. 6

© Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie /

Jens Ziehe, Abb. 5