

Fokus Multiple

Sabine Arlitt

Das Vorhandensein von Multiples ist im Bereich der Kunst eine Selbstverständlichkeit geworden. Fragt man danach, was ein Multiple ausmacht, sieht man sich allerdings mit recht offen gehaltenen Definitionen konfrontiert. Friedrich Tietjen sucht Hilfe bei Gertrude Stein: A Rose is a Rose is a Rose. Er greift die dem Satz innewohnende Tautologie auf und nutzt geschickt eine analoge Definition: Ein Multiple ist ein Multiple ist ein Multiple.¹ Diese Formulierung lenkt die Aufmerksamkeit auf den Gedanken der ästhetischen, materiellen und ökonomischen Gleichwertigkeit. Auch wird thematisiert, dass es um mehrere Stücke geht. «Multiple ist, was Multiple genannt wird», fährt Tietjen in seinen Ausführungen fort. «Mit anderen Worten: Multiple zu sein ist keine Qualität, die sich aus irgendeiner materialen Eigenschaft der so bezeichneten Objekte ableiten lässt, sondern eine Bezeichnung, die serieller Kunst zugeschrieben und den Objekten wie ein Etikett angeklebt wird.»²

Bei allen Unwägbarkeiten in der Geschichte dieser Kunstform steht ein Name als sicherer Orientierungspunkt fest: Daniel Spoerri. Vieles spricht dafür, den Beginn des Multiple im heutigen Sinn mit der Herausgabe der ersten Kollektion der Edition MAT durch diesen Schweizer Künstler rumänischer Herkunft in Verbindung zu bringen. Angetrieben durch die Idee, die Bedingungen der Kunstproduktion prinzipiell zu verändern, hatte Spoerri 1959 in Paris sein signalartiges Projekt in die Tat umgesetzt. Die gesellschaftlichen Verhältnisse hatten sich im 20. Jahrhundert im Zuge der sich verbreitenden Massenproduktion radikal verändert. So wurde in der Folge in den 50er-Jahren auch immer vehementer die Angleichung der künstlerischen an die übrige gesellschaftliche Produktion verlangt. Victor Vasarely etwa gehörte zu den typischen Vertretern der Neo-Avantgarden, deren utopische Vorstellungen auf einer ausgeprägten Technikgläubigkeit basierten. Die industriellen Herstellungsmethoden sollten auch für die Kunstproduktion genutzt und über die Vervielfältigungsverfahren sollte eine weit gestreute Verbreitung der Kunstwerke ermöglicht werden. Viel war von einer Demokratisierung der Kunst die Rede. Die in Zusammenarbeit mit der Wirtschaft in hoher Stückzahl produzierten, oft gezielt ästhetisch angelegten Objekte der ersten Generation von Multiples folgten allerdings eher einer Art von Heimverschönerungsprogramm. Von der Kritik wurden diese gefälligen Multiples nicht ernst genommen und entsprechend als bloße Dekorationsstücke, Scherzartikel und Gadgets abgelehnt.³ Doch auch anderen Strategien in Sachen Multiple fehlte es an Überzeugungskraft. So konnte auch die Authentizität versprechende Signatur eines anerkannten Künstlers keine befriedigende Lösung für die Positionierung

«Alle Objekte sind so divers als möglich, aber mit dem einen gemeinsamen Merkmal: von keinem existiert im Sinne des Wortes ein Original, sondern nur ein Entwurf für die Herstellung von x-fältigen Originalen.»
Karl Gerstner
zum Prinzip der «Originale in Serie»



Jean Tinguely, Constante
Edition MAT Collection 64
Format: 36,5 x 21 x 26 cm

des Multiple liefern, wenn dieses dadurch bloss wie ein Supplement daherkam und dessen Bedeutung mit dem wechselnden Marktwert eines Künstlers stieg oder fiel.

Daniel Spoerri setzte genau bei diesen unbefriedigenden Zuständen an. Er versuchte dem Multiple ein programmatisches Gesicht zu verleihen. Er legitimierte «seine Auflagenobjekte weder durch grosse Namen noch durch hohe Preise und schon gar nicht durch das Versprechen, eine Volksausgabe von Unikaten vorzulegen, sondern dadurch, dass er das Multiple als eigene Gattung mit eigenen Gesetzen, eigener Geschichte und einem eigenen Publikum zu etablieren suchte», schreibt Stefan Germer in seinem Katalogbeitrag zur grossen Hamburger Ausstellung «Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis zur Gegenwart». ⁴ Über die Möglichkeiten serieller Kunst hatte Spoerri schon eine Zeit lang nachgedacht, bevor er sowohl bekannte Künstler wie Marcel Duchamp, Man Ray und Victor Vasarely als auch damals noch weniger bekannte wie Arman, Christo und Jesus Raphael Soto für sein Unternehmen anfragte und auch für seine Idee gewinnen konnte.

In der Abkürzung MAT steckt, mehr oder weniger gut zu erschliessen, der Begriff «Multiplication d'Art Transformable» (Vervielfältigung veränderlicher Kunst). Spoerri betonte, dass die Idee und nicht die persönliche Handschrift wichtig sei, was zum einen ermöglichte, die Werke von fremder Hand produzieren zu lassen, zum andern, die künstlerische Selbstinszenierung zu verhindern und dadurch auch die Bedeutung von Unikat und Authentizität kritisch zu hinterfragen. Die «multiplizierten Objekte» sollten nicht mit den üblichen Vervielfältigungstechniken hergestellt werden. Mehr noch, das Kunstwerk selbst bestimmte, basierend auf der ihm innewohnenden Idee, das Vervielfältigungsverfahren. Darüber hinaus sollten die Objekte beweglich oder anders veränderlich sein und die Betrachter aktiv in die Kunstproduktion einbeziehen. Gerade diese geforderte Veränderbarkeit verlieh der Multiplikation Sinn. Denn erst durch die Vervielfältigung wurde man der inhärenten Vielfalt an Möglichkeiten gerecht. Die Auflage wurde auf hundert Exemplare limitiert. Die Werke der Edition MAT sollten alle unterschiedslos gleich viel kosten und der Preis niedrig sein. Die Signatur der Künstler und die Nummerierung wurden mit Klebeetiketten angebracht.

Spoerri wollte bei der Verbreitung der Multiples konsequenterweise nicht auf das etablierte traditionelle Galerisystem angewiesen sein. Er versuchte den Vertrieb über einen Versandkatalog zu organisieren und ging, gleich einem Handelsvertreter, mit den Multiples oder deren Bestandteilen im Gepäck persönlich auf die Reise. Der kommerzielle Erfolg der Edition MAT hielt sich jedoch in Grenzen, zudem wurden vor allem die Werke verkauft, die an einen bekannten Namen gekoppelt waren. Den Gesetzen des Marktes ausgeliefert zu sein bekam somit auch Spoerri deutlich und unmissverständlich



Jesus Raphael Soto, O.T.
Edition MAT Collection 65
Format: 46,5 x 29 x 13,2 cm

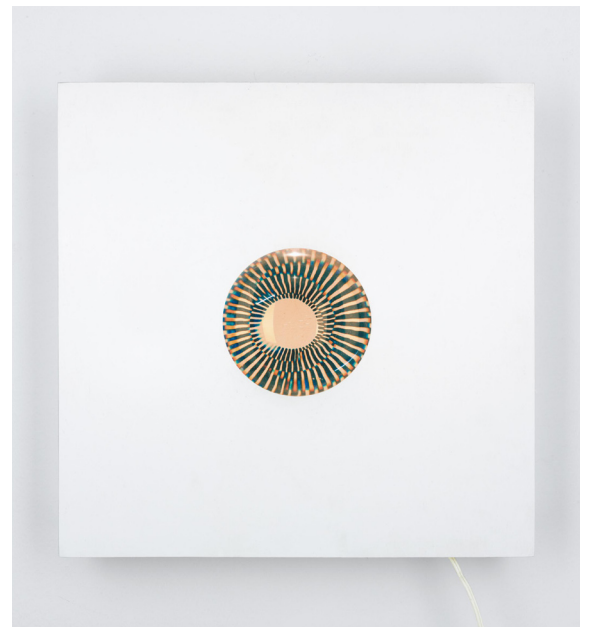
zu spüren. Motiviert durch Karl Gerstner und in Zusammenarbeit mit ihm, machte er schliesslich dennoch weiter. So kam es 1964 zu einer zweiten und 1965 zu einer dritten Kollektion der Edition MAT.

Mit einem erweiterten Konzept hatten die beiden Künstler einen Neustart gewagt. Die vorrangige Bedeutung, die der Bewegung hinsichtlich des Verschieden-Seins der einzelnen Objekte zukam, wurde zurückgebunden. Von der Transformierbarkeit wechselte das Motto zu «Originale in Serie».⁵ Durch diese Öffnung fanden nun auch die häufig durch den Zufall gelenkten Werke der Nouveaux Réalistes Eingang. Zudem liess man sich auf die Regeln des Kunstmarkts ein. Die einheitlichen Preise wurden aufgegeben und der Vertrieb der Kollektionen Hein Stünke, dem Galeristen der Kölner Galerie «Der Spiegel», übertragen.

Dank der Edition MAT ist der Begriff des Multiple vom Negativeimage einer bloss ersatzmässigen Reproduktion befreit worden. Auch wurden dank ihrer Serialität, Gleichwertigkeit und Reflexion als bedeutsame Faktoren einer eigenen Gattung mit eigenen Gesetzen ins Bewusstsein gerückt. Es dauerte allerdings nicht lange, bis sich der Begriff des Multiple von Spoerris Richtlinien mehr und mehr entfernte. In der Folge verwischten sich die Konturen einer klaren Gattungsbezeichnung, was bis heute anhält und daher die unterschiedlichsten Arten von Editionen als Multiple fungieren. Zum Scheitern verurteilt war denn auch das Unterfangen der Pariser Galeristin Denise René, die Mitte der 60er-Jahre versucht hatte, den Terminus Multiple als Markenzeichen zu schützen.

Multiples der Edition MAT wurden im Jahr 1964 im Museum of Modern Art in New York unter dem Titel «Work of Art in Editions» in einer kleinen Ausstellung gezeigt. Ein Jahr zuvor war Andy Warhols berühmte Mona-Lisa-Paraphrase «Thirty are better than one» entstanden. Die «Mona Lisa» von Leonardo da Vinci ist ein Paradebeispiel eines Gemäldes, das in Werbung und Kunst eine unübersehbare Fülle an Adaptionen erfahren hat. Der Pop-Artist Warhol thematisierte mit seiner eigenen Arbeit den Umgang mit einem Bild zwischen Ikone und Massenware, zwischen Einzigartigkeit und unendlicher Wiederholung. Die Pop Art mit ihrer betonten Hinwendung zur Alltagskultur war auch aus einer Abgrenzung heraus entstanden. Demonstrativ hatte sich eine junge Künstlergeneration um Jasper Johns und Robert Rauschenberg gegen das von vielen Vertretern des Abstrakten Expressionismus, speziell der zweiten Generation, zelebrierte Schöpfer-tum und den damit einhergehenden Kult um das Original aufgelehnt.

Praktisch zeitgleich zur Entstehung der Edition MAT in Europa war auch in den USA – vor allem im Umfeld der Pop Art – das kritische Hinterfragen von Unikat und Reproduktion ein Thema, das unter den Fingern brannte und zuweilen mit einer guten



Karl Gerstner
Edition MAT Collection 64
Format: 40 x 40 x 12 cm

Portion Humor angegangen wurde. Warhol verteilte handsig-nierte Campbell-Dosen. Claes Oldenburg verkaufte in seinem 1961 in New York eröffneten Geschäft «The Store» handge-machte Objekte, die er aus Pappmaché und Gips und anderen billigen Materialien gefertigt hatte und die dem Angebot der umgebenden Läden entsprachen: also etwa Süßwaren und Fastfood. Nur eben nicht essbar.

«Allein ein organisatorischer Rahmen fehlte zunächst und ver-dankte seine Entstehung dann dem New Yorker Zeitungsstreik 1962/63», stellte Friedrich Tietjen fest.⁶ Um trotz des Streiks auf ihre Ausstellungen aufmerksam machen zu können, gin-gen Künstler kurzerhand mit Transparenten auf die Strasse. Sie schlossen sich mit Galeristen zusammen und gründeten darauf die «Betsy Ross Flag and Banner Company», die am An-fang tatsächlich nur Flaggen und Transparente serienmässig produzierte. Doch schnell kamen andere Aktivitäten dazu. Angeregt durch die begeisternde Begegnung mit der Edition MAT im Museum of Modern Art, beschlossen die Betreiber der «Betsy Ross Flag and Banner Company» ihre Produktion neu zu akzentuieren. Spoerri wurde angefragt, ob er das Copyright für den Begriff Multiple besitze, was diesen wohl leicht erstaunt zu haben scheint, ja, nach eigener Aussage, sogar amüsierte.⁷ Aus der «Betsy Ross Flag and Banner Company» wurde die New Yorker «Multiple Inc.», die in den USA den Vertrieb für die Arbeiten aus der Edition MAT übernahm.

Die Fluxus-Künstler benutzten das Multiple häufig als Werk-form neben Happenings, Konzerten und Festivals. Sie ver-standen und verwendeten es gewissermassen als Vehikel für ihre Ideen. Die «Fluxus-Editionen» waren denn auch betont handlungsorientiert ausgerichtet. In den unterschiedlichsten Behältern wurden Anweisungen und Partituren für Aktionen verbreitet. Kisten und Boxen, Dosen und Koffer dienten mit Vorliebe als «Transportmittel». Es kann gar von einem «Kult der Kiste»⁸ gesprochen werden. Die Fluxus-Leute nutzten absicht-lich handwerkliche Verfahrensweisen und unterstrichen das Gebastelt-Sein ihrer Multiples, die zum direkten, oft betont spielerischen Gebrauchen, zum Handhaben, einladen. Tasten und riechen, schmecken und neugieriges Erkunden war ange-sagt. Umtriebig um neue Vertriebswege bemüht, eröffnete George Maciunas, die zentrale Figur der Fluxus-Bewegung, 1964 in seinem persönlichen Loft den ersten von mehreren Fluxus-Läden. Auch über die Gründung des «Flux Mail-Order Warehouse» versuchte er den Versand anzukurbeln.⁹

«Wenn Ihr alle meine Multiples habt, dann habt Ihr mich ganz»¹⁰, erklärte Beuys. Sein erweiterter Kreativitätsbegriff hat sich zwar auch aus Fluxus-Ideen entwickelt, doch ist sein Umgang mit den Multiples deutlich vom dem der Fluxus-Leute ver-schieden. Die Zeichensprache seiner Multiples ist nicht oder zumindest nicht leicht verständlich, wenn man sich in seinem persönlichen Kosmos nicht zu Hause weiss. «Im Unterschied



Jean Arp, Zufallsordnung
Edition MAT Collection 64
Format: 40 x 40 x 4 cm

zu den meisten Künstlern, die in den 60er-Jahren mit Auflageobjekten arbeiteten, setzte er das Multiple zur Rezeptionslenkung, also nicht zur Relativierung, sondern zur Stärkung der Autorenfunktion ein...¹¹ Beuys sah im Multiple eine Art mediales Mittel, um in vielfältigste Richtungen kommunikativ wirken zu können. In seinem Kosmos konnte so ziemlich alles zum Multiple werden.

Die Entwicklung des Multiple ist mit der ideellen Vorarbeit von Marcel Duchamp verbunden, der als Wegbereiter gewirkt hat. Die Linie von seinen Schachteln führt zu den Fluxus-Boxen, aber auch zu der mit Wort und Schrift arbeitenden Edition MAT MOT, die als Teil der Kollektion 65 erschien. Festzuhalten ist allerdings auch, dass Duchamps Ready-mades ursprünglich nicht als Multiples geschaffen wurden. Selbst seine Rotoreliefs, die schon von Anfang an nur als Reproduktionen existierten, hielten nur in verwandelter Form, und zwar als Teil eines dreidimensionalen Objekts, Einzug in die erste Kollektion der Edition MAT. Duchamp wollte ja, wie er selbst betonte, gerade Werke machen, die keine Kunst sein sollten, während Spoerri das Multiple als Kunstform zu positionieren suchte. Auch das Bemühen, in einem historischen Rückblick stringente Verbindungen zwischen dem Multiple und den Projekten der Arts & Crafts-Bewegung um William Morris, den Programmen der russischen Konstruktivisten und den Ideen der Vertreter des Bauhauses herzustellen, um das Multiple in eine Traditionslinie einzubetten und es dadurch gleichsam mit Geschichte zu umgeben, kann weder uneingeschränkt noch widerspruchlos akzeptiert werden. Im Grunde gilt, was der Kunsthistoriker Stefan Germer in einem Satz zusammengefasst hat, wenn er das einzig Gemeinsame zwischen dem Multiple und der Arbeit der Genannten zu umschreiben sucht: «Es ist, wie diese, eine Reflexion der Reproduktibilität von Kunst.»¹²

Die – aus kunstgeschichtlicher Sicht – goldenen Zeiten des Multiple waren die 60er- und frühen 70er-Jahre. In diesen Jahren erwies sich auch die Minimal Art als prägende Tendenz. Künstler wie Donald Judd und Carl Andre begannen generell serielle Verfahrensweisen zu nutzen, da sich wiederholende Elemente das strukturelle Prinzip ihrer Arbeiten ausmachten. Obwohl die Begriffe Serialität und Serie nach unterschiedlichsten Differenzierungen und Abgrenzungen rufen, sollte, längerfristig gesehen, doch die im Zuge des Minimalismus sich abzeichnende Generalisierung der Vielfältigung «die konzeptuelle Bedeutung des Multiples als Kopie ohne Original verringern...»¹³

Nachdem das Multiple eine eigentliche Boomphase erlebt hatte, liess das Interesse für das Auflagenobjekt im Laufe der 80er-Jahre spürbar nach. Eine mögliche Erklärung dafür könnte in dem damals herrschenden Hunger nach Bildern gefunden werden, welcher der Malerei zu einer wiedererweckten, durchschlagenden Beachtung verhalf. Seit den 90er-Jahren



Christian Megert

1967

Format: 100 x 16 x 8 cm

hat sich das Blatt wiederum gewendet. Das Multiple erfreut sich erneut einer bis heute anhaltenden Beliebtheit. Doch in mancherlei Hinsicht trennen Welten die Multiples von einst und jetzt. Es hat ein eigentlicher Rollenwandel stattgefunden. Stefan Germer spricht in diesem Zusammenhang von «Goldene Zeiten II» und weist darauf hin, dass das Multiple seine einstige strategische Bedeutung durch eine taktische Funktion eingetauscht habe. «Aus dem Gradmesser des Verhältnisses von gesellschaftlicher und künstlerischer Produktion ist ein flexibles Instrument geworden, welches neben dem übrigen Schaffen ein weiteres Register eröffnet, sich dem Wechsel der Marktsituation anpasst und sich daher für die verschiedenen Kontexte eignet.»¹⁴ Auch Claus Pias betont, dass das Multiple heute nicht mehr durch ein kritisches Programm zusammengehalten werde, sondern durch seine Gebrauchsweise. «Es ist eine Praxis der «kleinen Form», die die Kunstentwicklung kommentierend, ironisierend, reflektierend und parodierend, auf jeden Fall aber erfrischend unpathetisch begleitet.»¹⁵

© 2007 Sabine Arlitt / Edition MultipleArt

Anmerkungen

- 1 Friedrich Tietjen, The Making of: Multiples, in: Kunst ohne Unikat. Multiple und Sampling als Medium: Techno-Transformationen der Kunst. Hrsg. von Peter Weibel, Köln 1999, S. 82.
- 2 Friedrich Tietjen, a.a.O., S. 83.
- 3 Stefan Germer, Das Jahrhundertding, in: Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis zur Gegenwart. Hrsg. von Felix Zdenek, Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 1994, S. 35ff.
- 4 Stefan Germer, a.a.O., S. 38.
- 5 Katerina Vatsella, Edition MAT: Die Entstehung einer Kunstform, Bremen 1998, S. 79.
- 6 Friedrich Tietjen, Das Multiple als Etikette, in: Kunst ohne Unikat. Hrsg. von Peter Weibel, Köln 1998, S. 20.
- 7 Friedrich Tietjen, a.a.O., vgl. S. 20.
- 8 Stefan Germer, a.a.O., S. 52.
- 9 Katerina Vatsella, a.a.O., S. 161.
- 10 Stefan Germer, a.a.O., S. 59.
- 11 Stefan Germer, a.a.O., S. 63.
- 12 Stefan Germer, a.a.O., S. 17.
- 13 Stefan Germer, a.a.O., S. 67.
- 14 Stefan Germer, a.a.O., S. 68.
- 15 Claus Pias, Multiple, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. von Hubertus Butin, Köln 2002, S. 224.