

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 55 (1968)
Heft: 5: Forschungsbauten - Studentenheime - Vervielfältigte Kunst

Artikel: Vervielfältigte Kunst
Autor: Metzger, Othmar
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-42910>

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: 13.01.2026

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

In der neuerbauten, 1967 eröffneten Kunsthalle Köln war vom 13. Januar bis zum 15. April 1968 die Ausstellung «ars multiplicata» zu sehen. Die «ars multiplicata: vervielfältigte Kunst seit 1945» wurde vom Wallraf-Richartz-Museum veranstaltet und zeigte Druckgraphik, illustrierte Bücher und sogenannte Objekte, wie solche seit nahezu zehn Jahren bekannt sind.

Als Titel der Ausstellung wurde in Köln die Latinisierung eines Begriffes gebraucht, der im englischen und französischen Sprach- und Kunstbereich seit einiger Zeit bereits spezifische Eigenbedeutung erhalten hat¹. («Multiples» ist mittlerweile auch zum Namen einer Kunsthandlung geworden.) Was soll man unter «ars multiplicata» verstehen? Gert von der Osten gibt in dem einleitenden Aufsatz «Original – Reproduktion – Multiplikation» im Katalog der Ausstellung² eine Begriffserläuterung, die einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung und Weiterführung wert wäre, was hier aber nicht unternommen werden kann. Doch deutet sich bereits im Titel des Aufsatzes ein Eingehen auf Walter Benjamins berühmtes ästhetisches Essay an: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.»

Druckgraphik und illustrierte Bücher sind seit dem 15. Jahrhundert vervielfältigbar (multiplikabel), Gußplastik schon seit der Antike. Und die Objekte sind nach unserer Meinung zur Plastik zu zählen. Obwohl es Objekte, historisch gesehen, bereits vor 1914 gab, sind sie erst neuerdings multiplikabel geworden. (Vordem waren sie nur «im Original» reproduzierbar.) Ein entscheidendes Kennzeichen der Objekte ist ihre serielle, fabrikationelle Herstellung. Insofern ist das Thema der Ausstellung «ars multiplicata» heute nicht nur für den Kunsthistoriker aktuell, insofern haben Ausstellungsinstitutionen und Museen die Aufgabe, diesen hier nur angedeuteten Sachverhalt einem größeren Interessentenkreis nahezubringen und ihn dadurch zur Diskussion zu stellen. Daß dies durch die Kölner «ars multiplicata» in so erfreulicher Weise geschah, muß als Verdienst der Veranstalter³, insbesondere des Wallraf-Richartz-Museums und des Innenarchitekten der Ausstellung, bezeichnet werden.

Druckgraphik ist vollends und auflagemäßig nahezu unbegrenzt, seit im 19. Jahrhundert die Erfindung der Lithographie sich zum Beispiel in illustrierten Büchern mit größerer Auflage als serielle Multiplikation auswirken konnte. Doch schon zu Ende des 19. Jahrhunderts haben neuere Druckerfindungen und -verfahren die Lithographie aus dem illustrierten Buch wieder verdrängt: diese hat sich damit wieder ganz in den Bereich des künstlerisch illustrierten Buches, in die Kunst (und den Kunsthandel) zurückgezogen. Plastik – und wir rechnen, wie gesagt, Objekte zu dieser Kunstgattung – ist zwar als Metallplastik stets reproduzierbar gewesen, theoretisch auch stets seriell multiplikabel, eine serielle Multiplikation von Plastik wurde aber nie praktiziert. Dieses ist erst mit der seriellen und fabrikationellen Produktion von Objekten verwirklicht worden. Das eigentliche Problem war stets eine Frage des Preises und damit eines entsprechend großen Abnehmerkreises. Erst multiple (plastische) Objekte sind, seit dem Auftreten entsprechender Editionen nach dem Vorgang der Edition MAT (Paris – Basel – Köln), 1959, beinahe jedem erschwinglich, und erst dadurch ist Plastik in Form von Objekten erst wirklich multipel geworden. (Vergleiche dazu im Ausstellungskatalog: Karl Gerstner, «Was darf Kunst kosten?», S. 29–36.)

Nach dem Ausgeführten ist es wohl, historisch gesehen, richtig gewesen, Druckgraphik (und druckgraphisch illustrierte Bücher) und Objekte als vervielfältigte Kunst gemeinsam auszustellen. (Objekte werden eben erst neuerdings wirklich vervielfältigt!) Freilich bleiben die Kunstgattungen Druckgraphik und Plastik (Objekte) begrifflich getrennt, aber: «Die souveräne und anarchische, allen Kunstwerken innewohnende Phantasie macht alle Versuche zunichte, sie konsequent einteilen» (Ausstellungskatalog, S. 45). Auch deshalb können

Druckgraphik und Objekte zusammen ausgestellt werden. (Selbst wenn sie sicherlich nicht allseits begrifflich gemeinsam gedacht werden.) Zudem geschah dieses in der Kölner Ausstellung in jeder Hinsicht in schöner Weise. Überdies gab die «ars multiplicata» hinsichtlich der Objekte einen repräsentativen Querschnitt, der zugleich sehr informativ war. Der Katalog der Ausstellung bewahrt diese Leistung für den Interessenten auf⁴.

Nach der Ausstellung «ars multiplicata», die hoffentlich nicht die letzte, sondern die erste einer Folge war, darf man nun auch eine spezielle Ausstellung von Objekten erwarten. Vielleicht darf man sich sogar wünschen, in dieser zukünftigen Ausstellung zugleich eine Übersicht der besten und schönsten modernen Objekte, zusammen mit ihren kunsthistorischen Vorläufern, ihren künstlerischen Vorbildern, zu sehen, was erst einen historischen Vergleich ermöglichen würde. Von letzterem, «vom Nutzen und Nachteil der Historie», soll im folgenden gehandelt werden.

Versuchen wir, Historie und Wertung der sogenannten Objekte nach dem noch immer besten Werk über «Plastik des XX. Jahrhunderts» vorzunehmen, nach Carola Giedion-Welckers Buch (1937, 1954), so machen wir, mit einigen Korrekturen, folgende Feststellungen:

Deren Ausgangspunkt liegt im Kubismus, in der kubistischen Collage, der unmittelbar ein zweiter Schritt, ebenfalls noch 1912, in den «Constructions» Picassos folgt⁵. Die rasch erreichte Kulmination dieser Constructions liegt im Jahr 1914 und in Paris. Neben Picasso stellte dort auch Laurens seine bemalten Kompositionen aus Blech her, und, ebenfalls 1914 in Paris, führte Archipenko verschiedenartige Strukturen und transparente Materialien in seinen grotesken Medrano-Plastiken ein. Die Verwendung nichtklassischer, unakademischer Materialien für solcherlei Objets d'art von Archipenko, Laurens und Picasso ist ein wesentliches Moment in der Entwicklung moderner Plastik und eine Voraussetzung für die heutigen Objekte. Wichtig scheint auch, Archipenko betreffend, der damals bereits aufgenommenen Kontakt mit einem Land ohne alte künstlerische Tradition, mit den USA⁶.

Doch lagen offenbar die Ideen zu solcherart Plastik gegen 1914 in der Luft. Denn ähnliche objektartige Bestrebungen zeigen sich bereits 1912/13 in «Pferd und Häuser, dynamische Konstruktion eines Galopps» (Holz, Metall, Pappe) von Boccioni, der in der Futuristengruppe initiativ für die bildenden Künste war⁷. Bereits seit 1902 hatte Boccioni durch einen Aufenthalt erste Verbindungen mit Paris aufgenommen. Und ebenfalls schon 1912 bildet Marcel Duchamp, in freundschaftlicher Verbindung mit Picabia, Apollinaire und anderen, in Paris eine prä-dadaistische Gruppe, nachdem er durch seine älteren Künstlerbrüder Jacques Villon und Raymond Duchamp-Villon seit 1909 engere Verbindung mit den Kubisten hatte. (Sein letztes auf Leinwand gemaltes kubistisch-futuristisches Bild, «Akt, eine Treppe herabsteigend», entstand 1912.) Aus solchen anregenden Voraussetzungen stellt Duchamp bereits 1913 in Paris seine «Roue de bicyclette» auf: die erste kinetische Plastik, die erste Kombination zweier Objets trouvés⁸. Auch in Picassos «Absinthglas» von 1914 (Bronze, bemalt) wird ein Objet trouvé, ein Tortenheber, mit kubistischer Plastik kombiniert. Von der Kombination von Objets trouvés oder von der Kombination von kubistischer Plastik mit einem Objet trouvé ist nur noch ein kleiner Schritt zum selbständigen «Objet trouvé», zum ersten Ready-made Duchamps. Mit Duchamps Ready-mades «Porte-bouteille» (1914) und «Fontaine» (1917) beginnt der Seitentrieb der heutigen pop-artigen Objekte abzuzweigen, der seine Hauptantriebskräfte dann auch aus der 1916 in Zürich gegründeten Dada-Bewegung zieht, die ihre wesentlichen künstlerischen Potenzen in Arp und seiner Frau, Sophie Taeuber-Arp, hatte⁹. Wenn man Dada die Inkubationsphase des Surrealismus nennen darf, dürfen, was Objekte be-

trifft, die Namen von Max Ernst, Kurt Schwitters und Raoul Hausmann, darf die Erwähnung des spezifisch deutschen Dada-Beitrags in den Dada-(Neben-)Zentren Köln, Hannover und Berlin nicht fehlen. Dort wurden solcherlei historische Dada-Objekte in den Jahren 1919/20 gefertigt, denen etwa als zeitcharakteristisches Stilphänomen in der großen Plastik Brancusis «Chimäre» (I) von 1918 durchaus vergleichbar ist. Von anderem geistigem Aspekt, aber ebenfalls in den historischen Vorverlauf der heutigen Objekte gehörig, sind die Konstruktionen der russischen Konstruktivisten Tatlin (bereits 1917), Medunietzky (1919) und Rodtschenko (1921). Ein nächstes künstlerisches Faktum im Verlauf des Konstruktivismus in Richtung auf die heutigen Objekte ist Moholy-Nagys «Konstruktion» von 1923 aus Opak-, Matt- und Kristallglas, Nickel und Vulkanfiber, also auch aus neuen Kunststoffen, aus speziell technischen Materialien, aus ähnlichen un-künstlerischen, un-akademischen, un-klassischen Stoffen wie zehn Jahre vorher bei Archipenko. Im gleichen Jahr 1923 entstand Man Rays «Object of Destruction», ein echtes surrealistisches Objekt. Auch Giacomettis surrealistische Plastiken: «La boule suspendue» (1930/31), das «Projekt für einen Platz» (1930/31), «Pointe à l'œil» (1931), «Palais à quatre heures» (1932/33) und «Mannequin» (1933) tragen Objektcharakter¹⁰.

Damals noch nicht so genannte Objekte verschiedener Art entstehen viele in diesen Jahren: biomorpher Art etwa Arps «Konfiguration» 1932 (drei Formen, verschiebbar auf einer großen) oder Brancusis «Fisch» 1928–1930; mehr surreal-konstruktivistisch Picassos «Projekt einer Eisendrahtplastik» 1928 oder, fast surrealistisch, seine Metallkonstruktionen von 1929 bis 1931.

Solcherlei Plastik mit Objektcharakter, in der Beziehung zwischen den beiden Stilextremen Surrealismus und Konstruktivismus (letzterer besonders mit neuen technischen Materialien arbeitend), macht recht eigentlich die Spannung in der Plastik dieser Zeit aus. Plastik dieser Art wird von der älteren wie von der jüngeren Generation geschaffen, zum Beispiel etwa Gabos «Konstruktion» für ein Schwimmbad in Chicago (1932), Calders «Stahlfisch» (1934) oder Bills «Konstruktion» von 1934 und Walter Bodmers «Drahtkugel» (1938). Auch Gonzalez' «Tänzerin» von 1934 und andere seiner Werke lassen sich hier beim Surrealismus einfügen¹¹. Leider sind die allgemeinen Vorstellungen von surrealistischer Plastik nicht sehr geräumig, wozu denn auch die von Picassos Plastik beeinflussten Anfänge von Henry Moore gehören oder – um im englischen Kunstbereich zu bleiben – Butlers Arbeiten der frühen fünfziger Jahre ... Doch letztere rechnen schon zum Spät- oder Nachsurrealismus, sind Übergangsstufen zu Pop Art, wie etwa Picassos «Stier (Metamorphose)» aus Fahrradsattel und -lenkstange von 1943 oder das Nachkriegswerk von Giacometti. Mit der Erwähnung solcher Arbeiten ist der Einschnitt im Ablauf der modernen Kunst, sind die Jahre 1939–1945, die des Zweiten Weltkriegs überschritten, nach dem ein neuer Anlauf einsetzt.

Bei einer Betrachtung der nun fast zehn Jahre alten Geschichte multipler Objekte sind ein Blick auf die Generation ihrer Produzenten (Künstler) und ein Überblick über die Herstellungsorte von einigem Interesse und recht aufschlußreich. Die ersten multiplen (also seriell gefertigten) Objekte wurden im Dezember 1959 durch die Edition MAT (Multiplication d'Art Transformable) auf den Markt gebracht. Der Ort war Paris, der Inaugurator Daniel Spoerri.

Spoerri ist 1930 in Rumänien geboren und kam 1942 mit seiner Familie in die Schweiz. Von 1954 bis 1957 arbeitet er als Tänzer an der Berner Oper¹². In dieser Zeit inszeniert er dort Stücke surrealistischer Autoren, zum Beispiel von Ionesco, Tardieu, Beckett, Picasso. (Die Ähnlichkeit des Curriculum vitae Spoerris mit dem des Dada-Mitbegründers Tzara ist gelegentlich frappant.) 1959 gibt Spoerri die erste Edition MAT in Paris her-

aus, zu der in der zweiten Edition 1964 als Mitherausgeber Karl Gerstner gekommen ist (Verlagsort Basel). Die dritte Edition erscheint 1965; seit 1964 wird MAT in Köln (Galerie Der Spiegel) hergestellt.

Wann und wo nach MAT die nächsten multiplen Objekte herauskamen, ist gegenwärtig nicht feststellbar, da die mittlerweile vielen Editionen ihren Prioritätsanspruch noch nicht abgeklärt haben. Auffällig ist, daß viele Editionen in Italien beheimatet sind, einem Land mit großer und alter fabrikationeller und händlerischer Tradition. Nach den in der Ausstellung «ars multiplicata» vertretenen Objekten, die einen einigermaßen repräsentativen Querschnitt auch durch die Editionen darstellen, sind drei wichtige Editionen in den USA ansässig, von denen eine den Gattungsnamen «multiples» zu ihrem Firmennamen gemacht hat. Zwei Editionen finden sich in England und zwei in Frankreich, drei in der Schweiz und eine in den Niederlanden¹³. Mit Schweizer Beteiligung wird auch eine der italienischen Editionen herausgegeben, die der Galleria del Deposito in Boccadasse, so wie mittlerweile auch zur Edition MAT schweizerische und deutsche Beteiligung gehört. Auch zu einer US-Edition ist deutsche Beteiligung hinzugekommen. Ansonsten waren zwei deutsche und eine Anzahl von den Künstlern selbst verlegte Editionen in der Ausstellung vertreten.

Unter den Objekt-Produzenten (Künstlern) fallen der Anteil der jüngeren Generation und in deren Biographien die Aufenthaltsorte Paris und New York auf. Als Auffälligstes ist biographisch eine außerordentlich mobile Internationalität der Künstler-Produzenten zu bemerken. Unter den bekanntesten sind gebürtige Israelis, Belgier, Bulgaren, Brasilianer, Argentinier, Ungarn, Venezolaner und Angehörige anderer Staaten; auch Deutsche, die Anschluß nach Paris oder New York gefunden haben, wobei letzterer Kunstort den älteren, seit über zwei Jahrhunderten in der Weltkunst führenden darin abzulösen scheint¹⁴. Als eine starke «nationale» Gruppe fallen die Schweizer unter den Künstler-Produzenten auf. Die stärkste und «nationalste» Gruppe ist aber die der Italiener in Mailand und Oberitalien und schließlich die der Amerikaner selber.

Am einfachsten und übersichtlichsten ist es wohl, die Namen, gruppenweise geordnet, und dazu die Geburtsdaten der Produzenten-Künstler zu nennen; letztere liegen zwischen 1920 und 1940, mit Schwerpunkt um 1930.

Zur internationalen, meist in Paris etablierten Gruppe gehören Agam (1928), Arman (1928), Bury (1922), Christo (1935), Fahlström (1928), Haacke (1936), Le Parc (1928), Soto (1923), Tinguely (1925) und Vasarely (1908).

Die italienische Gruppe bilden Alviani (1939), Baruchello (1924), Boriani (1936), Carmi (1920), Mari (1932), Morandini (1940), Munari (1907), Simonetti (1940) und de Vecchi (1928).

Zur amerikanischen Gruppe zählen Lichtenstein (1928), Mack (1931), Oldenburg (1929), Rivers (1923) und Warhol (1930), mit Ausnahme des Deutschen Mack alles Pop Artists.

Die Schweizer sind Gerstner, Talman und Tinguely und weitere an der Edition «15 der 20» beteiligte Künstler.

Namentlich noch nicht genannt wurden bisher die Deutschen Rot (Island) und Beuys (Düsseldorf).

Einige ältere Künstler, soweit sie nicht (vielleicht fälschlicherweise) als «Väter der Objekte» in Anspruch genommen werden, bilden die «pièces de résistance» der «Objektiven»: Munari, geboren 1907, und vor allem Vasarely, geboren 1908. Die echten Väter bleiben freilich Arp, Duchamp und Man Ray.

Wenn wir die drei letzteren für Dada und den sich daraus entwickelnden Surrealismus in Anspruch nehmen, sind die ersten beiden eine «zweite Welle» der konkreten Kunst der zwanziger Jahre, der geometrischen Abstraktion, deren «Väter» in Malewitsch und Mondrian zu erkennen sind. Und das bildet auch die eigentlichen Quellen und bezeichnet die stilistische Spielbreite der multiplen Objekte: von der streng geometrischen Abstraktion (unter Einbeziehung optisch-kinetischer oder real-

kinetischer Wirkungen) = Op Art bis zum (Dada-)Surrealismus = Pop Art. Will man es auf einen Nenner bringen: die Objekt-Produktion ist die Aufarbeitung der seit 1900 in rascher Folge sich abzulösen scheinenden «Kunststile» (Jugendstil, Expressionismus, Kubismus, expressionistische Abstraktion, Dada, geometrische Abstraktion...). Damit ist nichts Negatives gemeint: auch der Kubismus arbeitete Cézanne auf, veränderte seine Erarbeitungen und führte sie weiter.

Eine andere Seite der Objekt-Produktion ist ihre geistige Voraussetzung und die des damit verbundenen, durch sie vielleicht fraglich gewordenen «klassischen» Kunstbegriffes. Es sei dazu hier nur auf Klaus Jürgen-Fischers Essay in «Das Kunstwerk»¹⁵ verwiesen, dessen Titel «Kunst von der Stange» die Ernsthaftigkeit der Untersuchung etwas depriviert. In ihm wird unübersehbar auch das Problem «Kunst und Kommerz» angeschnitten, um den Titel des 1967 erschienenen, leider etwas journalistischen Buches von Willi Bongard zu zitieren, das dem kritischen Leser mancherlei Aufschluß über mancherlei bieten kann¹⁶.

Bei der Beschäftigung mit der Historie der multiplen Objekte ist von der Plastik auszugehen. Wie oben gesagt, ist dafür immer noch von grundlegender Bedeutung Carola Giedion-Welckers Werk. Neuerdings sind dazu spezielle Ausarbeitungen über Kinetik in Betracht zu ziehen, als deren Grundlage Wolfgang Ramsbotts Chronologie der kinetischen Kunst (in: «Movens», Wiesbaden 1960) gedient hat¹⁷, die im Ausstellungskatalog «Kinetische Kunst» des Kunstgewerbemuseums Zürich 1960 ergänzt und vervollständigt sowie erweitert wurde im Ausstellungskatalog der Kunsthalle Bern «Licht und Bewegung» 1965. Verwiesen sei schließlich auf den der Berner Ausstellung folgenden Ausstellungskatalog «Licht und Bewegung, Kinetische Kunst» des Kunstvereins Düsseldorf von 1966 und dessen «Biographische [recte: bibliographische] Notizen» – endlich auf den Ausstellungskatalog Kinetika des Museums des 20. Jahrhunderts in Wien von 1967¹⁸.

Versuchen wir nun, die Objekte nach historisch-stilistischen Gesichtspunkten zu gruppieren, so kommen wir zu folgenden Ergebnissen:

1. Es gibt Objekte der geometrischen Abstraktion, die meist mit kinetischen Effekten verbunden sind, auch mit solchen der Op Art. In der «ars multiplicata» waren derlei Objekte gezeigt von: Agam, Alviani, Boriani (mit Biomorphismen), Bury, Duchamp (bereits 1920: Roto-relief), Gerstner, Haacke, Le Parc, Luther, Mack, Mari, Malina, Morandini, Munari, Man Ray, Rot, Soto, Talman, Tilson, Tinguely, Vasarely.

2. Die Objekte der Pop Art (darunter auch Neuauflagen des Dada-Surrealismus, der Anti-Kunst und älterer Ready-mades) in der «ars multiplicata» waren von Agam, Baruchello, Christo, Beuys, Dine, Duchamp (bereits 1913 «Porte-bouteille»; Neuauflage 1964), Jacquet, Lichtenstein, Oldenburg, Man Ray, Rivers, Rot, Segal, Warhol.

Es sind auch mancherlei Übergänge zur Druckgraphik vorhanden und rechtfertigen somit den Titel «ars multiplicata». Im Einzelfall ist es gelegentlich schwierig, die Kategorie zu bestimmen (etwa bei Arbeiten von Castro, Le Parc, Man Ray); selbst Bücher können Objektcharakter annehmen, wie das zum Beispiel der Einband des Kataloges der Ausstellung «Le Surrealisme en 1947» zeigt.

Gewisse Objekt-Einfälle liegen denn, bei der internationalen Verflechtung der Produktion, in der Luft oder werden historisch wieder aufgegriffen: das Pacco-Dono Baruchellos ist sodann eine Replik des entsprechenden MAT-Objekts von Christo, und beide gehen letztlich auf bereits praktizierte Einfälle des historischen Surrealismus zurück.

Diese trockene, historisch-statistische Aufreihung¹⁹ läßt freilich wenig von dem Vergnügen, der Freude und dem Genuß ahnen, die ein Durchwandern der Ausstellung bereiten konnte.

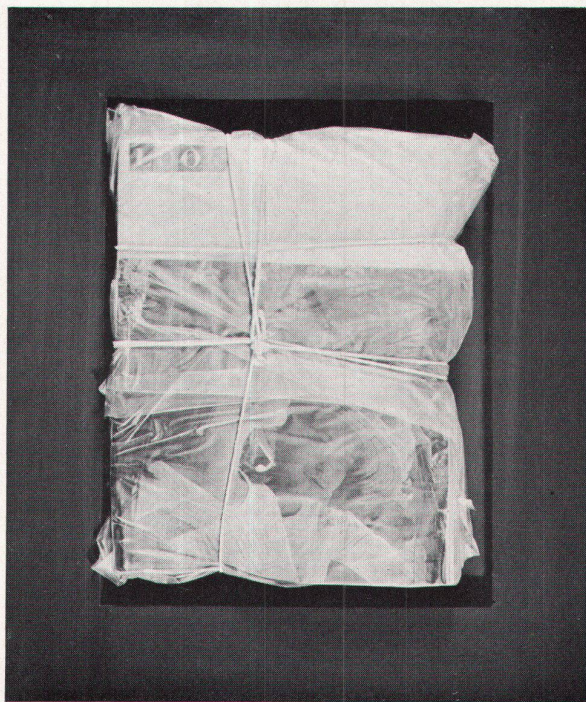


1

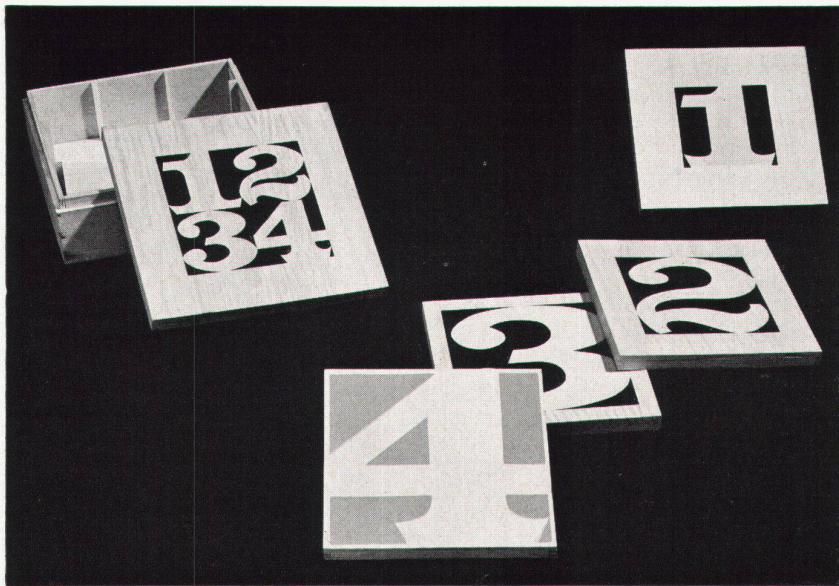
1 Claes Oldenburg, Tea Bag, 1965. Multiples Inc., New York. 125 Exemplare
Plexiglas-Einschluß
Sous plexiglas
Under plexiglass

2

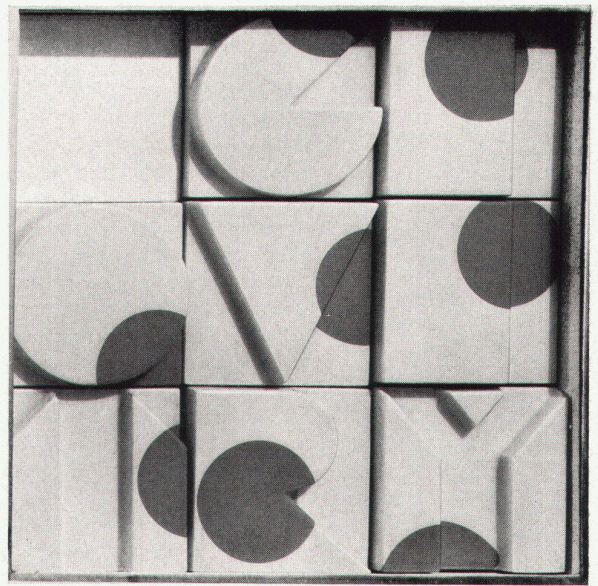
2 Christo, Ohne Titel, 1965. Edition MAT. 100 Exemplare
Zeitungen in Plastikhülle in schwarzem Holzrahmen
Journaux dans sac de plastique à cadre de bois noir
Newspapers in plastic wrapper in black wooden frame



2



3



4

3 Robert Indiana, Number-Box, 1966. Multiples Inc., New York. 50 Exemplare

4 Siebdrucke auf Holz in Kasten

4 sérigraphies sur bois

4 screen prints on wood in box

4

Joe Tilson, Small 3 D Geometry, 1965. Marlborough Gallery, London. 30 Exemplare

Siebdruck auf Kunststoffrelief

Sérigraphie sur relief de matière synthétique

Screen print on plastic relief

5

Victor Vasarely, Vibrationsbild, 1959

Serigraphie in Holzkasten unter strukturierter Glasplatte

Sérigraphie sous plaque de verre structuré

Serigraph in wooden box under structured sheet glass

6

Adolf Luther, Linsenobjekt, 1967. Galerie Denise René, Paris, und Hans

Mayer, Krefeld. Auflage nicht limitiert

Optische Gläser in Aluminiumkasten

Verres optiques en coffrage d'aluminium

Lenses in aluminium case

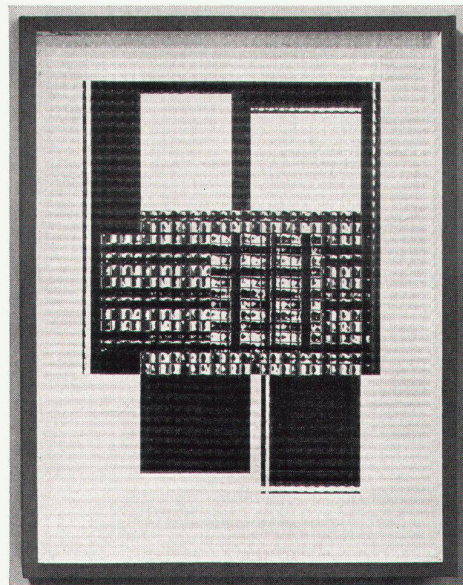
7

Marcello Morandini, Komposition 4, 1964. 5 Exemplare

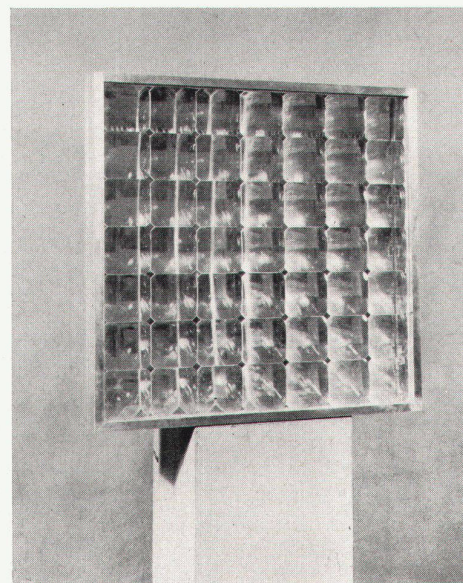
16 weiße hölzerne Halbkugeln in Kasten

16 hémisphères de bois blanc

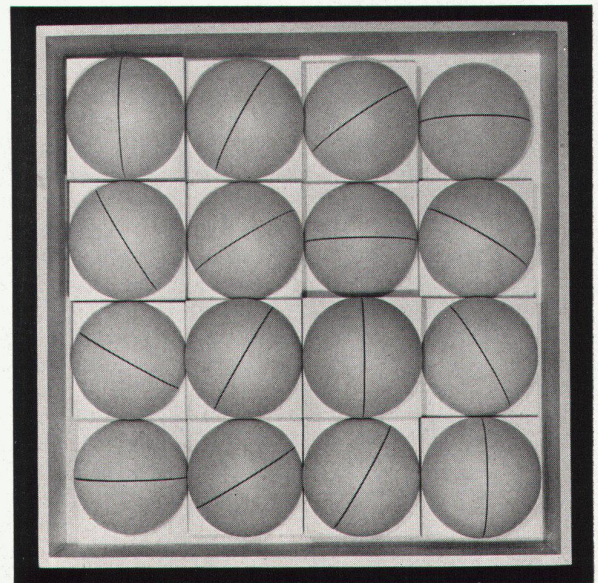
16 white wooden hemispheres in box



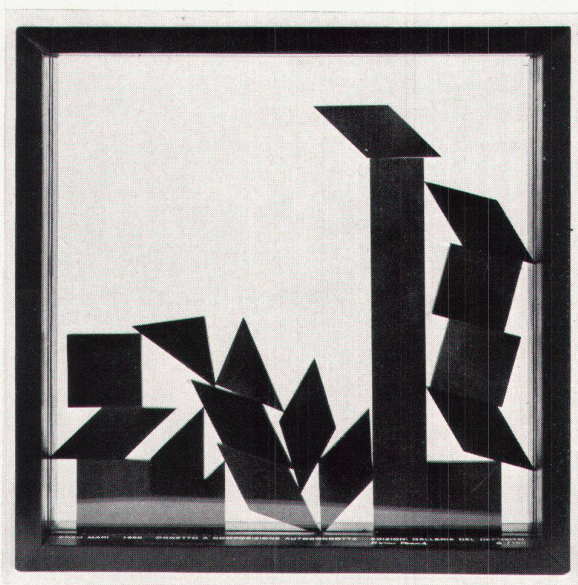
5



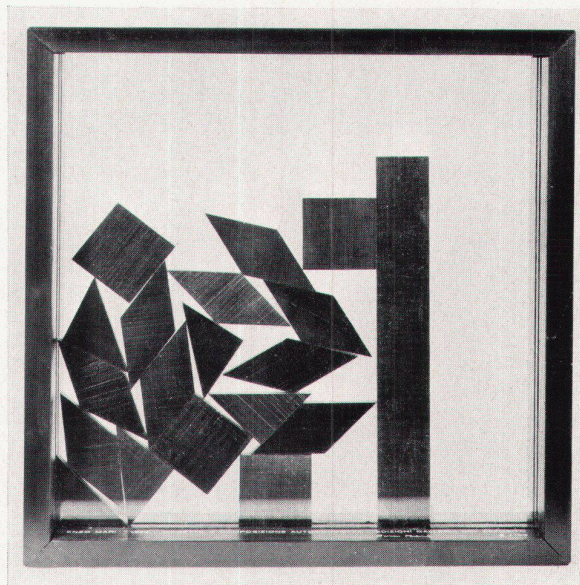
6



7



8



9

8, 9
Enzo Mari, *Struttura n. 495/1959*. Galleria del Deposito, Boccadasse.
100 Exemplare
Bewegliche schwarze Elemente zwischen zwei Glasscheiben
Éléments mobiles noirs entre deux vitres
Movable black elements between two sheets of glass

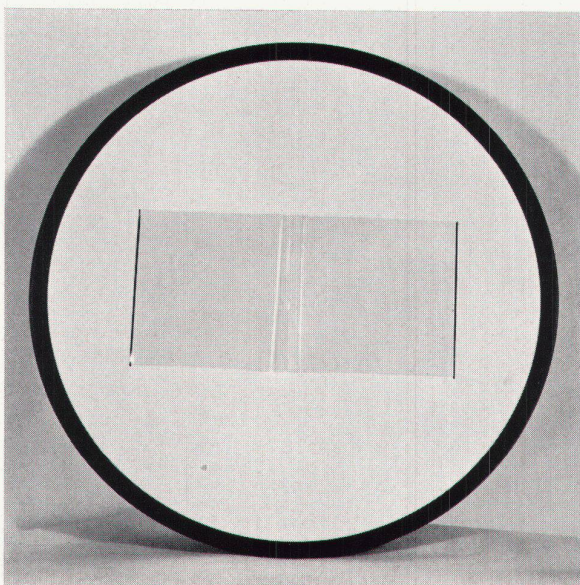


10

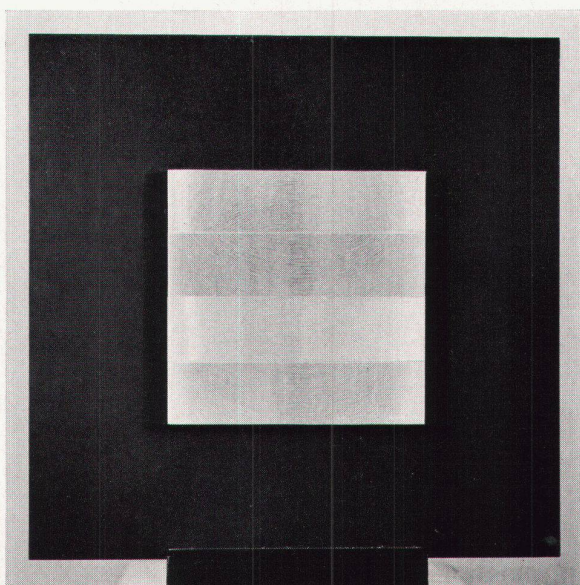
10
Hans Arp, *Objekt*, 1964. Edition MAT. 100 Exemplare
Bewegliche weiße Formen in schwarzem Kasten
Formes mobiles blanches dans coffrage noir
Movable white shapes in black box

11
Gabriele de Vecchi, *Ohne Titel*, 1965. Edition MAT. 100 Exemplare
Drehbare weiße Scheibe mit durchsichtiger Folie
Disque blanc pivotant avec feuille transparente
Rotating white disk with transparent foil

12
Getulio Alviani, *Ohne Titel*, 1967. Galerie Denise René, Paris. 100 Exemplare
Geschliffene Edelstahlplatte auf schwarzer Blechplatte
Plaque en acier
Polished high-quality steel on black sheet metal



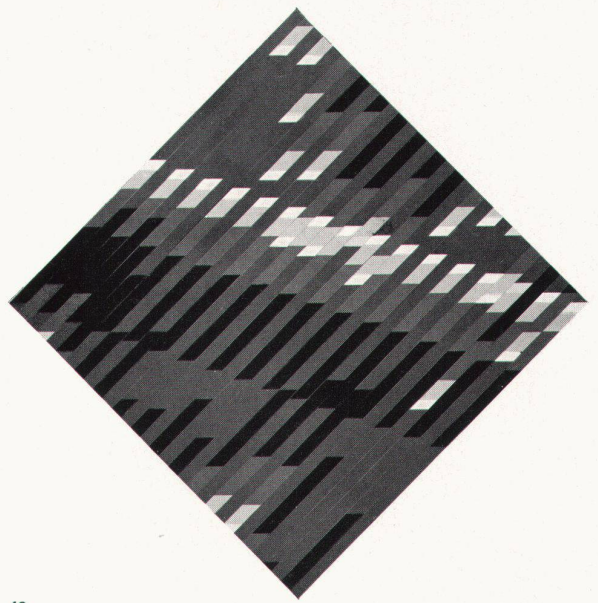
11



12

Anmerkungen

- ¹ Es kann unsere Aufgabe hier nicht sein, dieser Begriffsbildung nachzugehen. Doch sei vermerkt, daß der Begriff im Namen der Edition MAT, d. i. Multiplication d'Art Transformable, schon 1959 vorkommt.
- ² Zur Ausstellung liegt ein Katalog im Umfang von 233 Seiten vor, dessen 509 Katalognummern alle abgebildet sind. Dem eigentlichen Katalogteil der ausgestellten Stücke von Gerti Aust gehen Aufsätze von Gert von der Osten («Original – Reproduktion – Multiplikation»), Erhart Kästner («x mal Buch»), Horst Keller («Zur Druckgraphik von heute»), Karl Gerstner («Was darf Kunst kosten?»), Willi Bongard («ars multiplicata»), Othmar Metzger («Druckgraphik und moderne Malerei») voraus sowie eine Chronologie von Hein Stünke; auch die graphischen Techniken der in der Ausstellung gezeigten Blätter werden kurz erläutert. Der Katalog ist von Karl Gerstner, Basel-Düsseldorf, gestaltet worden.
- ³ Das Wallraf-Richartz-Museum wurde von einem Beirat für die Ausstellung unterstützt. Ihm gehörten an: Pierre Berès (Paris), Hans Bolliger (Bern), Kurt Hackenberg, Erhart Kästner (Wolfenbüttel), Horst Keller, Walter König, J. van Loenen Martinet (Amsterdam), Walter Neuerburg (Hennef/Sieg), Gert von der Osten, Werner Rusche, Hermann Schnitzler und Hein Stünke. Das Sekretariat der Ausstellung bildeten Gerti Aust (Wuppertal) und Othmar Metzger.
- ⁴ Die zu erwartende Frage: Inwiefern sind die historischen Objekte von Marcel Duchamp, Man Ray und anderen Vorläufer der «ars multiplicata»? hat sich durch die Ausstellung und ihren Katalog von selbst beantwortet. Duchamps historische Ready-mades zum Beispiel werden seit 1964 seriell hergestellt. Sie waren es prinzipiell bereits vor 1914, und von ihnen sind zweifellos Anregungen auf Objekte der Pop Art («Fontaine»), der Op Art («Roto-reliefs») wie auch der Kinetik («Roue de bicyclette») ausgegangen.
- ⁵ Vgl. (Ausstellungskatalog) Picasso: Sculpture, Ceramics, Graphic Work; Tate Gallery, London, 9. Juni bis 13. August 1967, S. 31, Nr. 14–25.
- ⁶ Archipenko stellte 1913 auf der Armory Show aus.
- ⁷ «1913 hält Boccioni anlässlich einer Plastikausstellung in Paris einen Vortrag. Vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs trifft er mit Picasso und Braque zusammen» (Giedion-Welcker, op. cit., S. 260).
- ⁸ Dessen zweite Version wird 1916 von Duchamp in New York aufgestellt. Abermals ist, wie bei Archipenko, die Verbindung mit dieser Stadt hervorzuheben.
- ⁹ Auch in Arps Biographie spielt Paris (zum Beispiel 1908, Académie Julian) eine wichtige Rolle, wie auch in den Lebensläufen der für ihn so erheblich gewordenen «Blauen Reiter» Kandinsky und Klee.
- ¹⁰ Letzteres ein vorweggenommenes Nachkriegsspatwerk Giacomettis ohne dessen von Bourdelle herkommende Oberflächenstruktur.
- ¹¹ Vgl. die verschiedenen «Hommes cactus» seines Œuvres.
- ¹² Über biographische Details in den Jahren 1942–1954 schweigen die publizierten Quellen, etwa der Ausstellungskatalog Daniel Spoerri der Galleria Schwarz in Mailand von 1963.
- ¹³ Von bekannten Editionen ist die von Ileana Sonnabend, Paris, und die Schweizer «Edition du Griffon» nicht in der Ausstellung vertreten.
- ¹⁴ Andere Deutsche haben sich in Island (!) etabliert.
- ¹⁵ 21. Jahrgang, Heft 1/2, Oktober/November 1967, S. 23 und 24.
- ¹⁶ Besprechungen von «Kunst und Kommerz» in Fachorganen sind bisher nicht bekannt geworden. Doch sei auf eine andere Verflechtung von Kunst und Kommerz hingewiesen, auf die Hans Alexander Baier in «Kunst, Das deutsche Kunstmagazin», 7. Jahrgang der Zeitschrift «Vernissage», Nr. 28, 1967, auf S. 558–560 aufmerksam macht; leider auch er nicht sine ira et studio.
- ¹⁷ Zu den verschiedenen jüngst publizierten Chronologien der Kinetik wäre allgemein zu sagen: Darin aufgeführte Daten, die der Kinetik Tradition und Gewicht verleihen sollen – zum Beispiel: 1900, erstes Gordon-Bennet-Rennen; 1905, Einsteins Relativitätstheorie usw. –, müssen doch wohl als herbeizitiert empfunden werden. Diese «Traditionsreihe» wäre – wollte man «konsequent» vorgehen – über den Bau der ersten Eisenbahnlinie bis zur Erfindung des Rades zurückzuführen.
- ¹⁸ Auch diese «Ausstellungsbewegung» scheint etwas Modisch-«Multiplikatorisches» bekommen zu haben.
- ¹⁹ Wir wollen diese noch durch eine Aufzählung der in der Ausstellung vertretenen Editionen ergänzen: Alecto (London), Edizione di Cultura (Italien), Danese (Mailand), Deposito (Genua), Feltrinelli (Mailand), Joray (Schweiz), Marlborough (London), MAT (Paris – Basel – Köln), Multiples (New York), Denise René (Paris), Galleria Schwarz (Mailand), Galerie Der Spiegel (Köln), Galerie Swart (Amsterdam), Tanglewood Press (New York), Howard Wise Galleries (New York), Zerleib und Galerie Europe (Paris). Danach waren fünf Editionen italienische, drei in den USA, zwei in England beziehungsweise in Frankreich, je eine in der Schweiz und in Deutschland auf der Ausstellung vertreten.



13

13 Karl Gerstner, *diagon 31²*, 1967. Galerie Der Spiegel, Köln. 125 Exemplare Variables Bild aus 15 Stäben. Tischlerplatte, fünffarbig serigraphiert
Tableau variable à 15 lames en bois. Sérigraphie en cinq couleurs
Variable picture composed of 15 sticks. Tray, serigraphed in five colours

14–16 Jean Tinguely, Ohne Titel, 1964. Edition MAT. 100 Exemplare Schwarzer Metallkasten mit Elektromotor. Rotierendes Objekt beliebig auswechselbar
Coffre métallique noir à moteur électrique. Objet tournant remplaçable
Black metal box with electric motor. Exchangeable rotating object

17 Jesus Raphael Soto, Vibrationsstruktur, 1955. Ohne Verlag Plexiglasplatte mit weißer Serigraphie über weißer Holztafel mit schwarzer Serigraphie
Plaque de plexiglas à sérigraphie blanche recouvrant une planche de bois blanc à sérigraphie noire
Plexiglass sheet with white serigraph over white wooden panel with black serigraph

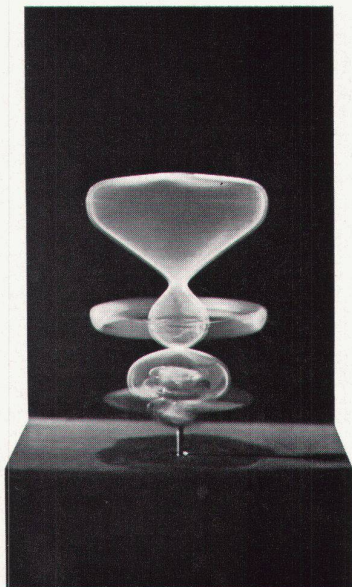
18 Heinz Mack, Bewegliches Lichtrelief, 1959. Edition MAT Reliefierte Aluminiumplatten in eisernem Standrahmen, drehbar
Relief pivotant en aluminium
Aluminium plates in relief in iron upright frame, rotating

19 Pol Burij, Bewegt mit Motor, 1965. Edition MAT. 100 Exemplare Durchlöcherter schwarze Metallscheibe, hinterlegt mit durchlöcherter weißer Spanplatte. Elektromotor
Disque métallique noir, perforé, doublé de disque blanc, perforé. Moteur électrique
Perforated black metal disk backed with perforated white composition board

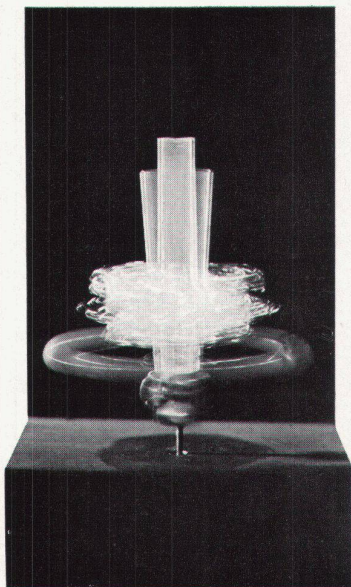
20 Davide Boriani, Ohne Titel, 1965. Edition MAT. 100 Exemplare Eisenstaub auf magnetischer Scheibe, gedreht durch Elektromotor
Limaile de fer sur disque magnétique, activée par un moteur électrique
Iron filings on magnetic plate, rotated by electric motor

Photos: 2, 3, 6, 8, 9, 11, 12, 19 Rheinisches Bildarchiv, Köln; 5, 14–18 Engelskirchen, Krefeld

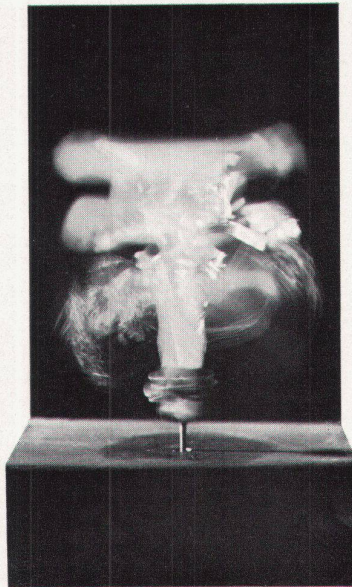
Für die Illustrierung dieses Beitrages stellte das Wallraf-Richartz-Museum in Köln seine Photodokumentation in freundlicher Weise zur Verfügung



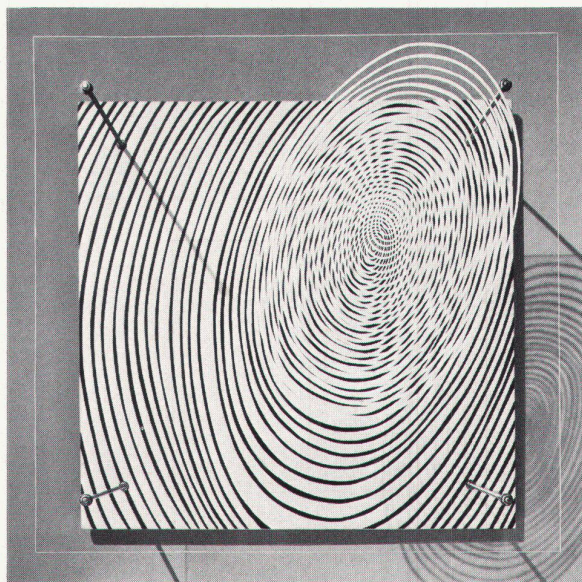
14



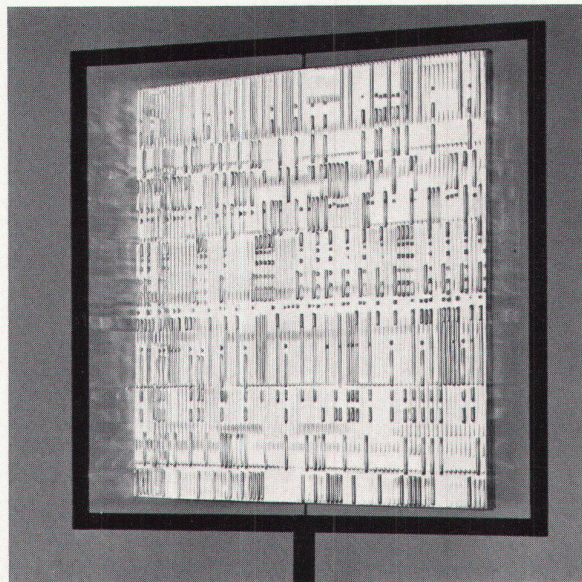
15



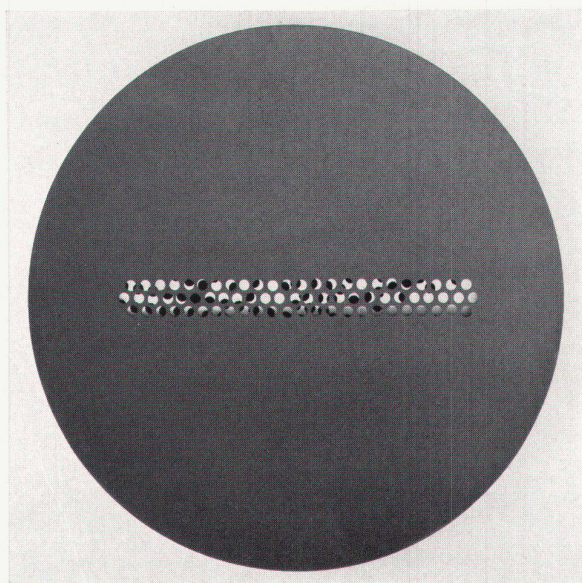
16



17



18



19



20