

Michael Schwarz

**Edmund Kuppel oder *die Kunst, zu einem von Krisen
und Katastrophen angereicherten Leben zu finden* (Andrew Boyd)**

„Die Nebelschwaden, die uns hinderten, entfernte Gegenstände zu sehen, schienen plötzlich, trotz der totalen Windstille, vielleicht durch elektrische Prozesse, zu zerreißen. Wir erkannten einmal wieder, und zwar ganz nahe, den domförmigen Gipfel des Chimborazo. Es war ein ernster, großartiger Anblick. Die Hoffnung, diesen ersehnten Gipfel zu erreichen, belebte unsere Kräfte aufs Neue. Der Felskamm, welcher nur hier und da mit dünnen Schneeflocken bedeckt war, wurde etwas breiter; wir eilten sicheren Schrittes vorwärts ...“¹ Alexander von Humboldt, Aimé Bonpland und Carlos Montúfar waren dem Gipfel nahe, erreichten ihn aber nicht, als sie am 23. Juni 1802 versuchten, den damals für den höchsten Berg gehaltenen Chimborazo in Ecuador zu besteigen. Eine tiefe und über 20 Meter breite Spalte, die nicht zu umgehen war, tat sich vor der Gruppe auf und verhinderte die Erstbesteigung.

„Direttissima. Der direkte Weg. Wohin? Nachdem er die ersten Tagevergebens in den westlichen Tälern gesucht hatte, zeigte er ihnen das Foto von seinem Berg und sie sagten ihm, wohin er gehen müsse. Für sie hatte das nichts Geheimnisvolles. Sie waren von hier. Das Wetter blieb schlecht. Er musste sich weiter mit dem Foto trösten, das ihn seit Monaten beschäftigt und hierher geführt hatte. Was hatte er sich alles vorgestellt. Noch bevor die Wolken sich verzogen hatten, sah er klar, wie riskant es war, einem Bild hinterher zu reisen.“² So beschreibt Edmund Kuppel die Suche nach seinem Berg, den er in einem Pariser Bistro als Fototapete entdeckt hatte, unbedingt finden und übersteigen wollte. Als er ihn gefunden hatte, war es Winter geworden, das Wetter war lange unbeständig. An die Direttissima war nicht zu denken, auch blieb der Aufstieg durch den tiefen Schnee, der auf der Kuppe lag, beschwerlich. Die Aussicht auf dem Gipfel allerdings war großartig, doch er war erschöpft, es wehte ein kalter Wind, deshalb waren die passgenauen Panoramafotos, die er sich vorgenommen hatte, nicht möglich und auch den Abstieg auf der andere Seite dieses regelmäßigen Kegelvulkans musste er abbrechen, er wäre zu gefährlich geworden.

Alexander von Humboldt ist am Chimborazo produktiv gescheitert.

¹ Alexander von Humboldt, cf. <http://www.humboldts-grenzerfahrungen.de/2010/08/>

² Edmund Kuppel. Die Direttissima. Buch als Teil der Ausstellung Fotos vom Berg, Kunstforum München, AQ Verlag Dudweiler 1982, o.S.

Nachdem der Gipfel unerreichbar blieb, verbrachte er noch mehrere Tage am Berg, notierte die Symptome der Höhenkrankheit, machte Aufzeichnungen über Vulkanismus, die Gletscherformationen und notierte später in seinem Reisetagebuch über diesen Spalt, der den Aufstieg verhindert hatte: „Das waren unsere Säulen des Herkules.“³ Humboldt wusste, dass die Felsen von Gibraltar und Ceuta in der Antike keine akzeptierte Grenze waren. Nicht erst Columbus, sondern schon die Phönizier hatten sie hinter sich gelassen und waren aufs Meer hinausgefahren in jenes geheimnisumwobene Gebiet, in dem nach Platon das mythische Inselreich *Atlantis* liegen sollte. Alexander von Humboldt sah also in diesem Spalt, der sich ihm in den Weg gestellt und den Aufstieg verhindert hatte, ein Tor, hinter dem sich weitere Forschungsfelder ergeben würden. „Die Humboldt’sche Kunst des Scheiterns ist eine Lebenskunst: Sie zielt auf das Glück, keinen Gipfel zu erreichen, nirgendwo anzukommen. Denn dann wäre die Geschichte ja zu Ende.“⁴

Edmund Kuppel hat den Gipfel seines Berges zwar erreicht, aber auch bei dieser Unternehmung ergaben sich aus den Entbehrungen des Aufstiegs und den Abweichungen vom ursprünglichen Plan weiterführende Ideen. Die Geschichte seines Berges war mit der Besteigung nicht zu Ende. Die Gefährdungen werden bleiben, sie gehören untrennbar zum Werk, es scheint, als könne es ohne die ständige Gefahr des Scheiterns nicht vollendet werden. Geradezu dramatisch lesen sich die Eintragungen im Leporello-Buch, das die Arbeit „Die Passage“ begleitet. „Dienstag, 16. März, letzter Versuch, eine Woche bis zur Ausstellung, noch kein brauchbares Foto, nicht einmal ein Negativ.“ Während es am Puy Marie einfach nur die falsche Jahreszeit war, kam bei den Aufnahmen an der Petit Gorge d’Ailly bei Varengeville-sur-Mer der Zeitdruck hinzu. Zudem musste es für die Aufnahmen 12 Uhr mittags sein, weil der Wasserstand in dem durch die Böschungen gebildeten Dreieck sonst nicht hoch genug gewesen wäre. Um 12 Uhr passierte normalerweise die Fähre von Dieppe nach Newhaven die Gorge: „Die Passage“. Wenn dann noch eine hohe Luftfeuchtigkeit jedwede Tiefenschärfe aufhob, konnte Edmund Kuppel schon sehr grundsätzlich über sein Künstlertum rasonieren: „... was die [das sind die anderen, Anm. MS] für einen starken Willen halten, ist eine Art Besessenheit. Da wird nicht so viel vom Kopf gesteuert – im Gegenteil, der wehrt sich, der sieht oft die schiere Aussichtslosigkeit der Unternehmung ... es sitzt woanders, ist ein Zwang, der mich treibt und den ich hass’, wenn er mich versklavt, normales Leben unmöglich

³ Vgl. zum folgenden Ottmar Ette: Die Fehler im System und die Kunst des Scheiterns. In: Felix Philipp Ingold und Yvette Sánchez (Hrsg.): Fehler im System. Irrtum, Defizit und Katastrophen als Faktoren kultureller Produktivität, Göttingen 2008, S. 46 f.

⁴ Ottmar Ette (Anm.4), S. 47.

macht und ein Zusammenleben mit mir zum Terror, der alles an sich reißt, alles besetzt, Leben ignoriert, mich ausliefert, der mich von nichts anderem mehr reden, nichts anderes mehr sehen, nichts anderes mehr fühlen lässt, der mich isoliert, mich beherrscht, obwohl die Zweifel ins Unerträgliche wachsen und alles dagegen spricht und ich trotzdem weitermach', weitermachen muss – weniger will.“⁵ Letzten Endes ging diese Unternehmung gut aus, wenn auch das Schiff aus der falschen Richtung kam. Die Aufnahmen wurden gemacht, es blieb genügend Zeit, denn die Putzfrauen im Centre Pompidou hatten gestreikt, und die Ausstellung konnte um drei Wochen verschoben werden.

Die produktive Kraft von Katastrophen, menschlichen Fehlleistungen und temporärem Scheitern als eine Möglichkeitsform von Erfolg ist in der Geschichte der Moderne nicht unbekannt. Immer wieder haben Künstler Werke akzeptiert, die – gemessen an den bis dahin gültigen Normen – unvollständig, missraten oder gar zerstört waren. Für den Bereich der Bildenden Kunst liefert Marcel Duchamp dafür ein frühes Beispiel. In jahrelanger Arbeit hatte er 1921 „Das Große Glas“ fertiggestellt und es erstmals 1926/27 im Brooklyn Museum ausgestellt. Auf dem Rücktransport zerbrachen die Glasscheiben und es wurde, ohne dass es Duchamp noch einmal gesehen hatte, in New York deponiert. Daraufhin archivierte der Künstler ab 1933 in der „Grünen Schachtel“ alle Notizzettel, die in der Konzeptionsphase dieser Arbeit angefallen waren. Diese erneute Beschäftigung in anderen Materialien eröffnete eine Perspektive auf das Werk, die es ihm erlaubte, diesen Zustand nach Fixierung der Teile als neue Dimension der Arbeit zu akzeptieren. „Paradoxerweise führte also die Zerstörung des Werkes zu seiner Wiedererweckung.“⁶

In den letzten zwei, drei Jahrzehnten hat die Faszination gegenüber Fehlleistungen jedweder Art extrem zugenommen. Im zeitgenössischen Tanz geht es längst um Diskontinuität, Unordnung und das Fallen, Taumeln, aus dem Tritt kommen als Möglichkeit einer anderen Bewegung. Beabsichtigte oder unbeabsichtigte Fehlstellen, unvollständige, abgebrochene, stotternde Sätze und Satzpassagen in der Literatur sind akzeptierte Stilmittel, jedenfalls in den Werken von Robert Walser, James Joyces oder Samuel Beckett. In der Musik werden

⁵ Edmund Kuppel: Die Passage. Buch als Teil der Ausstellung IN SITU (Aggregatzustände), Centre George Pompidou Paris, AQ-Verlag Dudweiler 1982, o.S.

⁶ Michael Lüthy: Poetik der Nachhaltigkeit oder Das Warten Marcel Duchamps. In: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, hrsg. von Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle, Berlin 2004, S. 461.

Missverständnisse oder Mängel als ein Gestaltungsmittel eingesetzt, zum Beispiel falsche Tonleitern, eine hinkende Bewegung, der Zerfall einer Sängerstimme. Auch in den Naturwissenschaften, der Mathematik, in der Betriebswissenschaft oder der Medizin (ärztliche Behandlungsfehler generieren medizinischen Fortschritt) ist die Produktivkraft von Fehlern erkannt und akzeptiert. „Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again.“ (Samuel Beckett, 1983). Als paradigmatisches Werk in der Kunst kann sicher der 1987 entstandene Film „Der Lauf der Dinge“ von Peter Fischli & David Weiss gelten, denn er begründet eine „Art of Failure“⁷, für die es bis heute zahlreiche Beispiele gibt. Unter Ausnutzung der Schwerkraft, des Trägheitsmoments, des 3. Newtonschen Axioms und des Hebelgesetzes sowie zahlreicher chemischer Reaktionen filmen die Künstler einen Parcours der Katastrophen, der ebenso unterhaltsam wie beklemmend ist. Denn „Der Lauf der Dinge“ enthält auch ... „eine brillante Analogie auf das Gesetz der Entropie, das in der Natur für die Umwälzung und Zerrüttung von Systemen steht. Dieses Gesetz postuliert die fortschreitende Degeneration von Materie und Energie als ein Phänomen, das zum universalen Desaster führen muss. Der Film präsentiert sich als Prozess endloser Desorganisation und verkörpert insofern die Essenz der Entropie.“⁸

Als Versuchsanordnung ist „Der Lauf der Dinge“ gelegentlich als Rube-Goldberg-Apparatur beschrieben und in einen Zusammenhang mit den kinetischen Maschinen Jean Tinguelys gestellt worden. Diese Apparate, die in Frankreich *usine à gaz* genannt werden, sind komplexe Maschinen, die einfache Aufgaben langsam und umständlich, oft aufwendig, gelegentlich sogar spektakulär lösen. Nun wird man von der Bildertrommel „La République“ oder von den Bildwerfern Edmund Kuppels nicht sagen können, sie würden zu langsam laufen – vielmehr bewegen sie ihre Teile mit genau der Geschwindigkeit, die notwendig ist, um die Einzelbilder als bewegte Bilder zu sehen. Dabei folgt die Erfindung der Maschine als hand- oder motorgetriebene Skulptur nicht allein funktionalen Überlegungen. Oft nimmt ihre Form Bezug auf das Thema („Das Tal, Die Welle und wenn das Meer den Himmel ersetzt“) und ihre Ausführung zeugt – anders als die provisorisch, oft aus Fundstücken zusammengesetzten Rube-Goldberg-Apparate – von großem handwerklichen Geschick und einem ausgeprägten Sinn für die Ästhetik der zusammengesuchten Einzelteile. Einmal mehr zeigt sich: Edmund Kuppel ist der reflektierte Fotograf, der die Bedingungen des

⁷ Sabine Schaschl und Claudia Spinelli (Hg.): The Art of Failure, erschienen aus Anlass der gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Baselland 2009.

⁸ Michael Schwarz: Der Lauf der Dinge. Nachwort zu einem Film. In: Michael Schwarz: Accrochage. Reden und Aufsätze 1983 – 1989, Braunschweig 1990, S. 96.

Mediums erforscht, der Entdecker vergessener Topografien, der geniale Konstrukteur singulärer Projektionsmaschinen, er ist der Regisseur rätselhafter Filme, der anrührende Geschichtenerzähler und vieles mehr. Ein Universalforscher, der alles selber macht und schon deshalb oft scheitert – aber immer weiter machen muss.

So war es auch bei der Arbeit mit dem doppelsinnigen Titel „Atlas“, ein Titel, der sich ebenso auf die Aufnahmeorte beziehen lässt, die Edmund Kuppel finden musste als auf Atlas, den Titanen, als den sich Künstler gerne sehen. Das Projekt war in der Tat gigantisch, denn es galt, in dem zum Teil unwegsamen Monts du Cantal in der Auvergne westlich von St. Etienne jene Orte zu finden, die ein unbekannter Postkartenfotograf am Anfang des 20. Jahrhunderts für seine Gebirgsmotive genutzt hatte – gigantisch in detektivischer wie in sportlicher Hinsicht. „Mit einem speziellen Objektiv konnte ich dort die Landschaft um die Postkarten herum mitfotografieren. Dazu musste ich mich genau da hinstellen, wo vor 80 Jahren der Postkartenfotograf gestanden hatte. Ich war oft froh, dass meine Ausrüstung leichter und handlicher war als die meines Vorgängers. Die Berge im Cantal sind steil und hoch.“⁹ Zunächst reflektiert die Arbeit die angebliche Beweiskraft des Fotos und zeigt, wie bei den Postkarten allein durch die Wahl des Bildausschnitts eine eingeschränkte Bildwirklichkeit erzeugt wird. Doch auch in diesem Werk ist der Ansatz von Edmund Kuppel universeller und geht weit über das Glück des Entdeckers hinaus, den Ort gefunden zu haben, an dem einst diese 12 Aufnahmen gemacht worden sind. Die Bildcollagen dokumentieren einen Zeitsprung und damit gesellschaftliche, klimatische und geologische Veränderungen. Dort, wo 1910 am Puy Mary noch Kühe weideten, parken in der touristisch erschlossenen Gegend heute die Autos der Wanderer. Weil das Klima feuchter und die Winter wärmer geworden sind, hat die Vegetation in der Höhe um die Brèche de Roland stark zugenommen, gleichzeitig sind Gipfel und Grate zwischen dem Puy Mary und dem Puy de Grou weiter erodiert. Edmund Kuppel hat zeitgleich das Künstlerbuch, für Ausstellungen eine Serie von Abzügen im Format 50 x 70 cm und unter dem Titel *Planetarium* einen Bildwerfer realisiert. Damit beginnt 1990/91 eine künstlerische Praxis, die ihre eigene Geschichte in den Blick nimmt, indem sie die unterschiedliche Wirkung einzelner Themen über einen längeren Zeitraum in den jeweils aktuellen Medien untersucht. In der Arbeit „Die Conciergerie“ ist diese Befragung des eigenen Werkes mit den Mitteln und Möglichkeiten des jeweils neueren Mediums exemplarisch zu studieren. In der ersten Version von 1983 wurde eine farbige Postkarte von der Conciergerie mit Fotoecken auf eine Schwarzweiß-Fotografie

⁹ Edmund Kuppel, Atlas. Publikation aus Anlass der Ausstellung Edmund Kuppel. Ici et là et tout autour, l'homme du Cantal im Musée d'Art et d'Archeologie d'Aurillac, Centre de Développement Culturel – La Sellerie, Aurillac 1991.

montiert. 1994 wurde die Arbeit auf einem Monitor befestigt und 2009 erweiterte eine über die Wände des Raums wandernde Videoprojektion inhaltlich wie räumlich das Thema.¹⁰

Abschließend frage ich nach dem Kontext, in den die von mir erörterten Aspekte des Werkes gehören, vor allem der Aspekt des Topografischen und das Universelle, die Erweiterung seiner Kunst durch wissenschaftliche Fragestellungen. Als Edmund Kuppel 1975 daran ging, mittels eines mit der Kamera verbundenen Spiegels „Den Eiffelturm ins Bild (zu)holen“ ohne den Fotografen aus dem Spiegel zu verlieren, waren die Koordinaten seiner weiteren Recherchen und die Methode, mit der er diese betreiben würde, bestimmt. Er untersuchte fortan die „methodischen und inhaltlichen Zusammenhänge zwischen dem Sehenden (Fotograf) und dem Objekt seiner Wahrnehmung als einer Erfahrung von Distanz in ihrer Abhängigkeit von Raum und Zeit ebenso aber von Zeit als einer Erfahrung von Raum und Bewegung.“¹¹ Und er betrieb diese Untersuchung mit Hilfe eines erweiterten, sich selbst reflektierenden Fotoapparates, mit Hilfe einer Fotoskulptur. Sowohl in der Erfahrung von Distanz in ihrer Abhängigkeit von Raum und Zeit, als in der Erfahrung von Zeit als eine Erfahrung von Raum und Bewegung deckt sich diese Grenzerweiterung mit dem erweiterten Skulpturbegriff von Richard Long. In den Jahren, als *Handlungen zur Form*¹² wurden, entwickelte Richard Long seine „Sculpture by walking“ aus der „zielgerichteten, Ort, Zeit, Bodenbeschaffenheit (Material), Sichtverhältnisse (Licht) und Entfernungen ordnenden Begehung“ einer Landschaft.¹³ Doch wie später bei Edmund Kuppel sind weder die Begehung noch die vorgenommenen Eingriffe in die Landschaft das Werk, sondern das Foto, die Landkarte mit der eingezeichneten Wegstrecke, die Beschreibung und gelegentlich auch Materialien aus der Landschaft. Dabei hinterfragt das Foto bei Richard Long nicht die Bedingungen seiner Entstehung, vielmehr trägt es zusammen mit der Bildlegende die Beweislast darüber, dass die Handlungen am angegebenen Ort so stattgefunden haben.

Der andere Kontext, der hier ebenfalls nur angedeutet werden kann, betrifft die Universalität oder das Verhältnis des Werkes zu verschiedenen Wissenschaftszweigen. Gerade die Naturwissenschaften sind in den 90er Jahren durch neue Adaptionstrategien von Künstlern

¹⁰ Zur genaueren Beschreibung von *La Conciergerie* cf. Kat.Nr. 18 in dieser Publikation.

¹¹ Andreas Vowinkel: *Poesie und Realität. Anmerkungen zu den Arbeiten von Edmund Kuppel*. In: *Ausst. Kat., Edmund Kuppel, Fotos, Filme, Maschinen. Arbeiten von 1971 bis 1986*, Badischer Kunstverein Karlsruhe 1986, S. 5. „Raum erfahren heißt sich bewegen“ formuliert Edmund Kuppel 1977 im *Künstlerbuch Plätze. Fotografische Topografie einer Stadt z.B. Paris*. Bad Honnef 1977, o.S.

¹² *Ausst. Kat. When attitudes become form*, Kunsthalle Bern 1969.

¹³ Friedrich Schnock: *Richard Long und der veränderte Skulpturbegriff*, phil. Diss. Braunschweig 1999, S. 41.

wie Mark Dion, Olafur Eliasson oder Gerhard Lang verstärkt in den Blick genommen und zum Bezugsfeld eigenen künstlerisch-wissenschaftlichen Arbeitens gemacht worden.¹⁴ In diesem Zusammenhang sehe ich Arbeiten wie „Das Planetarium, Erbmasse oder Das Kabinett des Ferdinand von Blumenfeld“ – während mich der „Sonnen-Kalender“ der Ludwig-Erhard-Schule in Karlsruhe, der jeden Tag zu Beginn der Großen Pause von 9.20 Uhr bis 9.40 Uhr einen runden Lichtkreis in den verschatteten Innenhof schickt, an den Sonnenspiegel von Viganella erinnert. Dort stieg zwischen dem 12. November und dem 1. Februar die Sonne nie über die Berggipfel, sodass das Dorf im nördlichen Piemont im Schatten blieb. Ein großer Spiegel, 2006 in der Höhe montiert, bringt seitdem die Sonne ins Tal, auch Wärme und viele Touristen. Die Bezüge zum Werk von Edmund Kuppel sind vielfältig, im wahrsten Sinn des Wortes universell.

¹⁴ Cf. Susanne Witzgall: Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften, Nürnberg 2003.