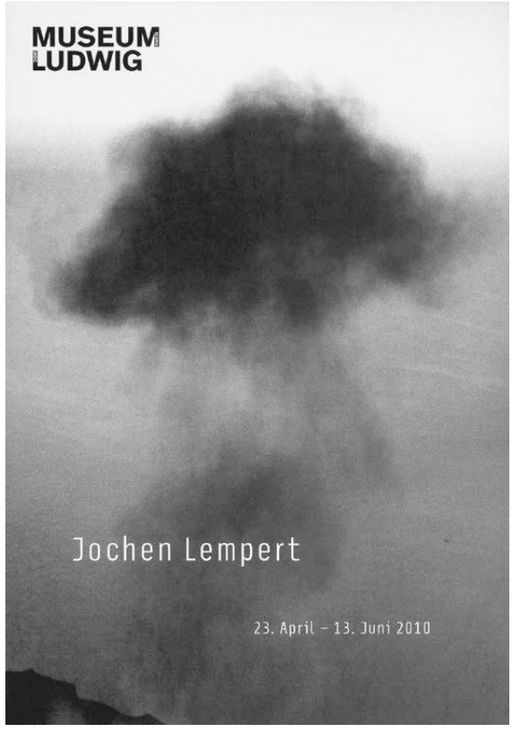
3 Ephemeres, Morphologisches, Amorphes und Hybrides. Elemente einer neuen fotografischen Ästhetik – Jochen Lemperts Arbeiten der 1990er Jahre
Florian Ebner

11 *Visible Night* oder Wie die Nacht in Bewegung ist
Frédéric Paul

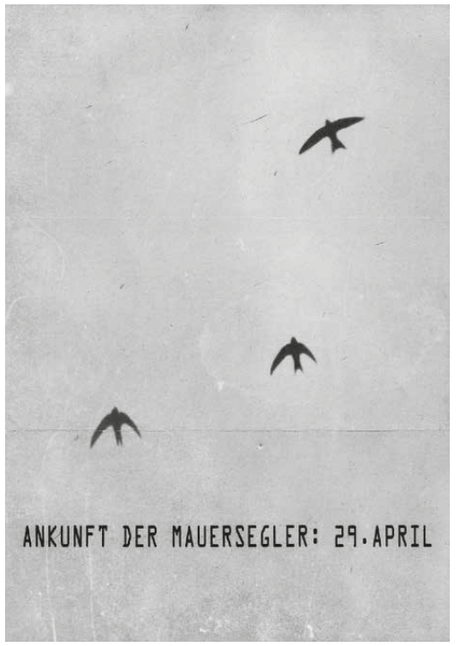
18 Ausstellungsansichten

23 Das Ritornell
Claire Le Restif

27 »Wege finden, die Natur sich selbst einschreiben zu lassen« – Wissenschaftliche Fotografie und kameralose Bildpraxis im Werk von Jochen Lempert
Kathrin Schönegg



Jochen Lempert, Museum Ludwig, Köln, 2010
(Ausstellungsfolder)



365 Tafeln zur Naturgeschichte, Bonner Kunstverein,
Bonn, 1997 (Einladung)

Ephemeres, Morphologisches, Amorphes und Hybrides. Elemente einer neuen fotografischen Ästhetik – Jochen Lemperts Arbeiten der 1990er Jahre

Florian Ebner

Beginnen wir mit dem Alltäglichen, mit dem, was einem so ins Haus flattert. Der Begriff *Ephemera* kommt aus dem Altgriechischen und bedeutet »nur einen Tag lang dauernd, vergänglich«. In der Biologie bezeichnet er eine Gattung von Insekten, die zu der Ordnung der Eintagsfliegen gehört. In der Welt der Museen und Sammlungen steht er für eine Sorte von Drucksachen, die auf einen bestimmten Tag verweisen oder nur kurze Zeit Bestand haben, wie etwa Briefe, Post-, Eintritts- und Einladungskarten, Poster und Plakate. Dem Künstler Jochen Lempert sind beide Verwendungen geläufig, zum einen, weil der gelernte Biologe ein Insektenspezialist ist und zum anderen, weil er viel Wert auf jegliche künstlerische Form von *printed matter* legt, sie selbst sammelt und mit viel Bedacht die Motive für die eigenen Einladungskarten und Plakate auswählt und gestaltet. Nähert man sich dem bald 35-jährigen fotografischen Werk Jochen Lemperts zunächst über eben jene Ephemera, so sticht die Diversität der Drucksachen ins Auge, die auf die eine oder andere Weise mit der eigentlichen Funktion und Bedeutung des Begriffs spielt.

Ankunft der Mauersegler: 29. April steht in orangefarbener Schrift auf der Ankündigung zu Lemperts erster großer Einzelausstellung im Bonner Kunstverein von 1997, unterhalb der drei das Foto durchquerenden Mauersegler. Tatsächlich kehrten am 29. April jenes Jahres, am Tag der Vernissage, die Vögel aus Afrika nach Bonn zurück. (S. 2) Eine ähnliche, obschon nicht intendierte (und daher eher prophetische) Koinzidenz weist das Plakat des Kölner Museum Ludwig aus dem Jahr 2010 auf, denn Lempert bildete auf dem Plakat eine schwarze Aschewolke über dem aktiven Vulkan Stromboli ab, und die Woche der Eröffnung fiel wiederum mit dem Ausbruch des isländischen Vulkans Eyjafjallajökull zusammen. (S. 2) Andere Einladungskarten und Plakate greifen tagespolitische, wissenschaftliche oder soziale Fragestellungen auf, etwa eine Einladung aus dem Jahr 2000, auf dem ein pistolenartiges Gerät zur Übertragung von genetischem Material zu sehen ist, jenem Instrument ähnlich, welches das Team um den US-amerikanischen Biochemiker Craig Venter nutzte, um in jenem Jahr ein gesamtes menschliches Genom zu sequenzieren. (S. 5) Oder die Verwendung eines historischen Fotos, das einen Mann (mit großer Ähnlichkeit zu Joseph Beuys) zeigt, der mit einer Axt auf ein Auto einschlägt, begleitet von dem Untertitel *Henry Ford demonstriert im Jahr 1941 die Stabilität einer auf Sojabohnen-Basis hergestellten Autokarosserie* – Text und Bild als Motiv zur Einladungskarte für eine Ausstellung (zusammen mit Jürgen Stollhans im Kunstverein Ulm 2007) mit dem Titel *Was wärst Du ohne Chlorophyll?* (S. 5)

Jochen Lemperts Ephemera der letzten drei Jahrzehnte sind oftmals Parallelerzählungen zu den jeweils ausgestellten Arbeiten, teils mit feiner Ironie konzipiert, teils mit poetischer Reflexion über das Ephemere der Medien Plakat und Einladungskarte selbst: etwa jene Motive, die nichts anderes zeigen als Ephemera, eben jene kleinen Insekten, die ihre Spur auf dem fotografischen Bild hinterlassen haben, sei es in der Form einer Fliege als Fotogramm auf lichtempfindlichem Papier oder der Schattenwurf eines Falters auf hellem Asphalt. (S. 5) Auf vielfältige Weise erscheint Lemperts Ästhetik als eine besondere Form der *fotografischen Errettung der äußeren Wirklichkeit*, wie Siegfried Kracauers Untertitel zu seiner *Theorie des Films* lautet. Doch dabei handelt es sich nicht etwa um einen aus der Zeit gefallenen Realismus (wie es im Folgenden noch diskutiert wird), sondern vielmehr um die eigenwillige und singuläre Haltung, die Fragestellungen eines Naturforschers mit der Reflexion über das Medium Fotografie zusammenzubringen.[1] Über die frühen Arbeiten der 1990er Jahre, welche auch die Frage nach der menschlichen Erkenntnis des Tier- und Pflanzenreichs anhand wissenschaftlicher Schausammlungen stellen, handelt der vorliegende Text, der Lemperts Drucksachen als Ausgangspunkt und erste Quelle nimmt und sich nunmehr auf den ersten großen Werkkorpus jener Jahre stützen wird.

Morphologisches und Typologisches

Blickt man einmal in einhundert Jahren auf die deutsche Fotografie des 20. Jahrhunderts, dann wird man von einem Furor der Typologie sprechen, beginnend mit den Publikationen von Karl Blossfeldts *Urformen der Kunst* und August Sanders *Antlitz der Zeit* über die Industriebauten von Bernd und Hilla Becher bis hin zu den systematischen Werkreihen

der Düsseldorfer Schule. Schaut man noch genauer in die frühen 1990er Jahre, jenem Zeitpunkt, in dem Jochen Lemperts Fotografie zum ersten Mal wahrgenommen und ausgestellt wurde, so finden sich etwa unter den preisgekrönten Positionen des Krupp-Stipendiums für zeitgenössische deutsche Fotografie neben Lemperts Arbeiten auch eine Reihe von industriellen Fertigungsstraßen von Andreas Gursky und Ulrich Gambkes Typologien von Agrarmaschinen.[2] Neben diesen gestochen scharfen Farbaufnahmen eines objektivierenden Stils wirken Lemperts nicht ausgefleckte Schwarzweiß-Abzüge von Schwämmen und ausgestopften Tieren zunächst wie Ufos, und doch schreiben sie sich auf subtile und zugleich subversive wie widerständische Weise in die Geschichte der fotografischen Typologie mit ein.

Die *365 Tafeln zur Naturgeschichte*, Jochen Lemperts erste Buchveröffentlichung von 1997, eröffnen mit den drei typologischen Serien, den *Oiseaux* (Vögel), *The Skins of Alca Impennis* und den *Kapitänsbäumen*. Sind letztere eine Reihe ausgestopfter Vögel, die auf einem Stück Ast sitzend von Lempert derart neben- und übereinander ausgelegt worden sind, dass sie für das Foto jeweils das Bild eines (gebastelten) Baumes ergeben, so bilden die beiden anderen Serien tatsächliche Porträtgalerien ausgestopfter Vögel. Die dem Riesenalk, einem flugunfähigen Riesenseevogel des Nordatlantiks gewidmete Bilderreihe, ist gar als eine alle 78 erhaltenen ausgestopften Exemplare dieses ausgestorbenen pinguinartigen Alkenvogel umfassende Typologie konzipiert, von denen Lempert bis 2017 insgesamt 52 Exemplare in den naturhistorischen Museen dieser Welt fotografiert hat.

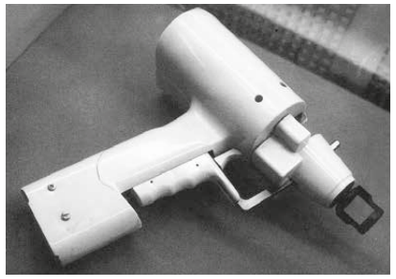
Doch bereits die Bildmotive auf den Einbandseiten des Buches – Schmetterlinge, Falter und Fliegen auf einem hellen Tuch (Vorderseite) sowie eine rätselhaft präparierte Echse, die einen Sonnenschirm trägt (Rückseite) – lassen erahnen, dass der Lempertsche Atlas der *365 Tafeln zur Naturgeschichte* kein klassisches Werk wissenschaftlicher Taxonomie darstellt. (S. 6) Den erwähnten Serien zu Beginn folgen die Kapitel *Symmetrie und Körperbau, Genetical Resources*, *Physiologus* und *Uexküll*. Schnell wird klar, dass Jochen Lempert die morphologische Beobachtungsweise seines urspünglichen Fachs und die Geschichte(n) der historischen Naturkunde zwar sehr ernst nimmt, sie jedoch auf ebenso ästhetische wie dadaistische Weise hinterfragt und erweitert.

Lempert entgrenzt die Sichtweise der Naturwissenschaft und kreuzt seine Funde aus Naturhistorischen Museen, Zoologischen Gärten, Aquarien sowie der »freien Wildbahn« mit kuriosen Objekten unserer Alltags- und Konsumkultur und exotischen Artefakten, die Zeugen sind für unsere (oftmals bizarren) kulturellen Projektionen auf das Reich der Tiere. In seiner speziellen Erzählform der Montage – der Kreuzung oder des Gegeneinander-Schneiden visueller Verwandtschaften – treffen die Methoden der Biologie und des künstlerischen Experimentalfilms aufeinander, den Lempert zuvor in den 1980er Jahren über ein Jahrzehnt hinweg innerhalb des Filmkollektivs »Schmelzdahin« praktiziert hat.[3] So steht das Foto eines Kamms in der Form eines Delphins auf einer Buchseite über der Aufnahme eines lebenden Glaswels im Aquarium, dabei entsprechen die Gräten des durchsichtigen Fisches den Plastikgräten des Kamms, dessen lächelndes Delphingesicht es kleinen Kindern leichter machen soll, damit malträtiert zu werden. (S. 6)

Lemperts formale Assoziationen und Äquivalenzen über die Seiten des Buches hinweg machen nicht nur die menschliche Domestizierung der Tierwelt, ihre totale utilitäre Ausbeutung bis hin zu den grotesken Auswüchsen des Kitsches sichtbar, sie offenbaren zugleich auch, wie sehr die morphologischen Analogien, trotz der Skurrilität seiner Funde, lehrreich sind: Neben dem Porträt eines sitzenden Marabus, der seine Vogelfüße nach vorne streckt, ist als Objektfoto ein Flaschenöffner zu sehen, als dessen Handgriff eine Tierpfote angeschraubt ist, beides mechanische Werkzeuge, das eine der Evolution, das andere der Populärkultur. (S. 6)

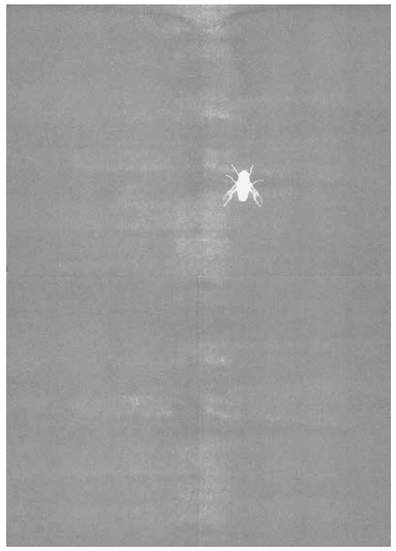
In dieser Hinsicht offenbaren uns Lemperts *365 Tafeln zur Naturgeschichte* alle Facetten menschlicher Projektion und kultureller Konstruktion, was unser Bild der Flora und Fauna ausmacht. Zu ihren künstlerischen Qualitäten gehören ihre Mehrdeutigkeit und Offenheit der Leseweise. Die eingangs erwähnten Aufnahmen des Riesenalks sind so fotografiert, dass sie einerseits ästhetische Objekte sind – der weiße Fleck zwischen Auge und Schnabel – und dass sie andererseits in der Profilaufnahme auch als unterschiedliche Individuen ihrer Art erscheinen. Bei den *Oiseaux* und anderen präparierten Tieren der Naturkundemuseen ist der Porträtcharakter noch stärker: Ist die Tatsache, dass sie uns als Individuen begegnen, etwas, das mit dem Fragmentarischen der fotografischen Aufnahme zu tun hat, die den Anschein erweckt, als wären sie lebendig oder zum Leben erweckt worden? Gegenläufig zu dem, was diese Kabinette vergeblich versuchen, die Arten vor dem Verschwinden zu retten, fangen diese Aufnahmen fast etwas von dem Ephemeren eines Moments ein. Auch Lemperts spätere Bilder von lebendigen Tieren, zumindest jene, die einen Porträtcharakter aufweisen, etwa seine Taubenporträts *Martha*, spielen mit der Ambiguität ihrer Leseweise: Führt uns der Künstler unsere anthropozentrische Sicht vor Augen, die allzu Menschliches auf die Welt der Tiere projiziert, oder möchte er gerade das Gemeinsame, das wir mit ihnen teilen, vielmehr noch als das Trennende, herausarbeiten? Ist es nicht bemerkenswert, welch detaillierte

Henry Ford demonstriert im Jahre 1941 die Stabilität einer auf Sojabohnen-Basis hergestellten Autokarosserie.



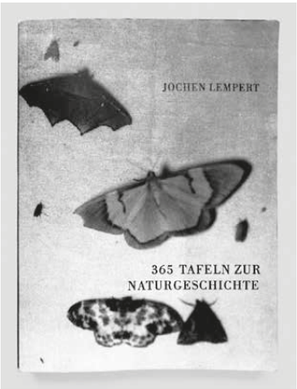
Craig Venter, Sabine Schmidt Galerie, Köln, 2001 (Einladungskarte)

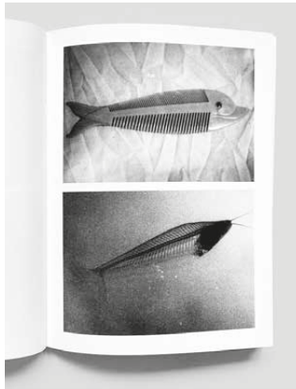
$6\ CO_2 + 12\ H_2O = C_6H_{12}O_6 + 6\ H_2O + 6\ O_2$
(mit Jürgen Stollhans), Kunstverein Ulm, 2007 (Einladungskarte)



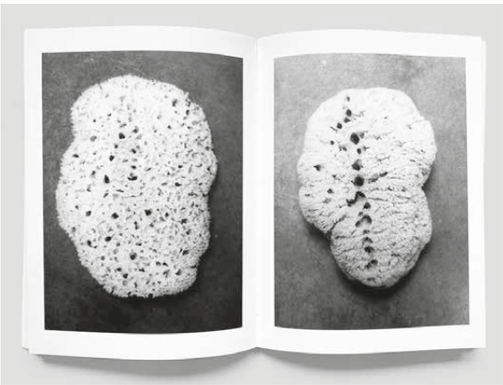
Blauer Planet, ATP Bahrenfeld, Hamburg, 2017 (Einladungskarte)

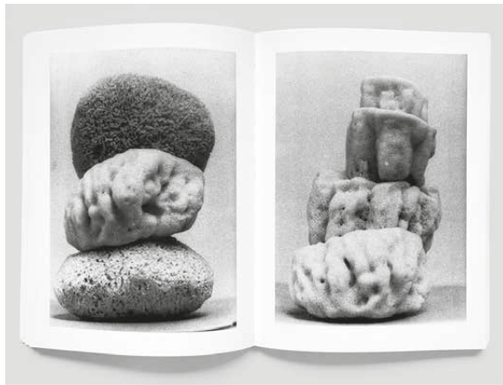
Jochen Lempert, Between Bridges, Berlin, 2015 (Einladungskarte)

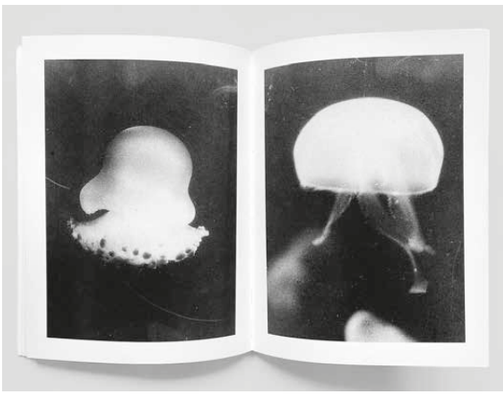


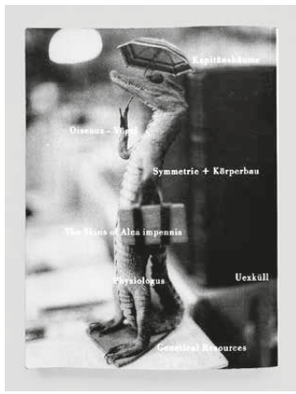


365 Tafeln zur Naturgeschichte,
Bonner Kunstverein und Kunstverein
Freiburg, 1997 (Katalog)









Programme in den kleinen Vogelköpfen ablaufen müssen, die weite Flüge über die Kontinente koordinieren und ein komplexes Sozialleben organisieren?[4] Lemperts Fotografien von Physiognomien und Morphologien der Tier- und Pflanzenwelt offenbaren ein anderes Verständnis von den Begriffen »Taxonomien« und »Typologien«, wie sie die moderne Wissenschaft oder die zeitgenössische Kunst, zumindest jene der 1980er und 1990er Jahre, kannten. In dieser Hinsicht ist er ein Vorläufer, denn es geht in seinen frühen Arbeiten eben weniger um die klare Abgrenzung, sondern um die Grenzüberschreitungen zwischen Pflanze/Tier und deren Repräsentationen, und auch, wie es im Laufe des Buches immer deutlicher wird, um das Amorphe, das Hybride und um jene, die »aus der Art schlagen«.

Amorphes und Hybrides

Dass Jochen Lemperts Arbeit bereits in den 1990er Jahren als etwas Singuläres gehandelt wird,[5] liegt wohl auch an der ganz anderen Art des vergleichenden Sehens, das sich in besonderer Weise den amorphen Formen im Tier- und Pflanzenreich widmet. Quallen und Schwämme nehmen in seinen frühen Bildern einen besonderen Platz ein, beides primitive Lebewesen und doch bemerkenswert in ihrer Fähigkeit, sich der Umwelt anzupassen. Vor allem jedoch interessieren sie Lempert als Bildobjekte. Vor seinem einfachen 50 mm-Kleinbildobjektiv verwandeln sich Quallen in abstrakte Lichtformen. (S. 6)

An Schwämmen wiederum interessiert Lempert, um einen modernistischen Begriff aus dem Bauhaus zu verwenden, ihre unterschiedliche »Faktur«, welche ihre jeweiligen Ökosysteme und Biotope an ihnen vorgenommen haben. Erst im vergleichenden Schauen entfalten die scheinbar formlosen Objekte ihre eigentliche Differenz. Durch ihre Anordnung auf den Seiten des Buches oder der Ausstellungswand verwandelt Lempert das vermeintlich Amorphe in eine signifikante Form: So finden sich im Kapitel *Symmetrie und Körperbau* drei Doppelseiten mit insgesamt sechs korrespondierenden Bildern von Schwämmen als eine radikale und provozierende Setzung vermeintlich gleicher und banaler Dinge. (S. 6) Auf einer Installationsfotografie des Frankfurter Kunstvereins von 1995 ist ein 32 Fotografien umfassendes Wandtableau zu sehen. Aus vier sich nach oben verjüngenden Reihen zusammengesetzt, erinnert seine Hängung tatsächlich an das taxonomisch-systemische Modell der biologischen Arten, wobei Lempert die unterste Reihe ausschließlich aus Schwammfotos zusammensetzt, als bildeten diese primitiven Lebewesen die Basis für alle weiteren Formen des Lebens (und seiner eigenen künstlerischen Formenfindung). (S. 9) Auch der auf der Installationsfotografie zu sehende Vitrinentisch zitiert eher die Sprache des Kuriositätenkabinetts als die einer Fotoausstellung der 1990er Jahre. Lempert gehört damit, neben Wolfgang Tillmans, zu den ersten, die den Tisch als Präsentationselement in die zeitgenössische Fotografie einführen.[6] Eine weitere Variante bilden Lemperts Schwammtürme, sie stellen künstlerische Ordnungsversuche dar, die Lempert direkt am Ort der Aufnahme vollzieht. Hier stapelt der Künstler drei bis vier jeweils ähnliche Schwämme übereinander, es ergeben sich rätselhafte Gebilde, die an Säulen, Pyramiden oder Totempfähle einer fernen Kultur erinnern und die neben ihrer skulpturalen Qualität und plastischen Schönheit ihren dadaistischen Witz nicht verhehlen. (S. 9)

Nicht zuletzt trägt Lemperts Umgangsweise mit Film und Fotopapier dazu bei, die Ästhetik des Amorphen herauszustellen. Seine Vergrößerungen mit recht einfachen, von ihm selbst konfektionierten Entwicklern hergestellt, das bewusste Inkaufnehmen von Staub und Flusen, unscharfe oder eingerissene Ränder, ihre unmittelbare und ungeschützte Fixierung an der Wand, all dies unterstreicht die besondere Materialpräsenz von Lemperts Werk. Was sich vor dreißig Jahren noch als eine Art Antiästhetik verstehen ließ, ist heute längst zu einer in Kunstkreisen weithin geschätzten formalen Sprache einer neuen fotografischen Arte Povera geworden. Kreist Lemperts Arbeit stets um das Verhältnis von Natur und Kultur, so stellt sie auch, und dies verdient einen eigenen Text, die Frage nach der Beziehung von Kultur versus Gegen- und Subkultur in der Fotografie der 1990er Jahre.[7]

Mit dem filmischen Begriff des Gegeneinander-Schneidens findet Lemperts spezielle Art eines vergleichenden Sehens von Morphologien (und amorphen Formen) ihre passende Bezeichnung. Das Kapitel *Genetical Resources* weist hingegen zahlreiche Bildkonstellationen auf, die über das Formale hinausgehen und eher die Frage nach der *Werkstatt des Demiurgen* stellt, um einen seiner ganz frühen Ausstellungstitel zu zitieren, nach der Willkür der Natur, nach gekreuzten und hybriden Geschöpfen aus ganz unterschiedlichen Feldern und der sich über die Jahrhunderte wandelnden menschlichen Erkenntnis. Am Ende des Buches tauchen Fotos von Tieren auf, die irgendwie aus der Art schlagen, schwarze Lämmer, (äußerst) paarungsfreudige Schweine, Kampfhunde, die wie jene Wesen wirken, die einige Seiten später in Auszügen aus Dantes *Göttlicher Komödie* und dem frühchristlichen *Physiologus* beschrieben werden. So wird nach frühen lateinischen Texten unter dem Begriff »hybrida« vermutlich ein Mischling aus Wildschwein und Hausschwein verstanden,[8] an welchen nicht zuletzt jene vietnamesischen Hängebauchschweine erinnern, die Lempert auf den letzten Bildseiten seines Buches oder auch auf einer seiner Einladungskarten platziert. Mit den *Genetical Resources* betrat Lempert in den 1990er Jahren jenes formal und

semantisch prekäre Terrain des Hybriden, das in den heutigen Diskursen der Kunst eine zentrale Rolle spielt. Verwandt hierzu erscheint aus heutiger Sicht das große künstlerische Interesse der 1990er Jahre am Begriff des Unheimlichen in unserer Kultur, so wie es unter anderen Mike Kelley und auch Zoe Leonard in den plastischen Darstellungen des Menschen, nicht zuletzt in naturwissenschaftlichen und anthropologischen Museen entdeckt haben.

Poetologisches

Wollte man für die Evolution des Werkes des Hamburger Künstlers von den frühen 1990er Jahren bis heute zwei signifikante Motive finden, dann könnten dies zum einen der vor Schreck erstarrte ausgestopfte Affe aus den *365 Tafeln zur Naturgeschichte* (S. 9) und das Motiv der Eule (*Owl*, 2017) mit ihrem nach innen gekehrten Blick sein. (S. 6)

Zum einen also jenes bereits beschriebene Schaudern über die kulturell konstruierten Abgründe zwischen Mensch und Tier an den Schauorten unseres Wissens, ein »Erstaunt-Sein«, das in den späteren Arbeiten mehr und mehr einem Staunen weicht, einer Faszination über die Fertigkeiten der Natur. Während sich der Bildraum seiner Aufnahmen mehr und mehr leert, treten die Fragen nach Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit in den Vordergrund, und Lempert verknüpft sie mit einer Meditation über das, was die fotografische Aufzeichnung ist (oder einst gewesen ist). Dienten die alten naturkundlichen Museen noch einer Errettung vergangener Artenvielfalt anhand der präparierten Tiere, so übernimmt dies nun das Auge der Kamera. Vielleicht löst sich auf andere Weise das eingangs erwähnte Denken Siegfried Kracauers hier ein. Kracauers Theorie des Films und der Fotografie ist eine materialistische Ästhetik, sie postuliert – im Gegensatz zur Malerei und zum Theater – eine besondere Affinität der Kameramedien zu dem, was er abwechselnd als »materielle Realität«, »physische Existenz«, »Wirklichkeit«, »Natur« oder gar »Leben« bezeichnet,[9] und er beschreibt diese Nähe durch die besonderen Bedingungen der Kameraaufzeichnung (etwa die Großaufnahme, aber auch der Zufall, der sich in sie einschreibt). Vor allem jedoch verzehren die Kamerabilder nicht vollends den Gegenstand ihrer Kunst (wie es bei der Inspiration des Malers der Fall ist), es bleibt immer etwas von dieser äußeren Wirklichkeit erhalten. »Blätter zum Beispiel, die sie [die Schriftsteller des 19. Jahrhunderts] zu den Lieblingsmotiven der Kamera zählten, lassen sich nicht ›stellen‹, sondern kommen in endlosen Mengen vor. In dieser Hinsicht besteht eine Analogie zwischen der fotografischen und der wissenschaftlichen Verfahrensweise: beide suchen ein unerschöpfliches Universum zu ergründen, dessen Ganzheit sich ihnen für immer entzieht.«[10]

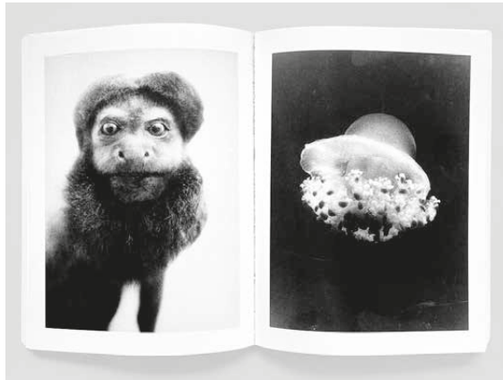
Lemperts Fotografie hat jedoch auf den ersten Blick nichts zu tun mit der Emphase und dem medialen Kamera-Messianismus Kracauers,[11] gerade die Ironie vieler seiner Einladungskarten konterkariert eine jegliche Lesart in dieser Richtung. Und dennoch, unter den ganz anderen, neuen Vorzeichen unseres digitalen Zeitalters, findet man eine Errettung der äußeren Wirklichkeit in seinen Aufnahmen der feingliedrigen Konstruktionen von Spinnennetzen, der gestalterischen Kraft der Blattschneideameisen oder der Tarntracht und Mimikry von Insekten wieder. Jene fantastischen Phänomene einer physischen Welt, die man gemeinhin als Natur bezeichnet und die Lempert aus dem säkularen Wissen eines Biologen heraus erkundet, erscheinen heute als Bausteine eines alternativen Wirklichkeitsentwurfs, jenseits aller virtuellen Modellierungen moderner Wissenschaft, und sind, trotz des stillgestellten Bildes der Fotografie, eine Kunst des Lebens.

Florian Ebner ist Leiter der Fotografischen Sammlung am Centre Pompidou. Zusammen mit Julie Jones kuratierte er 2022 die Ausstellung *Jochen Lempert* am Centre Pompidou.

1 Siehe hierzu Kathrin Schönegg, »›Wege finden, die Natur sich selbst einschreiben zu lassen‹. Wissenschaftliche Fotografie und kameralose Bildpraxis im Werk von Jochen Lempert«, S. 27 in dem vorliegenden Band.
2 Siehe den Katalog *Stipendien für Zeitgenössische Deutsche Fotografie der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung 1990 bis 1992*, hg. v. Ute Eskildsen, Ausst.-Kat., Museum Folkwang, Essen, 1993.
3 Siehe hierzu »Jochen Lempert: Aus der Werkestatt des Demiurgen. Ein Gespräch mit Christiane Fricke«, in: *Kunstforum International*, Bd. 140, Kunst und Literatur II, 1998. Hierin spricht er auch über die Bedeutung der Montage für seine Buch- und Wandarbeiten. Zit. nach www.kunstforum.de/artikel/aus-der-werkestatt-des-demiurgen/ (letzter Zugriff 29. April 2023).
4 Lemperts Arbeiten stellen Fragen, die zur gleichen Zeit auch von Philosoph:innen wie Vinciane Despret gedacht werden, die in ihren Veröffentlichungen der letzten Jahre das Verhältnis von Mensch und Tier neu zu definieren versucht.
5 Siehe hierzu den »Epilog« von Annelie Pohlen und Stephan Berg, in: Jochen Lempert, *365 Tafeln zur Naturgeschichte*, Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein, Kunstverein Freiburg, 1997 (n. p.).
6 Siehe zu den in den Frankfurter Vitrinen gezeigten Werken den Katalog Jochen Lempert, *Natürliche Ressourcen*, Container Goods Edition, Köln, 1998.
7 Nicht umsonst waren Jochen Lempert und Wolfgang Tillmans zwei der vier Preisträger:innen des ars viva Preises 1995/96, die gemeinsam mit Barbara Probst und Thomas Demand 1995 in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, im Frankfurter Kunstverein und in der Kunsthalle Nürnberg ausgestellt haben.
8 Siehe hierzu de.wikipedia.org/wiki/Hybride.
9 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, (ursprünglich *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*? New York, 1960), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, S. 55.
10 Kracauer, a. a. O., S. 46.
11 Siehe hinsichtlich der messianischen Rolle der Kameramedien bei Kracauer: Gertrud Koch, *Kracauer zur Einführung*, Junius, Hamburg, 1996, hier vor allem S. 125–147.

ars viva 1995/96, Frankfurter Kunstverein, 1995 (Ausstellungsansicht)

Owl, 2017



365 Tafeln zur Naturgeschichte, Bonner Kunstverein und Kunstverein Freiburg, 1997 (Katalog)

Airplanes in the Gymnosperm Forest, 2013

Slight Breeze in the Rhône Valley, 2010

Wind, 2015

Visible Night oder Wie die Nacht in Bewegung ist

Frédéric Paul

Es gibt drei etwa gleich lange Wege, die ich zu Fuß von meiner Wohnung zu meinem Büro gehen kann. Ich entscheide nie bewusst, welchen ich morgens nehme, und schlage, ohne dies groß zu entscheiden, auf dem Rückweg meist einen anderen ein. Auf einem dieser Wege steht ein riesiger Baum, eine Art Baumdenkmal, das mir bis vor kurzem gar nicht aufgefallen war. Dabei hätte ich nur den Kopf heben müssen, auch wenn ich dann aufgrund der starken Sonnenstrahlung an diesem Tag möglicherweise vom Licht geblendet worden wäre. Wenn man den Kopf senkt, kann man Hunde und Ratten vorbeilaufen sehen, den Blicken der Mitmenschen ausweichen, doch der sich im Wind wogende Schatten der Bäume auf dem Bürgersteig kann auch dazu verleiten, aufzuschauen. Die Knospen der Bäume waren noch nicht aufgesprungen und die Sonne schien durch ihre nackten Äste. Sie überragte sie sogar, als ich an diesem Morgen an dem Baum vorbeikam, der unverhältnismäßig groß an der Ecke des kleinen Platzes stand. Es gibt so viele Stadtbewohner:innen, wie sollen wir da auf alle achten, denen wir begegnen, besonders dann, wenn sie still und stumm oder, wenn nicht still, zumindest unsichtbar sind: Bäume, Gräser, Vögel oder Insekten, zu hoch, zu niedrig, verstohlen, notgedrungen versteckt in einer feindlichen Umgebung?

Diesen klandestinen Wesen aus der Tier- oder Pflanzenwelt spürt Jochen Lempert seit Jahren nach, vor allem in seinem Wohnort Hamburg und überall dort, wohin ihn seine Reisen führen – manchmal sogar da, wo sich das Wilde inmitten der Stadt verzehrt, im Zoologischen Garten. Wenn er eine Hirschkuh fotografiert, zeigt er sie auf einem Zementpflaster, das mit der Anmut des Tieres kontrastiert[1] – er verdoppelt die Aufnahme sogar und präsentiert die beiden Bilder symmetrisch, um sie unseren abgestumpften Augen anzubieten, dem linken wie dem rechten, so wie der Hirsch seinen Kopf dreht.[2] Er erhebt nicht den Anspruch, die spektakulären Momentaufnahmen spezialisierter Tierfotografen zu machen. Denn während diese »Bildjäger« dazu neigen, den Sprung einer Raubkatze oder den Schwung eines Adlers einzufrieren, verfolgt er den Flug einer Biene, den Schatten eines Schmetterlings oder … das Schweben eines Löwenzahnsamens. Wenn er seine 24 × 36 mm-Spiegelreflexkamera in die Luft hält, dann meist, um Vögel aus der Ferne im Flug einzufangen, aber auch, um den Eindruck der Heimlichkeit in sein Gegenteil zu verkehren, wenn etwa durch die Lücken des Blattwerks *Jets* wie in der Umgebung eines Flughafens vorbeifliegen: *Airplanes in the Gymnosperm Forest*, 2013. (S. 10) Was ihn zu folgender Überlegung bewogen hat: »Die in Form von Nadelbäumen noch weit verbreiteten Gymnospermen waren die vorherrschenden Pflanzen des Mesozoikums.«[3] Das Mesozoikum bzw. das sekundäre Zeitalter brachte zudem die Dinosaurier und ihre Nachfahren, die Vögel, hervor, sodass sich der Kreis schließt.

Lempert interessiert sich für die Blätter, die von mehr oder weniger bemerkenswerten Bäumen gefallen sind, ebenso wie für die lebendigen Blätter, die im wogenden Wind die Sonnenstrahlen dämpfen, sie brechen, sie durch sich hindurchgehen lassen oder den Blick auf sie verdecken.

So wie einige, trunken von Hitze und Sommerlicht, auf dem Boden liegen und von einem Windstoß für einen Moment in die Sonne der Drôme geweht werden: *Slight Breeze in the Rhône Valley*, 2010. (S. 10) Wenn das natürliche Licht je nach Jahreszeit unterschiedliche Eigenschaften hat, ist es dann nicht übertrieben zu sagen, dass es lokale Eigenschaften hat, dass es in dieser Region, auf diesem Breitengrad wirklich einzigartig ist, wie es so oft heißt? Gleichwohl erkannte ich in dieser kaum Anhaltspunkte bietenden Aufnahme das Licht von Valence, doch … ich wusste, dass Lempert sich dort aufgehalten hatte![4]

In mehreren anderen Werken werden Blätter vom Wind getragen. Ein Quadriptychon scheint zum Beispiel ein identisches Bild zu wiederholen, *Wind,* 2015, (S. 10) bevor man die unterschiedlichen Formen der Blätter desselben Strauchs, von einem Windstoß geschüttelt, in diesen vier Bildern mit demselben Bildausschnitt bemerkt – Bilder, die wie alle Fotos von Lempert ohne Stativ gemacht wurden, um mehr Spontaneität zu ermöglichen.

Ein großer vertikaler Print von 2009 mit dem Titel *On Photosynthesis* wirkt wie ein Manifest. (S. 13) Drei Aggregatzustände sind hier vereint. Im unteren Teil wird Laub von einem Blasgerät, einer

lärmenden Windmaschine, aufgewirbelt. Im oberen Teil durchqueren Äste mit Blättern der gleichen Art den Rahmen. Dazwischen hebt sich im Hintergrund der Schatten eines Baumes von einer hellen Ziegelmauer ab. Das Licht ist so stark, dass sich das Blattwerk durch diese Lichtprojektion, die in die gleiche Richtung wie die geblasenen Blätter am unteren Bildrand geht, auflöst. Der allgemeine Ton ist, wie so oft bei diesem Künstler, grau: ein blasses Grau, kein Schwarz, nicht einmal für den Schatten, und ein grelles Weiß dort, wo die Sonne jedes Hindernis zwischen den Ästen des Baumes, von dem man nur die wie geröntgt wirkende Silhouette sieht, ausgehöhlt hat. Das Bild teilt uns so die Faszination seines unsichtbaren Blattwerks mit, ohnmächtige Blende, zerfetzt von der Fülle, die die Blätter wachsen ließ.

Wenn Lempert auf seinen Streifzügen im Freien nicht das aufnimmt, was sich seiner Neugierde bietet, interessiert er sich zuweilen für andere Blätter, die sich weniger natürlich von den Ästen gelöst haben. Sie nimmt er mit in sein Labor, um Kontaktabzüge auf Fotopapier zu machen – Fotogramme – oder um sie durch die Vorrichtung seines Vergrößerungsgeräts zu schieben und sogenannte »Foliogramme« zu erhalten. In beiden Fällen verzichtet der Fotograf auf die Kamera, obwohl das ebenfalls mit einem Objektiv ausgestattete Vergrößerungsgerät dieser sehr nahekommt. Im ersten Fall lässt das Pflanzenfragment kein Licht durch und hebt sich als weiße Fläche von der belichteten Oberfläche des Papiers ab, die bei der Entwicklung schwarz geworden. Im zweiten Fall ähnelt das Verfahren, das der Künstler seit 2006 anwendet, der Herstellung eines mikroskopischen Präparats, das jedoch nicht geschnitten wird und einen Glasmalerei-Effekt erzeugt. Unterhalb der mit bloßem Auge sichtbaren Blattadern kommt eine Vielzahl von Zellen zum Vorschein.

Um die Aufmerksamkeit des Fotografen für das beinah Unsichtbare zu veranschaulichen, könnte man sich noch *Man From Acre* aus dem Jahr 2007 ansehen (S. 13), eines der scheinbar »harmlosesten« Bilder unter seinen »banalen« Bildern – für diejenigen, die darin nicht den Ausdruck eines bestimmten Weltbildes zu erkennen vermögen. Nach dem Wind wendet sich der Autor einem weiteren Phänomen zu, für das die Fotografie als blind gilt: der Hitze. Was Lempert sah und was ihn zu diesem selten gezeigten Foto[5] bewog, ist darauf nicht zu sehen, und die von ihm verfasste Bildunterschrift in dem Buch *Phenotype*, in dem das Foto auf einer Doppelseite zu sehen ist, öffnet uns nicht so sehr die Augen, als dass sie die Fantasie anregt: »Auf dem Haar eines Besuchers aus dem tropischen Bundesstaat Acre in Brasilien bilden sich in der Sonne schon nach wenigen Minuten Hunderte von feinen Schweißtropfen. Ich habe dies als thermoregulatorische Anpassung interpretiert.«[6]

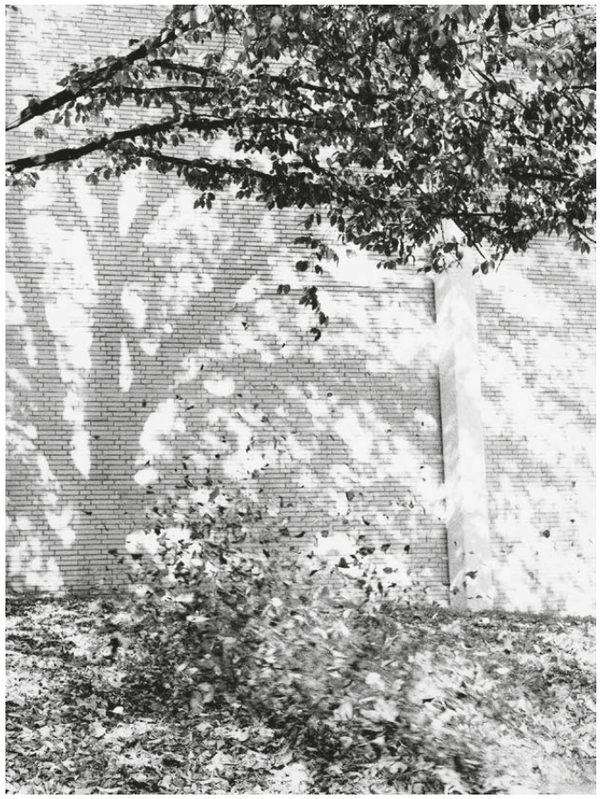
Als der Künstler mehrere Jahre nach der Aufnahme und der Veröffentlichung nach dem Foto gefragt wird, gesteht er: »Ohne diese Worte sieht man nichts …«[7]

Hängen Hitze und Licht stets ursächlich miteinander zusammen? Zu einer solchen Behauptung würde ich mich nicht versteigen, doch ist der Schädel dieses Tropenbewohners offenkundig beleuchtet und wenn er sich umgedreht hat, muss das Licht ihn geblendet haben. Lempert interessiert sich für das Licht, das sichtbar macht, und für das, das blendet. Für Fotografen ist das eine völlig naheliegende Beschäftigung. Bei ihm ist das Licht jedoch nicht nur eine funktionale Komponente: Als Mittel, das für seine Kunst ebenso unentbehrlich ist wie für die Fotosynthese, ist das Licht Gegenstand immer neuer Studien und Träger erhellender Metaphern und Metamorphosen.

In dem Werk *Visible Light* (ein tautologischer Titel wie kaum ein anderer), das 2021 zum ersten Mal in der Galerie ProjecteSD (Barcelona) zu sehen war, loten achtzehn Werke diese Möglichkeiten aus. (S. 14) Insekten fungieren als Projektionsfläche. Spinnweben werden bestrahlt. Vögel fliegen im Gegenlicht. Die Blütenkrone einer Epiphyllum-Blüte bildet eine Laterne. Eine Handvoll Brombeeren leuchtet aus der Schwärze ihrer vielen agglomerierten Kügelchen. Der veredelte Stamm einer Weinrebe wird von der sengenden Sonne zermalmt. Strahlen dringen mehr oder weniger stark durch die Wolkendecke oder verschiedenes Blattwerk. Und schließlich nutzen sie ein offenes Fenster, um in einen Raum zu gelangen, der das Atelier des Künstlers sein könnte.

Zwei der achtzehn Werke in dieser Serie heben sich jedoch von den anderen ab. Und ihre Andersartigkeit gibt nicht nur dem beherrschenden Thema mehr Würze, sondern das Erlebnis verschiebt sich von der Beobachtung natürlicher Tatsachen und Kreaturen, die man mit der Naturwissenschaft assoziiert, hin zur Beobachtung ästhetischer Artefakte, die in den Bereich der Kunst fallen. Die Ergebnisse sind jedoch mitnichten gewöhnliche Fotos von bestehenden Werken. Zwar zeichnen sich diese Fotos nicht durch außergewöhnliche Bildausschnitte oder andere Symptome »kreativer Fotografie« aus, um die sich Lempert nie gekümmert hat – was sich unter anderem darin zeigt, dass er fast ausschließlich auf die optische Neutralität des 50 mm-Objektivs zurückgreift –, doch zeugen sie von einer persönlichen Herangehensweise, bei der es weniger um die Treue zu einem Objekt aus der Vergangenheit als vielmehr um eine flüchtige Empfindung geht.

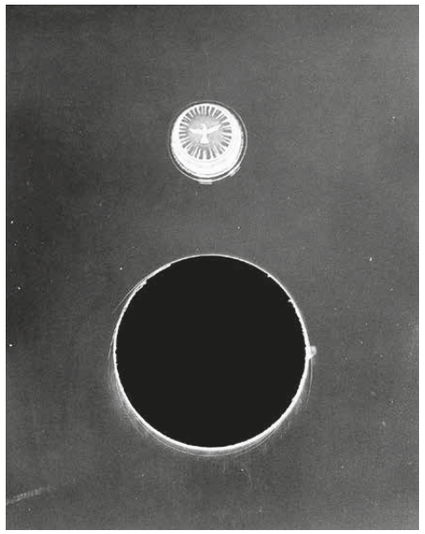
Das erste Foto, das ich anführen möchte, zieht die üblichen grauen Halbtöne in eine extreme Blässe. Man mag sich fragen, ob die Aufnahme überbelichtet ist, im Gegenlicht aufgenommen wurde, ob der Abzug, der dem Werk seine endgültige Form



On Photosynthesis, 2009

Man from Acre, 2013

Visible Light, ProjecteSD, Barcelona, 2021
(Ausstellungsansicht)



Accidental Hole, 2021

Kore, 2020

verleiht, solarisiert wurde oder ob es sich um ein Negativ handelt, da die Atmosphäre so »verschneit« ist. Zu dieser unwirklichen Anmutung kommt noch hinzu, dass das Foto ein Detail zeigt: eine Hand, die auf der Höhe des Oberschenkels an einem Kleidungsstück aus Stretch zieht. Lempert gibt in der Regel nur ein Minimum an Erklärungen: um die Betrachter:innen auf seiner Spurensuche mitzunehmen, sie nicht direkt zum Ziel zu führen. Sinneseindrücke sind vergänglich und scheu. Lempert praktiziert eine anspielungsreiche Fotografie.
In manchen Fällen ist jedoch zumindest der Titel unverzichtbar. *Kore*, 2020 (S. 14) bezeichnet einen bestimmten Typus von weiblichen Statuen aus der archaisch-griechischen Kunst (6. Jh. v. Chr.). Im Gegensatz zum Kouros, dem männlichen Pendant, der oft in einer Schreithaltung dargestellt wird, steht die Kore unbeweglich und hieratisch auf beiden Beinen; die von Lempert erfasste Handbewegung wird von Fachleuten als typisch für diese Gattung beschrieben. Niemals hätte sich der griechische Bildhauer vorstellen können, dass ein anderer Künstler im Bruchteil einer Sekunde diese seit mehr als zwei Jahrtausenden untätige Hand[8] erfassen und ihre Untätigkeit als ein»bedeutsames bedeutungsloses« Detail (*signifiant – détail – insignifiant*) deuten könnte.

Auch die andere Fotografie ist schwer zu entziffern. Als wären zwei entgegengesetzte Prinzipien aufgereiht, sieht man deutlich eine große schwarze Scheibe mit einem glühenden Rand (eine Sonnenfinsternis?) und darüber, ziemlich undeutlich, in einer anderen, hellen Scheibe einen Vogel mit ausgebreiteten Flügeln, der sich im Okulus einer Kuppel befindet. Es handelt sich um die Kuppel der Barockkirche Santa Maria della Vittoria in Rom, die vor allem für ihre Statue der Verzückung der heiligen Theresa von Bernini bekannt ist. Lempert erklärt dieses Bild *Accidental Hole*, 2021 (S. 14) als »eine Art Wunder oder seltenes Ereignis: In diesem Jahr verwendete ich einen Film, der als Produktionsfehler drei Löcher hatte – aber das sieht man natürlich erst nach der Entwicklung … in Rom habe ich die Kuppel mit der Taube des Heiligen Geistes aufgenommen, was sich mit dem Loch im Film überschnitt …«[9] Seine Bemerkung bedarf keines weiteren Kommentars.

Da jeder schon einmal ein Glühwürmchen oder einen Leuchtkäfer bestaunt hat – etwas, was wie viele andere staunende Verwunderung oft mit Kindheitserinnerungen verbunden ist –, fand Lempert in diesen Insekten wertvolle Mitarbeiter. Dafür musste er sie erst einmal finden und einfangen. Im Kopf eines Künstlers geschieht dies jedoch normalerweise in umgekehrter Richtung. Es ist das Finden eines Helfers, eines intellektuellen Katalysators, der einem die Intuition gibt, ihn zu benutzen. Als Entomologe, der sich auf die Ordnung der Libellen (Odonata) spezialisiert hat, hat Lempert in der Vergangenheit Libellenfallen aufgestellt.[10] Für seine Experimente mit Leuchtkäfern musste er keine derartigen Tricks anwenden.

Ob Tier oder Pflanze, Meeres- oder Landlebewesen – der Künstler hatte sich bereits 2002 mit Phytoplankton mit ähnlichen Eigenschaften vertraut gemacht – um die Phänomene der Bioluminescenz wahrzunehmen, muss man sich von den Städten entfernen. Als Lempert 2009 eine Ausstellung in der abgelegenen Domaine de Kerguéhennec vorbereitete, fand er die fruchtbare Nacht wieder, um eine andere Art von Fotogrammen zu schaffen, die er Luminogramme nennt und die er ohne Kamera und sogar ohne künstliches Licht herstellte. Er musste lediglich *Lampyris noctiluca* oder *Luciola lusitanica* auf den Film oder das Fotopapier legen.

In der Bretagne nutzte er *Lampyris noctiluca* für ein über zwei Meter langes Positivfries, das durch einen vergrößerten Papierabzug des besagten 35 mm-Films entstand (S. 17), den der Käfer durchquert hatte. Das nebulöse Aussehen, der schwarze »Hintergrund«, auf dem sich die Lichtspur abzeichnet, und die Größe des Frieses legen nahe, ihn als astronomisches Phänomen zu interpretieren. Der Maßstab wird durch die Vergrößerung verzerrt und der Abstand zwischen den vier Abzügen, obgleich trennend, verstärkt den Effekt der Abfolge und damit der Bewegung.

Luciola lusitanica fällt ab 1991 mit Unterbrechungen bei Lempert auf. Sie taucht in einer Serie von vier 27,5 × 21 cm großen Negativbildern aus dem Jahr 2015 wieder auf.[11] Man kann die Irrwege des Tierchens verfolgen, das sich brav an den Rand eines jeden Blattes Papier hält, wo es Arabesken beschreibt, deren »Fluidität« an die Bewegungen eines Tieres im Wasser, an vom Wind verschlungene Pflanzengirlanden oder an die unkoordinierten Sprünge eines Nachtfalters in der Glaskugel einer brennenden Lampe erinnern – einer Lampe, die diesen Falter anzieht, bevor sie das letzte Knistern verursacht … Hängen Hitze und Licht stets ursächlich zusammen, fragte ich? Die Sonne und alte Glühbirnen lassen dies vermuten, doch die LED-Beleuchtung scheint diesen Eindruck herunterzuspielen. Ein weiteres Übel der Lichtverschmutzung ist, dass einige Glühwürmchen von den besonderen Wellenlängen dieser energiesparenden Technologie angezogen werden.

Auch wenn man zögern mag, mir in meinen eigenen Abschweifungen zu folgen, so führen uns diese drei Ähnlichkeiten nicht weit von unserem Thema weg. Auf jedem Blatt Fotopapier wiederholt sich das gleiche Experiment, doch jede Bahn des leuchtenden Tieres ist anders. Die Wiederholung unterstreicht die Einzigartigkeit eines jeden Bildes, das durch direkten Kontakt belichtet wird und nicht, wie im Fries, durch die Projektion eines einzelnen Negativs, das die Reproduktion *ad libitum* ermöglicht. In beiden Fällen ist das Negativ – der

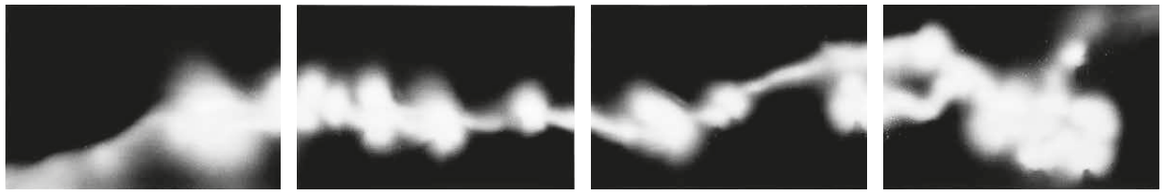
Negativfilm und das Papiernegativ – einzigartig, und die alte Silberchemie kann für das Negativmedium eine größere Nähe zur realen Erfahrung beanspruchen, während das Positiv nur scheinbar getreuer ist und erst in einem zweiten Schritt in den *Prozess* eingreift. So setzt der Begriff des *Abzugs* die Idee der *Übertragung* voraus, und zwar im doppelten Wortsinn: zeitliche und räumliche Übertragung. Das direkte, nicht durch einen Abzug vermittelte Fotogramm hat die andere Treue, die Erfahrung im Maßstab 1:1 wiederzugeben, wie ein Abdruck, das Ereignis wird durch das erkannt, was William Henry Fox Talbot als *The Pencil of Nature* bezeichnete.

Der zu Beginn dieses Textes erwähnte Baum ist der höchste Baum, den neugierige Leser:innen in Paris, im Marais-Viertel, auf dem Square Léopold-Achille,[12] betrachten können. Einige Wochen, bevor ich ihn bemerkte, kam ein anderer großer Baum an der Rue du Parc Royal in derselben Grünanlage durch einen starken Windstoß zu Fall. Dieser Unfall, bei dem das Gitter beschädigt wurde, erregte damals nicht weiter meine Aufmerksamkeit. Der unbemerkt gebliebene Riese muss in diesem Sturm ganz schön durchgeschüttelt worden sein und ich kann mir vorstellen, dass seine Höhe in den Augen mancher Passanten eine beängstigende Gefahr darstellt. Um nicht zu erschrecken, ist es also manchmal besser, die Augen zu schließen und sie nur zum Staunen wieder zu öffnen. Genau das versuchte Lempert buchstäblich, als er den Raum eines Augenzwinkerns fotografierte: *A Blinking*, 2013. (S. 17)

Ein Baum kann einen anderen verbergen. Eine Sonnenfinsternis auszulassen, eine Ellipse aus ihr zu machen, könnte bedeuten, sie zu vollenden.

Frédéric Paul ist Kurator für zeitgenössische Kunst am Centre Pompidou in Paris. 2009 kuratierte er die Ausstellung *Jochen Lempert – Field Works* in der Domaine de Kerguéhennec. Sein erster Essay über den Künstler, »What happened to the seven-coloured tanager«, ist in dem Buch Jochen Lempert, *Phenotype*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2013, veröffentlicht.

1 *From Symmetry and Architecture (Deers),* 1995.
2 Zwischen der Aufnahme (hier 1993) und dem Abzug kann eine gewisse Zeit vergehen. Lempert datiert seine Werke normalerweise in das Jahr, in dem sie zum ersten Mal gezeigt werden. Und 1995 wurden diese beiden Bilder, die fortan ein Diptychon bilden, zum ersten Mal zusammen ausgestellt. Die beiden Bilder sind noch in einer weiteren Hinsicht inkongruent: In dem japanischen Park, in dem die Szene spielt, ist die als heilig und als nationales Kulturgut geltende Art *Cervus nippon* so gut geschützt, dass ihre unkontrollierte Vermehrung verheerende Folgen für die Umwelt hat.
3 *Phenotype*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2013 (nur die Seiten der Essays am Ende des Bandes sind paginiert).
4 Im Jahr 2010 verbrachte er einige Zeit im Rahmen einer Künstlerresidenz des Vereins art3 in Valence (Departement Drôme). Das betreffende Foto wurde 2013 zum ersten Mal ausgestellt.
5 Bisher nur einmal 2013 in der Kunsthalle Hamburg in dem sehr bescheidenen Format 18 × 24 cm.
6 *Phenotype*, a. a. O., S. 21.
7 Korrespondenz mit dem Künstler, 23. März 2022.
8 Archäologisches Nationalmuseum Athen, Inv. 4889, gefunden in Merenda, Attika 550–540 v. Chr.
9 Korrespondenz mit dem Künstler, 30. März 2022.
10 Vgl. *Waiting for Dragonflies* (undatiert), *Phenotype,* a. a. O., S. 20.
11 Am 8. April 2022 korrigiert mich Lempert: Da die Bilder in den USA aufgenommen wurden (im Vorfeld einer Ausstellung im Cincinnati Art Museum verbrachte er einige Zeit im Zoo von Cincinnati), wurde keine europäische Glühwürmchenart zur Zusammenarbeit eingeladen.
12 Heimlicher Anhang: »Wer hätte gedacht, dass der prächtige Parc Royal im 15. Jahrhundert am Ort des kleinen Square Léopold-Achille eine Fläche von fast 2 000 m² umfasste? Er gehörte zum Ensemble des Maison Royale des Tournelles, in dem alle französischen Könige seit 1432 wohnten und das sich über den heutigen Place des Vosges erstreckte. Auf Befehl von Katharina von Medici wurde er zerstört, da der Park nach und nach den Landstreichern überlassen wurde. Seine Fläche wurde durch den Bau der zahlreichen Stadtpalais, die heute den Charme des Viertels ausmachen, auf ein Minimum reduziert.« Website der Stadt Paris, auf der die Fotos signiert sind, während die Einträge anonym sind! Nicht alle sind vor dem Urheberrecht gleich.



Glowworm (movement on 35 mm film), 2010

A Blinking, 2013

Jochen Lempert, Centre Pompidou, Paris, 2022

Visible Light, ProjecteSD, Barcelona, 2021

Honeyguides and Milkteeth, MACS, Grand-Hornu, 2023

Natural Sources, Huis Marseille, Amsterdam, 2022

Lingering Sensations, C/O Berlin, Berlin, 2023

Ankunft der Mauersegler, BQ, Berlin, 2024

Jardin d'hiver, Centre d'art contemporain d'Ivry – Le Crédac, Ivry-sur-Seine, 2020

Das Ritornell

Claire Le Restif

Die Bilder von Jochen Lempert sind minimalistische schwarzweiße Silbergelatineabzüge, die in ihren Formen und ihrer rahmenlosen Hängung höchst konzeptuell wirken und auf die Tier- und Pflanzenwelt, auf die vergänglichen Spuren von Naturphänomenen verweisen. Vögel, Menschen, Baumblätter, Schildkröten, Regenlandschaften, Libellen, Mückenschwärme, Sandkörner, Sommersprossen, vom Wind verwitterte Steine oder präparierte Exemplare hinterlassen auf der fotografischen Oberfläche abstrakte Linien und flüchtige Zeichen.

Die Prints, die Lempert in seinem Hamburger Atelier-Labor herstellt, sind ein wichtiger Teil seiner Arbeit, ebenso wie das tägliche Fotografieren, die Hängung seiner Ausstellungen und das Layout seiner prächtigen Bildbände. Seine Fotografien entwickelt er nach seinen eigenen Techniken, wobei die Verwendung von lichtempfindlichem Papier seinen Bildern ihre Einzigartigkeit verleiht. Lempert erlaubt es dem Papier, sich zu wellen, und akzeptiert ein Negativ oder einen Abzug mit Makeln. Einige Bilder sind unscharf, körnig und erscheinen mitunter fehlerhaft oder seltsam kontrastreich. Manchmal werden sie sogar ohne Film hergestellt, indem Lempert beispielsweise Baumblätter im Entwicklerbad auf dem Fotopapier schwimmen lässt. Mitunter legt er sie auch einfach so in den Apparat und vergrößert die Pflanzen, als ob sie unter einem Mikroskop lägen. Jochen Lemperts fotografische Praxis ist also sehr frei und gleichzeitig sehr zurückhaltend.

Der Künstler wirft einen präzisen und sensiblen Blick auf die Beziehungen zwischen den Dingen und beschränkt sich nicht auf die Produktion von Bildern. Seine Kunst konstruiert Analogien und Entsprechungen nicht nur auf den Seiten der von ihm veröffentlichten Bücher, sondern auch in den Räumen seiner Ausstellungen, wo er vor unseren Augen einen Seitenplan entwirft, eine Etappe im Publikationsprozess, die den Rhythmus der Erzählung und die grafische Form des Buches vorgibt. Man kann also sagen, dass Lempert buchstäblich das Layout seiner Ausstellungen gestaltet.

Diese Methode, Bilder miteinander in Beziehung zu setzen, erinnert an die seines berühmten Landsmanns, des Kunsthistorikers Aby Warburg (1866–1929), der bekanntlich die Grundlagen der Ikonologie legte und 1926 in Lemperts Wohnort Hamburg mit seinem berühmten *Mnemosyne-Atlas* begann.

Warburg gilt als Erfinder der Ikonologie, dieser Form des Wissens über und durch Bilder. Sein Atlas war in erster Linie dazu gedacht, an den Wänden seiner Bibliothek ausgestellt zu werden, und dies – wie bei Lempert – ohne eine vorgegebene oder endgültige Ordnung. Wie Warburg, dessen zentrales Thema das Gedächtnis war, schafft Lempert visuelle Erzählungen durch ein Spiel freier konzeptueller oder formaler Assoziationen. Ob an der Wand oder in den Tischvitrinen, jede Ausstellung ermöglicht es ihm, neue Verbindungen zwischen seinen Bildern herzustellen und neue Sequenzen aus einer Sammlung von Fotografien zu enthüllen, die unendlich erweiterbar zu sein scheint.

Für Cécilia Becanovic ist der Kontext, in dem seine Fotografien gezeigt werden, von zentraler Bedeutung. »Jedes Mal, wenn mein Blick auf eine von Lemperts Fotografien fällt, beobachte ich eine Komplizenschaft zwischen der Wand und dem Kunstwerk, die der zwischen Moos und Fels ähnelt. Moos hat keine Wurzeln, aber seine Verankerung ist dennoch wichtig.«[1]

Die Räume des Ausstellungshauses Le Crédac in Ivry-sur-Seine sind durch große Glasfenster mit der Außenwelt verbunden. Unter technischen Gesichtspunkten sind diese Glasflächen für die Ausstellung von Fotografien nicht sehr geeignet, aber sie bilden eine wunderbare Kulisse. Unter anderem aus diesem Grund haben wir ihn im Winter eingeladen, einer Jahreszeit, in der ein weicheres Licht auf die Abzüge fällt. Es ist auch die Zeit, in der der Himmel – wie auf den Bildern des Künstlers – zwischen weiß und blassgrau changiert.

Am ersten Tag der Hängung seiner Ausstellung, die er auf Französisch *Jardin d'hiver* (Wintergarten) genannt hat, ist der Raum in ein schönes Januarlicht getaucht. Jochen Lempert läuft barfuß umher, im Hintergrund ertönt die schwebende, repetitive Musik des amerikanischen Schriftstellers, Philosophen und Musikers Henry Flynt (geb. 1940). Zu einem minimalistischen musikalischen Trip mit dem Titel »Celestial power« (1980) entscheidet sich Lempert für das Verfahren, mit dem er die Anordnung vornehmen will. Auf seinen Wunsch hin haben

wir eine Vielzahl von Fotografien aus seinem Atelier-Labor auf die Reise geschickt, sie bilden nun das Material für den Aufbau eines Parcours durch die Räume. Ohne einen vorab festgelegten Plan oder eine feste Werkliste kann die »Performance« der Hängung frei beginnen. Die Partitur der Bilder ist im Begriff, sich auf die Wände einzuschreiben. Lempert setzt alles daran, einen Dialog zwischen dem zu bezähmenden Raum und seinen ihm wohlbekannten Bildern entstehen zu lassen. Nach und nach nimmt er auch die von mir vorgebrachten Vorschläge, Wünsche und Möglichkeiten auf. Am Ende der Hängung äußere ich die Bitte, er möge die letzte Wand im Stil seiner früheren Ausstellungen nachbilden. Er bleibt zwar Herr der Lage, ist aber neugierig auf die Vorschläge, die durch seine Arbeitsmethode zutage treten. Wir beginnen also gemeinsam mit der Auswahl der Bilder, zu der kurz darauf sein treuer Mitarbeiter Alexander Mayer stößt. Voller Vertrauen lässt uns Lempert an der Vollendung seines *Jardin d'hiver* mitwirken.

In gewisser Weise taucht bei der Hängung wohl der Performer von »Schmelzdahin« wieder auf, des ehemaligen experimentellen Filmkollektivs, das Lempert zusammen mit Jochen Müller und Jürgen Reble bildete. Zwischen 1979 und 1989 erkundete das Trio die extremsten Möglichkeiten der chemischen Behandlung von Zelluloidfilm, um neue Bilder zu schaffen. Durch Farbtonverschiebung, Entwicklung, Auslöschung und Korrosion schufen sie aus gefundenen oder selbst gedrehten Sequenzen stark plastische Filme und organisierten zahlreiche Aktionen in der Öffentlichkeit.

Die innerhalb der Gruppe entstandenen psychedelischen, vielfarbigen Bilder sind bei Lempert der Verlangsamung durch das Standbild und der Monochromie von Schwarz und Weiß gewichen. Geblieben ist die absolute Meisterschaft, Assemblagen aus einer großen Anzahl von Bildern zusammenzustellen. Jochen Lempert kommt aus dem Bereich der Live-Performances und fertigt aufgrund seiner Vorliebe für Improvisation vor Beginn seiner Ausstellungen keine Entwürfe an.

Konkret beginnt Lempert mit dieser Orchestrierung der Bilder, indem er sie zunächst in großer Zahl auf den Boden legt und sie dann langsam und geduldig an den Wänden testet. Er experimentiert mit zahlreichen Kombinationen, bis er die für sein anspruchsvolles Auge passenden Zusammenstellungen gefunden hat. Dieses Ausloten ist umso spannender und komplexer, als es einige seiner Werke in mehreren Formaten gibt. Jede Zusammenstellung muss sich entweder vor der Wand oder vor dem weißen Hintergrund der Tischvitrinen, einer Art horizontaler Wand, beweisen. Als echter Experimentalkünstler geht Lempert so weit, dass er die Formate seiner Fotografien mithilfe eines Lineals und eines Cutters retuschiert. Seine Zuschnitte nimmt er direkt vor Ort vor, wenn es ihm notwendig erscheint, einige Zentimeter zu entfernen, die die Harmonie des Ganzen stören. So verwundert es nicht, dass er die Bilder unbedingt ungerahmt lassen will. All diese vertikalen und horizontalen Kompositionsschritte sind mit der Gestaltung eines Buches vergleichbar.

Jochen Lempert hat nicht das Bedürfnis, Ausstellungen ausschließlich mit unveröffentlichten Werken zu zeigen. Ganz im Gegenteil. Seine Vorliebe für Wiederholungen, diese Form des Ritornells, ermöglicht es ihm, das Spiel immer wieder neu zu inszenieren. In den Korpus von schon oft zusammen ausgestellten Bildern führt er neue Fotografien ein und verfolgt aufmerksam deren Zusammenspiel.

Wie er dabei stundenlang durch die Räume läuft, Dutzende von Kombinationsmöglichkeiten ausprobiert und serielle Musik hört, erinnert mich abermals an das Motiv des Ritornells. Der Begriff stammt aus der Musik und bezieht sich auf wiederkehrende Gesänge, den Wechsel von Variationen zu ein- und demselben Thema und die Idee des ewigen Neubeginns.

In seinem zusammen mit Félix Guattari verfassten Werk *Tausend Plateaus*[2] definiert der Philosoph Gilles Deleuze den Begriff Ritornell in einer Weise, die über die musikalische Terminologie hinausgeht. Diese komplexe Form findet Widerhall in der Musik, ihr Ursprung liegt jedoch in der Ethologie, der wissenschaftlichen Untersuchung des Verhaltens von Tieren und Menschen in ihrer natürlichen oder experimentellen Umgebung. Die beiden Philosophen nutzen das Ritornell als zentralen Begriff, um den sie ein ganzes Gerüst von Konzepten wie Territorium, Fluchtlinien und Codes aufspannen.

Mir persönlich scheint der Gesang, mit dem ein Vogel sein Revier abgrenzt, Lemperts Methode der Raumaneignung zu entsprechen. Während des gesamten gemeinsamen Aufbaus seiner Ausstellung im Crédac war ich davon beeindruckt, wie subtil, unaufdringlich und einzigartig er sich diesen Raum zu eigen machte. Liegt es am ethologischen Charakter von Jochen Lemperts Arbeit, dass sich mir dieser Eindruck aufdrängt? Wie ein Vogel zieht Lempert materiell eine klare Linie um sich, eine einzigartige Verankerung, in der sich seine Bilder niederlassen können.

Natürlich spielt sich seine Beziehung zur Konstruktion eines Territoriums nicht nur im Ausstellungsraum ab. Sie kommt auch sehr real auf seinen zahlreichen Streifzügen und Erkundungen in der Stadt und in der Natur zum Ausdruck, in denen er seine Aufnahmen macht. Aber es gibt noch einen anderen, versteckteren Aspekt. Als ich ihn das erste Mal in Hamburg besuchte, gingen wir an der Elbe in der Nähe seines Ateliers spazieren. Plötzlich entfernte er sich für einen Moment und zog etwas aus der Tasche, das aus der Ferne nicht zu definieren war. Er bückte sich, um es in

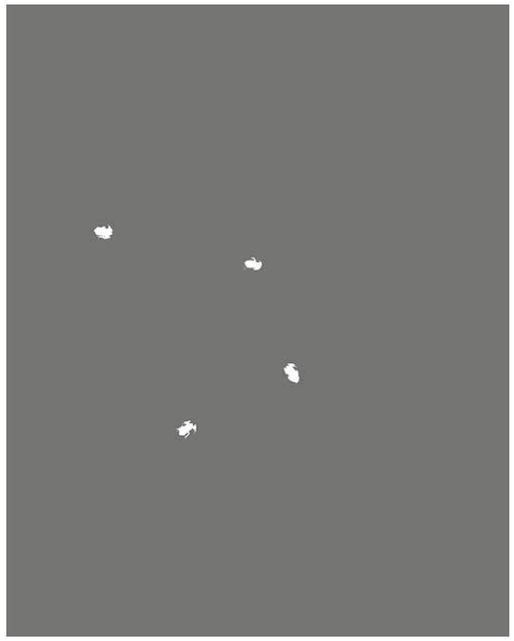
ein leeres Beet zu säen. Auf Nachfrage erklärte er mir, dass es sich um die Samen der *Leonurus cardiaca* handele. Diese Pflanze sei seit 1850 in Hamburg beheimatet, aber nur noch wenigen Einheimischen bekannt, da sie aufgrund von übereifriger Unkrautbekämpfung kaum noch zu finden sei. Seit einigen Jahren bemüht sich Lempert, sie auf seinen Spaziergängen durch die Stadt wieder in seiner Nachbarschaft anzusiedeln. Inzwischen sei sie zurückgekehrt, sagt er; er könne sogar eine ziemlich genaue Karte ihrer Standorte erstellen. Dieser Einsatz für die »Diplomatie des Lebendigen«[3] ist eine Form der Landschaftspflege. Lempert könnte seine Aktionen dokumentieren, aber darum geht es ihm nicht. Durch die Wiederansiedlung von Pflanzen trägt er zum Erhalt des Ökosystems bei, das – und das ist für ihn wahrscheinlich am wichtigsten – das Überleben von Insekten ermöglicht. Die *Leonurus cardiaca* sei die bevorzugte Pflanze von Bienen und Hummeln, erklärte er mir. Erneut zieht er eine unsichtbare Linie quer durch die Stadt, ein diskretes, aber reales Manifest für das Lebendige. Seine Streifzüge sind darüber hinaus eine weitere Form des Ritornells. Auch wenn er seine Aktionen als Künstler durchführt, so verweisen sie auf den Wissenschaftler, Historiker und Ökologen in ihm.

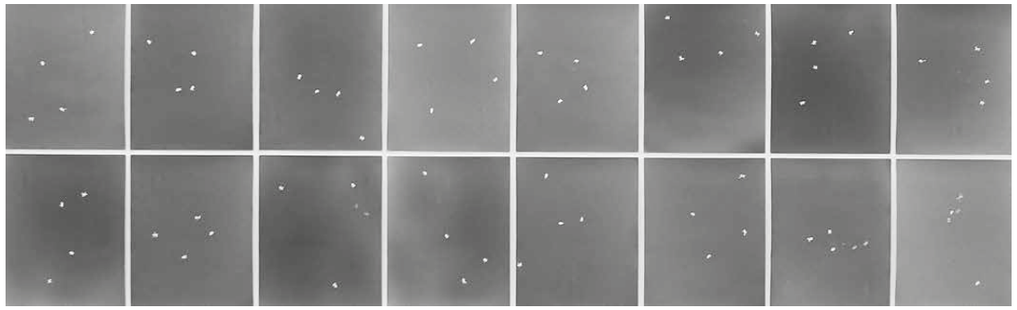
In seinen Fotografien verstecken sich unmerkliche Hinweise: Wenn auf Lemperts Bildern keine Spur menschlicher Präsenz zu erkennen ist, muss man versuchen, mehr über die Spezies oder den Ort auf dem Bild zu erfahren. Wenn er zum Beispiel eine unscheinbare Wegerichpflanze am Wegesrand fotografiert, wofür steht diese dann? Die Pflanze, die an den Füßen oder Schuhen haften bleibt und sich so verbreitet, wurde unwissentlich von den ersten Siedlern in Nordamerika eingeführt, die First Nations bezeichneten sie daher als »Fußabdruck des weißen Mannes«. Die Aufnahme machte der Künstler auf den Spuren der Kolonisatoren in Vancouver und vermittelt uns so nicht nur ein Kapitel politischer, sondern auch ein Kapitel botanischer Geschichte.

Ausstellungsräume sind bekanntlich Laboratorien, in denen Künstler:innen und Kurator:innen das Sinnliche und das Verständliche mit den Betrachtenden teilen. Als *Jardin d'hiver* zu Beginn der Pandemie notgedrungen schließen musste, hatte die Ausstellung eine weitere Bewährungsprobe zu bestehen: das unerwartete und erzwungene Fernbleiben des Publikums. Nach einigen Wochen kehrte ich allein in das Crédac zurück, um nach der Ausstellung zu sehen. Vorsichtshalber und aus konservatorischen Gründen deckte ich jedes Bild mit auf die Fotografien zugeschnittenem Packpapier ab. Ebenso bedeckte ich die Tischvitrinen. Am Ende dieser konservatorischen Maßnahmen erschien mir die »Sprache« der Hängung plötzlich nichtssagend. Dies war eine ganz andere Art von Offenbarung als die, die durch die Wechselwirkungen der Bilder untereinander zum Vorschein kam. Diese Ruheperiode der Ausstellung erlaubte es mir, den von Lempert auf den Wänden vorgegebenen Rhythmus noch besser zu erleben – eine weitere Form des Ritornells. Als ich später in Vorbereitung auf die Rückkehr der Besucher:innen alle Schutzabdeckungen entfernte, hatte ich das bewegende und zugleich neue Gefühl, den Moment der Hängung im Zeitraffer wieder zu erleben und *Jardin d'hiver* buchstäblich aus seinem Entwicklerbad herauszuholen, in einem einzigen Arbeitsschritt, vertikal und im Sommer.

Claire Le Restif ist Leiterin des Centre d'art contemporain d'Ivry – Le Crédac und Kuratorin der Ausstellung *Jochen Lempert – Jardin d'hiver* (2020).

1 Cécilia Becanovic, *Une fleur qui dort*, Auftragstext für die Webseite des Crédac, 2020.
2 Félix Guattari/Gilles Deleuze, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, Merve, Berlin, 1993.
3 Baptiste Morizot, *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Collection Domaine Sauvage, Éditions Wildproject, Marseille, 2016.





Four Frogs, 2010

»Wege finden, die Natur sich selbst einschreiben zu lassen« – Wissenschaftliche Fotografie und kameralose Bildpraxis im Werk von Jochen Lempert

Kathrin Schönegg

Helle Flecken auf dunklem Grund geben sich bei näherer Betrachtung als Silhouetten kleiner Frösche zu erkennen. Die gestreckten Gliedmaße verraten, dass es sich um Momentaufnahmen handelt und die Tiere in Bewegung waren, während sie von oben abgelichtet wurden. In umgekehrten Farbwerten führen ihre weißen Schatten nun ein geisterhaftes Dasein auf grauer Fläche, lange nachdem die Tiere selbst verschwunden sind.

Jochen Lemperts Reihe *Vier Frösche* (2010) wurde ohne Kamera aufgenommen. (S. 26) Die Bilder gehören damit zur produktionstechnisch ursprünglichsten Variante der Fotografie – dem Fotogramm, das als Berührungsbild ein Unikat und in den Größenverhältnissen nicht variabel ist. Im Tageslicht oder im Labor wird es durch direktes Auflegen von Gegenständen auf sensiblem Fotopapier hergestellt. Da der Künstler lebende Amphibien als Sujet gewählt hat, die sich während der Bildaufnahme bewegten, sind nur partiell klare Umrisse entstanden. Und so kommt es, dass auch der Werktitel die Augen Lügen zu strafen scheint: Anstatt der genannten vier Frösche zählen aufmerksame Betrachter:innen mancherorts fünf davon, denn immer, wenn ein Frosch während der sekundenlangen Belichtung zum Sprung abhob, bildete sich seine Silhouette weniger scharf, dafür aber gleich zweimal auf dem Papier ab. An dieser Reihe wird exemplarisch das doppelte Interesse des Künstlers deutlich, das sich auf Phänotyp und Physiologie von Fauna und Flora ebenso richtet, wie auf die spezifischen Darstellungsmöglichkeiten des Mediums, mit dem er arbeitet. Jochen Lemperts von Naturerscheinungen, Tieren und Insekten bevölkerte Welt ist nachgerade eine fotografische, eine durch die inhärente Logik der Fotografie gesehene Welt.

Auf halber Strecke zwischen enzyklopädischer Forschung des Wissenschaftlers und assoziativer Ordnung des Künstlers angesiedelt, beruft sich das Werk des studierten Biologen auf verschiedene fotografische Traditionslinien, um die Naturdarstellung mit der Kunst zu verbinden. Im engeren Sinn wissenschaftlich, also am epistemischen Erkenntnisgewinn orientiert, sind seine Ansichten von Natur und Tierwelt nicht. Vielmehr bedienen sie sich der Bildsprachen der wissenschaftlichen Fotografie, wenn sie Phänomene der uns umgebenden Welt dokumentieren, klassifizieren oder visualisieren. Sie weisen stilistische Verwandtschaften zum detaillierten Realismus und der Typologie der neuen Sachlichkeit sowie den kameralosen Experimenten der historischen Avantgarden auf. Und sie erinnern an die über Reihung und Tableau argumentierende, konzeptuelle Fotografie der 1970er Jahre, für deren serielles Denken Lempert beharrlich eigene Formen findet. Als »begnadeter Außenseiter«[1] auf dem Spielfeld der zeitgenössischen Kunst bewegt er sich zwischen den Kategorien; nicht nur denen der Kunst-, auch denen der Fotografiegeschichte.

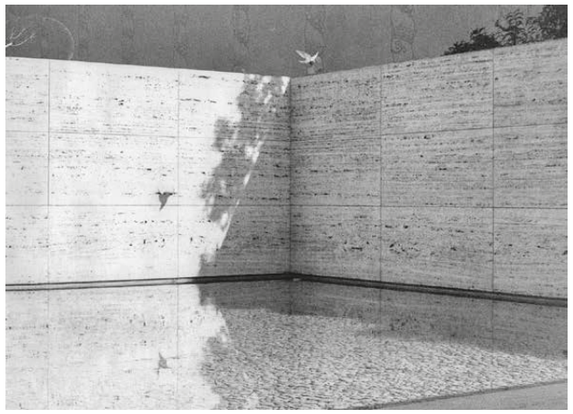
Mit der jüngeren Fotokunst teilt Jochen Lempert das Interesse an der analogen Materialität sowie der installativen Praxis, die Bedeutung zwischen den Einzelbildern generiert. Es geht ihm um ein vergleichendes Sehen, darum dass man »den Moment des Sehens selbst spürt«. Typologien und Fotogramme, Serien und Einzelbilder, spontan eingefangene und gestalterisch inszenierte Aufnahmen aus seinem inzwischen 35-jährigem fotografischen Schaffen kombiniert er anachronistisch miteinander und arbeitet so kontinuierlich an einem Gesamtwerk, innerhalb dessen die einzelnen Bilder eigentümlich zeitlos erscheinen. Durch ihre Anordnungen in Ausstellung und Buch entfalten sie sich in immer neuen Konstellationen. Mit älteren Fotogenerationen teilt Lempert das selbstverständliche Arbeiten im Schwarz-Weiß, das Festhalten am Handabzug, das Regulieren der Bildwirkung über Kontrast, Körnung und Format – überhaupt die Dunkelkammerpraxis. Das Analoge der Fotografie ist hier aber weder nostalgisch, noch als eigenes Thema im Sinne des »Analog Turn«[2] oder als Korrektiv des »Obsoleten« bzw. »Unzeitgemäßen«[3], also als kritisches Gegenbild zur Hochglanzästhetik digitaler Bildwelten zu verstehen. In ihrer analogen Form ist Fotografie schlicht das Medium, in dem sich die Zusammenhänge von Kultur und Natur ideal entfalten – vielleicht weil die analoge Fotografie als Fusion der optisch-mathematischen Bildkonstruktion in der Camera Obscura und dem archaisch-chemischen Experiment mit lichtempfindlichen Silbersalzen selbst ein Produkt beider Welten ist. Wahrscheinlich weil Lemperts Arbeiten über das jeweilige Sujet hinaus auch über Abbildformen des

Fotografischen nachdenken. In einem Bild verdoppelt sich der Körper eines fliegenden Vogels durch seine Spiegelung im Wasser (*Barcelona Pavillion*, 2007; S. 29). In einem anderen werfen vorbeiziehende Wolken ihren Schatten auf das Meer (*Meeresoberfläche II*, 2019; S. 29). In einem weiteren schillert ein transparentes Spinnennetz in der Sonne, wird erst durch die Reflektion des Lichts sichtbar (*Full Spiderweb*, 2015; S. 29). Diese Bilder fangen natürliche Lichterscheinungen ein und lenken den Blick damit zugleich auf Grundparameter der Fotografie, auf die Gegensätze Hell und Dunkel, Licht und Schatten, Positiv und Negativ.

Neben solchen Dokumentationen von ephemeren Naturerscheinungen, die er im urbanen Stadtraum, den Naherholungs- oder Küstengebieten einfängt, setzt Lempert auf Verfahren, die dem Experiment nahestehen. Er platziert seine Kamera im Dunkel liegend auf der eigenen Brust und fokussiert das Himmelsgewölbe, so dass die geöffnete Blende das Sternenlicht empfängt und den menschlichen Atem über den sich hebenden und senkenden Brustkorb in eine verworrene Lichtspur übersetzt (*Subjektive Fotografie*, 2010; S. 29). Er legt Pflanzenblätter in die Entwicklerbühne, um sie statt Negativen zu durchleuchten und ihr natürliches Muster direkt auf das sensible Fotopapier zu projizieren (*Transmission*, 2009; S. 31). Und er nutzt den Computerbildschirm als Lichtquelle, um Fotogramme von seinem Display anzufertigen (*Anna Atkins*, 2011; S. 31). Verfahrensweisen wie diese thematisieren die medialen Bedingungen der Fotografie: Die Belichtung, deren Dauer darüber bestimmt, ob sich Sterne oder Leuchtspuren im Material einschreiben. Das fotografische Korn, das bei starker Vergrößerung von Negativen als Rauschen sichtbar wird, in der kameralosen Fotografie aber fehlt und deshalb hier fein gemusterte Blattzellen präzise wiedergeben kann. Das Prinzip der Umkehrung, auf dem die analoge Fotografie jahrzehntelang beruhte, bevor der digitale Wandel den Positiv-Negativ-Prozess weitestgehend ablöste. Doch es ist nicht das Medium allein, das hier im Fokus steht.

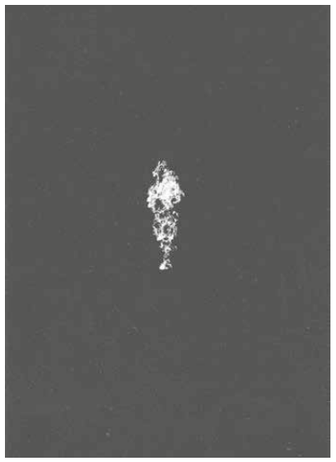
Zwischen Lemperts vielen Aufnahmen unserer Pflanzen- und Tierwelt haben immer wieder fotografische Werke der Kunst- und Kulturgeschichte ihren Platz gefunden wie zum Beispiel eine auf transparentes Papier gemalte Darstellung des glitzernden Meeres von Antoine Hercule Romuald Florence (1804–1879). Diese geliehenen Motive werden ins eigene Werk übersetzt, so dass Kontexte, Vergleiche und Vertiefungen für die visuellen Erzählungen entstehen. Auch die von Computerscreens abgenommenen Fotogramme der Reihe *Anna Atkins* folgen diesem Ansatz. Die Bilder führen die Umkopierlogik im analogen Verfahren, die Referenz auf die Fotofrühzeit und den Kontext wissenschaftlicher Fotografie zusammen. Sie rufen das mediale »Pröbeln«[4] der 1830er Jahre auf, als die titelgebende englische Pflanzenkundlerin und Medienpionierin Anna Atkins (1799–1871) hunderte Fotogramme von Farnen, Blättern und Algen im Blaudruckverfahren herstellte und damit ein neues Medium erfand, eine chemisch-gestützte Variante des Naturselbstdrucks. Lemperts Interpretation variiert und vertieft das Vorbild durch gezielte Abwandlung. Die Fotogramme zeigen den Computerbildschirm, auf dem eine Suchmaschine Atkins Illustrationen präsentiert, mit umgekehrter Tonalität. Es sind positive Schattenbilder, die das Umkopieren als zentrale Operation der Fotografie vorführen und zugleich ihre Anwendung im Kontext der Wissenschaften betonen. Denn mit der historischen Referenz sind zugleich die Darstellungskonventionen wissenschaftlicher Fotogrammatik aufgerufen, in denen Lemperts Ansichten von Blütenständen, Blättern und Stengeln jedoch nicht aufgehen. Wo die Forscherin ganze Pflanzen ins Bild setzt und einzelne Pflanzenteile durch Verdopplung zusätzlich heraushebt, wo Blattober- und -unterseite beide aufgenommen, Wurzelteile abgebildet und Beschriftungen ins Bild montiert sind,[5] arbeitet der Künstler frei von diesem dem historischen Wandel unterliegenden, aber stets strikten Regelwerk wissenschaftlicher Illustration.

Im Kontext der Wissenschaft hatte die Fotografie die längste Zeit zwei Funktionen. Als Reproduktionsmedium diente sie der naturtreuen Illustration. Als Aufzeichnungsmedium diente sie der Forschung.[6] Wenn Jochen Lempert Langzeitbelichtungen verwendet oder Pflanzenteile direkt durchleuchtet, um sie kornlos zu vergrößern, ist die zweite Tradition aufgerufen. Seine Praktiken erinnern an die (para-)wissenschaftlichen Experimente des Schweden August Strindberg (1849–1912), der mit stundenlanger Belichtung versuchte das wahre Aussehen von Mond und Sternen aufzuzeichnen oder an die Praxis der Mikrofotograf:innen der 1890er Jahre, die Zellstrukturen fotografierten und diese Bilder solange weiter vergrößerten, bis mit dem fotografischen Korn das Medium selbst die Darstellung verdrängte. Sie stehen im Resonanzraum der experimentellen Wissenschaften des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wo Fotografie als Forschungsmittel eingesetzt wurde, um das (vormals) Unsichtbare zu visualisieren: Bewegungsabläufe, die die menschliche Wahrnehmungsschwelle unterschritten, kleine und weit entfernte Objekte, die qua Mikroskop, Makro- und Teleobjektive anschaulich wurden, sowie Strahlen, die jenseits des optischen Spektrums lagen. Mithilfe fotografischer Verfahren ließen sich diese Phänomene in Bilder übersetzen, die fremde Formen hervorbrachten und den Kategorien der Naturähnlichkeit entgegenstanden.[7] Auch im Werk des »Künstlerforschers«[8] Lempert gibt es einige Werkgruppen, die Fotografie auf ähnliche Art als Aufzeichnungsmittel verwenden

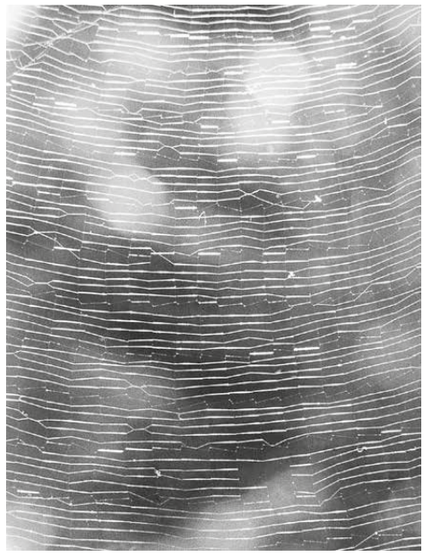


Barcelona Pavillon, 2007

Meeresoberfläche II, 2019



Subjektive Fotografie, 2010

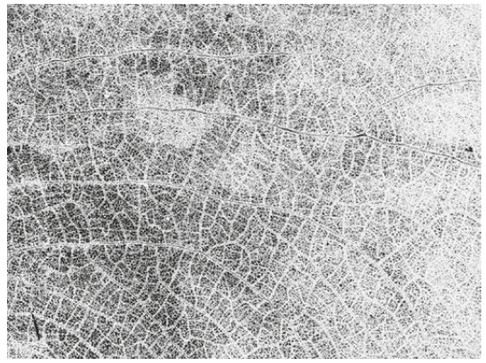


Full Spiderweb, 2015

und damit an den epistemologischen Resonanzraum der kameralosen Fotografie vor deren Entdeckung durch die Kunst anknüpfen.

Neben Farnen, Blütenblättern und Pflanzenteilen trägt er diverses lebendes Getier – Frösche, Eidechsen und allerlei Insekten – in die Dunkelkammer, um ihnen qua Direktbelichtung zur Darstellung zu verhelfen. Dabei kommt weder eine Kamera zum Einsatz, noch lassen sich die entstehenden Bilder als naturtreu oder abbildrealistisch beschreiben, wie dies für Atkins botanische Fotogramme in ihrer Zeit durchaus zutraf. Denn solche Ergebnisse werden im Fotogrammverfahren durch dünne, flache und ruhende Gegenstände erzielt, mit denen Lempert nicht immer arbeitet. Eine Versuchsanordnung, wie sie der eingangs beschriebenen Serie *Vier Frösche* vorausgeht, adressiert einen Diskurs jenseits der Mimesis, in dem das Künstlersubjekt eliminiert ist. Der Fotograf beschränkt sich in der Dunkelkammer darauf, die Rahmenbedingungen der Bildgenese vorzugeben und bis auf das Auslösen des Lichtimpulses die visuelle Gestaltung den lebenden Körpern zu überlassen. So entstehen Bilder, die partiell unvorhersehbar sind und oft surreal wirken, etwa, wenn sich eine Eidechse durch zweimalige Belichtung in eine mehrköpfige Hydra oder in ein Wesen mit doppeltem Schwanz verwandelt (*Lizard I* und *II*, 2009; S. 31). Während hier ein formaler Zwischenraum angesprochen ist, tendieren die Bilder dort zur Abstraktion, wo zudem noch die Belichtung der Natur überlassen wird. Ganze Werkreihen des Künstlers beschäftigen sich mit solchen selbstleuchtenden Entitäten – Glühwürmchen, Leuchtkäfer und mikroskopisch kleine biolumineszente Meerestierchen, die sich im Wasser des Ozeans finden –, die in Kontakt mit sensiblen Filmen und Papieren geraten und dort eine chemische Reaktion in Gang setzen. Solche Luminogramme[9] vollziehen sich quasi von selbst, autopoietisch, durch den biologischen Rhythmus der lumineszenten Materie, nach der Vorgabe der Natur. Sie betonen die Kategorie der Aufzeichnung, die mit dem Diskurs der Referenz verbunden ist, der neben der Abbildung und Mimesis eine zweite Bildordnung der wissenschaftlichen Fotografie darstellte, in der die Bildseite des Mediums in den Hintergrund geriet. Zentral war hier das Paradigma der Nichtintervention, das Objektivität durch Ausstreichen des Subjekts erzielte,[10] und das in formal abstrakten Bildern resultierte, die dennoch Auskunft über die Natur gaben.

Mit seinen poetischen, analytischen und gleichermaßen spielerischen Arbeiten trägt Jochen Lempert zu einem differenzierten Verständnis des fotografischen Mediums bei, das weder ausschließlich auf der Seite der Abbildung noch auf der der Abstraktion angesiedelt ist. Seine Werke zeigen, dass die Bedingungen, die über das visuelle Ergebnis entscheiden, vielfältige sind. Es ist vom Material, den abzubildenden Gegenständen und der Umgebung abhängig, welche Formen die Fotografie zu Erscheinung bringt, wie sie sich mit der Natur verbindet, um unsere Aufmerksamkeit auf die kleinen Dinge, auf Fauna und Flora um uns herum zu lenken. Lemperts Praktiken sind mit der wissenschaftlichen Fotografie verwandt. Doch sie stehen zu ihr nicht im Verhältnis der Inspiration, sondern in dem einer »nachträglichen Ähnlichkeit«[11], die sich aus seinem Verständnis des Mediums, dem biologischen Interesse und der Thematik der Natur ergibt. Mit diesem besonderen Ansatz erweitern sie das Vokabular der zeitgenössischen Fotokunst um neue Formen. Während diese jüngst zu den experimentellen Verfahren der Avantgarden und Neo-Avantgarden zurückkehrt, lotet jener die fotografische Beziehung zur Naturwissenschaft aus und arbeitet in Installation und Buch an einer Art »künstlerischen Interpretation dieses Fachs«.[12] In diesem Zuge stellt sein Werk Verfahren wie die kameralose Fotografie, die als künstlerische Technik in den historischen Avantgarden entdeckt wurde und heute zum festen Bestandteil der Gegenwartsfotografie gehört, auf ihre wissenschaftshistorischen Füße. Mit Jochen Lempert können wir experimentelle Räume jenseits der Kunst wiederfinden, die uns heute helfen, verfestigte Medienkonzepte zu überprüfen. Denn mit der Produktionstechnik der kameralosen Fotografie werden noch immer überwiegend konzeptionelle und formale Parameter verbunden, die das Fotogramm auf der Seite der Kunst und Abstraktion, die Kamerafotografie hingegen auf der der Dokumentation und Abbildung verorten. Dieser Zwei-Welten-Theorie geht nicht nur ein normiertes Medienverständnis voraus, das heute kaum mehr Gültigkeit beanspruchen kann. Sie übergeht auch die vielen Anwendungskontexte der (kameralosen) Fotografie jenseits der Kunst, von denen die Wissenschaft neben der Dekoration und dem Amüsement ein zentraler war.[13] Jochen Lempert erinnert uns daran, dass es die Anwendungsbereiche des 19. Jahrhunderts waren, aus denen die spätere Kunstfotografie schöpfte.



Transmission, 2009

Anna Atkins, 2011

Lizard I und *II*, 2009

Kathrin Schönegg ist Leiterin der Sammlung Fotografie am Münchner Stadtmuseum und war Kuratorin der Ausstellung *Jochen Lempert: Lingering Sensations* bei C/O Berlin 2023.

1 Yasmil Raymond, »Ein Terrain der Korrespondenz: Jochen Lemperts Naturalismus«, in: Jochen Lempert, *Paare/Pairs*, Paris, 2021, S. 100–104, hier S. 102.
2 Vgl. Ruth Horak, »The Analog Turn«, in: *EIKON: International Magazine for Photography and Media Art*, Heft 88, 2014, S. 49–58.
3 Vgl. Gabriele Jutz, *Cinéma Brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien / New York, 2010, besonders S. 54–74.
4 Herta Wolf, »Pröbeln und Musterbild. Die Anfänge der Fotografie«, in: Thorsten Hoffmann / Gabriele Rippl (Hg.), *Bilder – ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen, 2006, S. 111–127.
5 Katharina Steidl, »Meeresblaue Abdrucke. Anna Atkins Cyanotypien als visuelle Medien- und Klassifikationskritik«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 156, 2020, Jg. 40, S. 7–18, hier S. 13.
6 Historisch unterschied man zwischen »simple méthode de reproduction« und »véritable methode de recherche et d'analyse scientifique«. Vgl. Rodolphe Koehler, *Les applications de la photographie aux sciences naturelles*, Paris, 1893, S. 5.
7 Vgl. Kathrin Schönegg, *Fotografiegeschichte der Abstraktion*, Köln, 2019, insb. S. 52–149.
8 Annelie Pohlen/Stephan Berg, »Epilog«, in: dies. (Hg.), *Jochen Lempert. 365 Tafeln zur Naturgeschichte* (Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein und Kunstverein Freiburg 1997), Bonn und Freiburg, o. P.
9 Neben dem Fotogramm (gegenstandsgebundenes Kontaktverfahren) haben sich die Techniken Chemigramm (chemiebasiert) und Luminogramm (lichtbasiert) als Distinktion etabliert, wobei es sich bei letzterem um »Primärformen der Lichtgestaltung« handele. Vgl. Gottfried Jäger, *Bildgebende Fotografie. Fotografik, Lichtgrafik, Lichtmalerei. Ursprünge, Konzepte und Spezifika einer Kunstform*, Köln, 1988, S. 120.
10 Vgl. Lorraine Daston / Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt am Main, 2007.
11 Jochen Lempert in einer Email an die Autorin, 30. Juli 2022.
12 Catherine Peter, »Fotokünstler Jochen Lempert. Ein zarter Blick«, in: *Weltkunst*, 22. März 2022, in: www.weltkunst.de/ausstellungen/2022/03/jochen-lempert-portikus-frankfurt-ein-zarter-blick (letzter Zugriff 26. Mai 2022).
13 Vgl. ausführlich Kathrin Schönegg, *Fotografiegeschichte der Abstraktion*, Köln, 2019.