



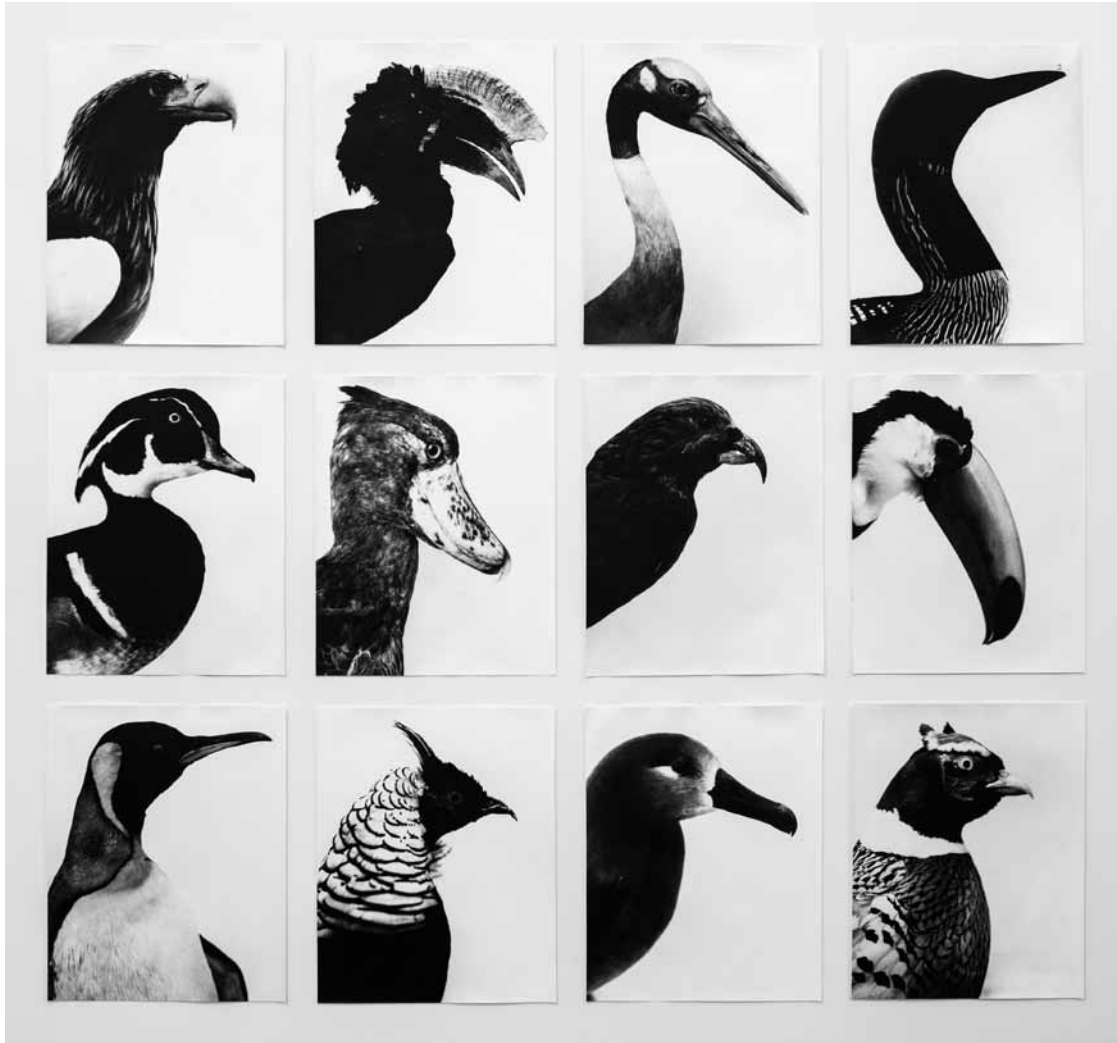
Phänotyp und Fotografie –
Jochen Lemperts beharrliche Arbeit an der
Schnittstelle von Kunst und Biologie

How biology adapts to art
in the photographs of Jochen Lempert

Imitation of Life

Patrizia Dander

1
Jochen Lempert
Untitled (Feathers)
2013
Silver gelatin print
51×40 cm



2

Man könnte meinen, es war Vorahnung, dass Jochen Lempert ausgerechnet eine Rauchwolke des aktiven Vulkans Stromboli als Titelmotiv für seine Ausstellung im Museum Ludwig in Köln wählte.¹ Denn nur wenige Tage vor der Eröffnung im April 2010 brach ein anderer Vulkan, der isländische Eyjafjallajökull, bereits zum zweiten Mal binnen kurzer Zeit in aller Heftigkeit aus und ließ mit seiner kilometerhohen Aschewolke ganz Europa den Atem anhalten. Der Flugverkehr erlahmte, zahllose Menschen waren gezwungen, ihre Reiserouten zu ändern (so auch ich nach meinem Ausstellungsbesuch). Das alltägliche Leben geriet durcheinander und auf für unsere Breitengrade ungewohnte Weise schob sich die Natur ins Zentrum des Geschehens. Wenngleich ein drastisches Ereignis und nur vorübergehender Art, macht es im Kern deutlich, womit Lempert sich seit Jahren beschäftigt: mit dem Zusammenspiel zwischen beziehungsweise der gegenseitigen Beeinflussung von Mensch und Natur. Explizit formuliert hat er dieses Interesse mit dem Titel seiner Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen 2005: *Ko-Evolution*.² Statt die Dominanz des Menschen über die Natur zu replizieren, nimmt er auf stille Weise eine Umwertung des Verhältnisses beider Sphären vor.

Lempert hat Biologie studiert, und das dabei erworbene Wissen bestimmt seine Aufnahmen von Pflanzen-, Tier- und Menschenwelt. So findet sich in *365 Tafeln zur Naturgeschichte*, seinem ersten umfassenden Katalog aus dem Jahr 1997, neben dem Kapitel „Oiseaux – Vögel“, für das er ausgestopfte Exemplare ebendieser Tierart fotografiert hat, ein „Uexküll“ überschriebenes, in dem Aufnahmen wissenschaftlicher Publikationen aus dem Nachlass des berühmten Zoologen Jakob Johann von Uexküll (1864–1944) zu finden sind. Auch sein fortlaufendes Projekt *The Skins of Alca impennis* (seit 1995) ist in dem Buch bereits angelegt, nämlich alle 82 in naturhistorischen Museen weltweit konservierten Exemplare des ausgestorbenen „Alca impennis“, des Riesenalks, zu fotografieren. (Mittlerweile ist Lemperts Serie auf 45 Exemplare des ehemals im Atlantik ansässigen Seevogels angewachsen.) In der Abfolge der Aufnahmen treten die Unterschiede, die zwischen den verschiedenen Exemplaren dieser Vogelart bestehen, deutlich hervor. Die Faszination für den Phänotyp – das Erscheinungsbild einer Spezies – durchzieht Lemperts gesamtes Werk, aber nicht notwendigerweise im engen biologischen Sinn. Und so gesellen sich in den *365 Tafeln zur Naturgeschichte* zu den

2
Oiseaux-Vögel
1997–2009
12 silver gelatin prints
Each: 53 × 44 cm

3
Jochen Lempert
Eidechse (Lizards)
2009
Photogram
24 × 30 cm

augenscheinlich unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten zusammengestellten Kapiteln auch assoziativ-vergleichende Gruppierungen wie „Genetical Resources“, bei denen ein Fisch mit durchscheinendem Körper seinen augenscheinlichen Verwandten in einem Kamm in Fischform finden kann.

Diese „Phänotypologien“ sind ein zentrales Ordnungsprinzip von Lempert's Büchern und Ausstellungen. Sie sind von der bildhaften Erscheinung ihrer Gegenstände geleitet, und doch konvergieren in ihnen ästhetische und wissenschaftliche Aspekte. Wenn in *Belladonna* (2013) die Aufnahme einer schwarzen Tollkirsche neben dem Foto eines verblüffend ähnlichen Eichhörnchen-Auges gezeigt wird, dann sagt dies ebenso viel über unsere Wahrnehmung einer Migration der Formen wie über die Anpassungs- und Überlebensstrategien im natürlichen Umfeld. Denn gerade durch ihre augenhafte Form und Farbe zieht die Beere Aufmerksamkeit auf sich und sorgt für die Verbreitung ihrer Samen.³ In Lempert's Bildkombinationen geht es also ebenso sehr um eine unvoreingenommene Sehpraxis wie um die Definition von Norm und Abweichung, um Spielarten von Mimesis und Mimikry, um Prozesse der Assimilation und Adaptation – und deren Bedeutung für die Entwicklung der Arten (und damit ist auch der Mensch gemeint). Auf undogmatische und humorvolle Weise trifft dies auch zu, wenn er Taubenpaare beim „Flanieren“ auf Fußwegen, Zebrastrifen und Straßenmarkierungen festhält (*Stadtstrukturen*, 2004), oder extravagante Fußbekleidung mehr nach ungelinkten Pferdehufen aussehen lässt, denn nach Modeavantgarde. Nicht zuletzt steht dabei die Frage im Raum, wer eigentlich von wem gelernt hat und mit welchem Ergebnis. Dass der Mensch mit seinen Errungenschaften aus diesem Vergleich nicht notwendigerweise als überlegen hervorgeht, ist wenig überraschend. Aber in Lempert's Arbeiten geht es nicht um Gewinner und Verlierer, sondern um die Wege des Miteinanders – eben um die *Ko-Evolution*.

Six years ago, for his exhibition at Museum Ludwig, Cologne, photographer Jochen Lempert used an image of smoke rising from the Stromboli volcano as a central motif for the show.¹ Lempert's choice was a premonition of sorts: just a few days before the opening that April 2010, another volcano, Iceland's Eyjafjallajökull, erupted for the second time in a month, hurling a cloud of ash miles into the sky. Air traffic throughout Europe came to a standstill, and travel plans were re-routed (mine included, after visiting Lempert's show). Everyday life was disrupted and nature took centre stage to an usual degree. This may only have been a brief, drastic event, but it is

preserved in natural history museums around the world. So far, the series has 45 pictures of the now extinct sea bird. Moving through the sequence of images, differences among the specimens are clearly visible. A fascination with the phenotype – the observable traits of a given species – runs through Lempert's oeuvre, though not strictly in a biological sense. As a result, *365 Tafeln zur Naturgeschichte* contains not only chapters clearly compiled along scientific lines, but also associative-comparative groupings like 'Genetical Resources' where a fish with a translucent body finds its apparent relative in a fish-shaped comb.

Lempert's picture combinations are as much about unbiased seeing as they are about mimesis and mimicry, assimilation and adaptation.

a good example of what Lempert has been interested in for years: the influences man and nature exert on one another. In 2005, he laid out this interest with the title for his show at Museum für Gegenwartskunst Siegen: *Ko-Evolution*.² Instead of replicating the dominance of man over nature, he quietly reassessed the relationship between the two spheres.

Lempert studied biology, and his knowledge of the natural world shapes his photographs of the plant, animal and human realms. As well as a chapter on stuffed birds, his first major catalogue, *365 Tafeln zur Naturgeschichte* (365 Plates on Natural History, 1997), contains a chapter entitled 'Uexküll' with photographs of scientific publications from the estate of the zoologist Jakob Johann von Uexküll (1864–1944). The book also contains work from Lempert's ongoing project *The Skins of Alca impennis* (since 1995), for which he plans to photograph all 82 specimens of the great auk

Such 'phenotypologies' are a key ordering principle in Lempert's books and exhibitions. Although guided by the appearance of their subjects, they represent a convergence of aesthetic and scientific concerns. In *Belladonna* (2013), where Lempert presents a deadly nightshade plant next to a surprisingly similar image of a squirrel's eye, the animal and plant resemblance says just as much about our perception of a migration of forms as it does about strategies for adaptation and survival in nature. For with its eye-like form and colour, the berry draws attention to itself and ensures the spread of its seeds.³ Lempert's picture combinations are as much about an unbiased practice of seeing as they are about norm and deviation, varieties of mimesis and mimicry, and processes of assimilation and adaptation – as well as their role in the development of species (including *homo sapiens*). This also applies, in an undogmatic and humorous way, when he captures pairs of pigeons 'strolling' on footpaths, zebra crossings and road markings (*Stadtstrukturen*, Urban Structures, 2004) or when he renders extravagant footwear to look more like unwieldy horseshoes than cutting-edge fashion. Not least, this raises the question of who took what from whom, and with what result. It comes as no surprise that humans do not necessarily benefit from such cross-pollination. In Lempert's works, however, the focus is not on winners and losers, but on forms of togetherness amounting to *co-evolution*.

Central to these comparative observations is Lempert's choice to work exclusively with black-and-white photography. In doing so, the artist places another filter between the object and its photographic representation, permitting even the everyday to be seen in a new light. Thanks to the resulting stylistic unity, he manages to make supposedly impossible pairings (like the fish and comb described above) appear reasonable and self-evident. In some cases, as in the *Belladonna* diptych, individual motifs enter into permanent alliances with other pictures; in others, they are placed in a succession of contexts. In one combination, Lempert juxtaposes a photograph of a bird above the



Zentral für diese vergleichenden Betrachtungen ist die Entscheidung, ausschließlich mit Schwarzweißfotografie zu arbeiten. Damit legt Lempert einen Filter zwischen den Gegenstand und die fotografische Abbildung, der es erlaubt, auch Alltägliches in neuem Licht zu sehen. Dank dieser stilistische Einheit stiftenden Technik gelingt es ihm, auch vermeintlich unmögliche Paarungen wie die oben beschriebene von Fisch und Kamm selbstverständlich und nachvollziehbar erscheinen zu lassen. In einigen Fällen, beispielsweise im *Belladonna*-Diptychon, gehen einzelne Motive dauerhafte Verbindungen mit anderen Bildern ein, in anderen werden sie in immer neue Kontexte gebracht. Wenn Lempert die Fotografie eines Vogels über dem Wasserbecken in Mies van der Rohe's Barcelona-Pavillon (*o.T. (Barcelona Pavillon)*, 2007) mit der Nahaufnahme eines Spinnennetzes kombiniert (*Spiderweb*, 2015), wird der Hintergrund – die den Pavillon rahmende Travertinmauer mit ihrer feinen Oberflächenstruktur – unversehens zum Vordergrund. Im Dialog mit der fragilen Spinnweb treiben Themen wie Statik und Stabilität, aber auch der langsame Aufbau von Strukturen über die Zeit hervor. Wird das Bild – wie in seinem Buch *White Light* von 2008 – dagegen gerahmt vom Fotogramm eines Löwenzahns und einer Biene einerseits, und der Aufnahme eines Pferdehufs aus Stein andererseits, tritt eher die dreifache Anwesenheit des Vogels ins Zentrum der Wahrnehmung: als Vogel, als Schatten und als Spiegelung im Wasser eröffnet er ein Nachdenken über Abbildformen. Das konstante Infragestellen der Gültigkeit und Relevanz einer Konstellation

sowie das Wissen um die Temporalität ihres Erkenntniswerts bestimmen Lemperts Umgang mit seinem fotografischen Archiv ganz grundsätzlich. Je nachdem, welchen Aspekt er in einem bestimmten Zusammenhang betonen will, kombiniert er seine Bilder immer wieder neu. Insofern funktioniert sein Bildarchiv wie ein Schwarm, der sich gemäß seiner eigenen, inneren Logik für eine bestimmte Zeit zu immer neuen Formationen arrangiert, ob an den Wänden seiner Ausstellungen (beispielsweise im Winter 2015 bei Between Bridges in Berlin oder bei BQ zum kommenden Gallery Weekend) oder in den zahlreichen Künstlerbüchern, die seit Ende der 1990er Jahre erschienen sind.

Aber nicht nur die Bildkombinationen, sondern auch die Motive seiner Fotografien haben sich im Laufe der Jahre verändert. Während er zunächst vor allem Dingliches ins Bild setzte – von präparierten Tieren über Korallen bis hin zu „tierischen“ Alltagsgegenständen wie einer Tasse mit Henkel in Giraffenhalsform – widmet er sich seit einigen Jahren vermehrt der Darstellung des Ephemeren und Immateriellen. Beispielsweise mit Aufnahmen von Wellen (*Un Voyage en Mer du Nord*, 2009), Regentropfen, Schatten, Wind oder Sonnenenergie (die mittels Photosynthese in Blättern gespeichert und in den brennenden Bäumen der Osterfeuer wieder freigesetzt wird). Es ist, als hätte eine zeitliche Logik die objektbezogene ersetzt, als hätte sich sein Interesse von der Erfassung des Wesens der Dinge hin zu den temporären Erscheinungsformen größerer Energie- oder Lebenszyklen verlagert, also zur Vergänglichkeit.

*Die Faszination für den Phänotyp,
das Erscheinungsbild einer Spezies, durchzieht
Lemperts gesamtes Werk.*



4
From:
The Skins of Alca Impennis
1995–2015
46 silver gelatin prints
Each: 18 × 24 cm

5
From:
Un voyage en Mer du Nord
2009
Six silver gelatin prints
Each: 101 × 81 cm

water basin of Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion (*Untitled (Barcelona Pavillon)*, 2007) with a close-up of a spider's web (*Spiderweb*, 2015). In their combination, the background – the pavilion's surrounding travertine wall with its finely structured surface – suddenly becomes the foreground. In dialogue with the fragile spider's web, themes like structural engineering and stability come to the fore, as well as the slow build-up of structures over time. If, on the other hand, the photograph is framed by the photogram of a dandelion and a bee and a picture of a stone horse's hoof (as in his 2008 book *White Light*), then the emphasis is on the subject's threefold visual presence: as a bird, as a shadow and as a reflection on the water. Lempert's photographic archive is shaped by his constant questioning of the validity and relevance of given constellations, and his knowledge of the temporal dimension of what images tell us, prompting him to create new combinations, depending on which aspect he wishes to emphasize in a given context. His archive – shown recently at an exhibition at Between Bridges, Berlin, and a subject of a forthcoming solo exhibition at BQ, Berlin, in May – thus functions like a swarm, arranging itself endlessly into new temporary formations, according to its own inner logic, whether on the walls of his exhibitions or in the many artist's books he has published since the late 1990s.

Not only have his image combinations changed over the years, but also the motifs of his photographs. Whereas initially he focussed mainly on solid objects (from stuffed animals to coral to zoomorphic everyday items like a mug with a handle in the shape of a giraffe's neck) for some years now he has increasingly shifted toward portrayals of the ephemeral and the immaterial. This includes pictures of waves (*Un Voyage en Mer du Nord*, 2009), raindrops, shadows, wind and solar energy – stored in leaves by means of photosynthesis and released again in the burning trees of Easter bonfires. Recently, it is as if Lempert's object-oriented logic has been replaced by a temporal one, as if his interest has shifted from capturing the essence of things to the temporary manifestations of larger-scale energy and life cycles – to forms of transience.

Most of Lempert's pictures are taken with an analogue 35mm camera on black-and-white negative film, which he develops and prints himself. But his oeuvre also



5

*Jochen Lemperts Werk
ist im besten Sinne Biologie –
eine Lehre vom Leben.*

Der Großteil von Lemperts Bildern ist mit einer analogen Kleinbildkamera auf Schwarzweiß-Negativfilm aufgenommen und von Hand abgezogen. Daneben gibt es in seinem Werk aber auch zahlreiche Aufnahmen, die ohne Kamera und/oder Film entstehen und denen Zeitlichkeit nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern auch als zentraler, bildbestimmender Faktor eingeschrieben ist. Die von ihm so genannten „Foliogramme“ beispielsweise sind das Ergebnis mehrstündiger Ausbelichtungen dünner Blattsegmente, die statt eines Negativs in den Vergrößerer gelegt werden. Erst durch die Dauer der Exposition dringt ausreichend Licht durch das Blatt, um sein Innenleben auf dem Fotopapier sichtbar zu machen. Noch anschaulicher wird das Vergehen von Zeit in seinen Luminogrammen und Fotogrammen: Die Bewegung eines Glühwürmchens über einen unbelichteten Filmstreifen manifestiert sich auf dem Fotopapier als verschwommene Spur auf schwarzem Grund (*Glühwürmchen (Bewegung auf 35 mm Film)*, 2010); kleine Frösche, die auf dem Fotopapier Platz nehmen, hinterlassen durch ihre Aktivität während der Belichtungszeit geisterhafte Abdrücke (*4 frogs*, 2011). Das fotografische Ereignis als (qua Negativ) potenziell reproduzierbares wird abgelöst von der einmaligen Manifestation einer nicht wiederholbaren Situation auf dem Fotopapier. Lemperts Rückgriff auf solche Frühformen der Fotografie – bereits 1834 erzielte William Henry Fox Talbot apparatfreie Aufnahmen, noch vor den ersten, mithilfe einer Kamera ausbelichteten fotografischen Platten durch Louis Daguerre im Jahr 1839⁴ – zeigt sein tiefes Interesse an der Geschichte und den inheränten Qualitäten des Mediums. Er lotet sie in seinen Arbeiten immer wieder aus, oft als Experimente mit offenem Ausgang, wie beispielsweise in seinen 2009 entstandenen *Subjektiven Fotografien*. Die im Liegen mit der Kamera auf der Brust aufgezeichneten Aufnahmen eines Sterns am Nachthimmel

6



includes many pictures made without camera or film, in which temporality is inscribed not only on the level of content but also as a decisive factor shaping the image itself. His so-called 'foliograms', for instance, are the result of inserting thin segments of leaves into the enlarger in place of a negative for several hours. Only this length of exposure allows sufficient light to pass through the leaf to fix its structure on the photographic paper. The passing of time is captured more vividly still in his luminograms and photograms: the movement of a glow-worm across a strip of unexposed film manifests itself on the

photo paper as a blurry trail on a black background in *Glühwürmchen (Bewegung auf 35 mm Film)* (Glow-worm, movement on 35mm film, 2010); small frogs sitting on the photo paper leave ghostly prints due to their activity during the exposure (*4 frogs*, 2011). The photographic event as something that can be reproduced (via the negative) is replaced by the unique manifestation of a non-repeatable situation on the photo paper. Lempert's use of such early forms of photography (as early as 1834, William Henry Fox Talbot made camera-free pictures, before Louis Daguerre exposed photographic

8





6+7
Belladonna
 2013
 Two silver gelatin prints
 Left: 24 × 18 cm
 Right: 30 × 24 cm

8
 From:
Stadtstrukturen
 2004
 Ten silver gelatin prints
 Each: 30 × 24 cm

plates using a camera for the time in 1839) reflects his deep interest in the history and inherent qualities of the medium.⁴ He has repeatedly explored this history in his works, often in the form of open-ended experiments, as in his *Subjektiven Fotografien* (Subjective Photographs, 2009): with their erratic lines, these photographs of a star in the night sky, taken lying down with the camera resting on his chest, are both a light trace and a document of the rise and fall of his ribcage or his heartbeat during the exposure. Life time and photographic time interlock.

The intersection of biology and fine art is Lempert's ongoing concern.⁵ Sometimes he addresses the links between science and its photographic visualization directly⁶ – underlining the fact that scientific insights cannot be understood in isolation from the medium of their communication. The series *Anna Atkins* (2011), for example, consists of photographs of his computer desktop, which in turn features digital scans of the plant photographs published by Atkins in her books *British Algae* (1843) and *Cyanotypes of British and Foreign Flowering Plants and Ferns* (1854).⁷ Just as the early photography of the mid-19th century positioned itself between the poles of scientific and artistic practice, so Lempert's works, too, remain in this border zone.⁸ His pictures grant access to our immediate surroundings – as both aesthetic realms and as sites for scientific insight. In this way, they show that the world around us, with which we are mutually dependent, is shaped by factors that always mark us out as parts of a larger whole. As such, his work is an example of biology in the best sense – a lesson in life.

Translated by Nicholas Grindell

Patrizia Dander is a writer and curator at Museum Brandhorst, Munich.

sind in ihren erratischen Linien ebenso sehr Lichtspur wie Dokument der Bewegung seines Brustkorbs beziehungsweise Herzschlags während der Belichtung. Lebenszeit und fotografische Zeit verschränken sich.

Bis heute arbeitet Lempert an der Schnittstelle von Biologie und bildender Kunst.⁵ Zuweilen adressiert er die Verbindungslinien zwischen Wissenschaft und ihrer fotografischen Visualisierung⁶ direkt – und verdeutlicht, dass wissenschaftliche Erkenntnisse nicht losgelöst vom Medium ihrer Vermittlung verstanden werden können. Die Serie *Anna Atkins* (2011) etwa besteht aus Fotogrammen seiner Desktop-Oberfläche, die ihrerseits digitale Scans der Pflanzen-Fotogramme zeigt, die Atkins in ihren Büchern *British Algae* (1843) und *Cyanotypes of British and Foreign Flowering Plants and Ferns* (1854) veröffentlicht hatte.⁷ Ähnlich wie sich die Fotografie in ihrer Frühzeit Mitte des 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld von wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis positionierte,⁸ verharren auch Lemperts Arbeiten in diesem Grenzbereich. Seine Aufnahmen machen unsere direkte Lebens(um)welt gleichzeitig als ästhetischen Raum und als Ort wissenschaftlicher Erkenntnis erfahrbar. Dabei zeigen sie, dass die Welt, die uns umgibt – die wir beeinflussen und die uns beeinflusst –, geprägt ist von Zusammenhängen, die uns stets als Teil eines größeren Ganzen verorten. Und so ist sein Werk im besten Sinn Biologie – eine Lehre vom Leben.

Patrizia Dander ist Autorin und Kuratorin am Museum Brandhorst in München.

- 1 Museum Ludwig Köln, 23.04.–13.06.2010; das Postermotiv entstammt Lemperts Fotoserie *Continental Drift* (2010), vgl. auch Jochen Lempert, *Drift*, Künstlerbuch zur Ausstellung, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2010.
- 2 Museum für Gegenwartskunst Siegen, 21.10.–7. 11.2005. Vgl. auch: Eva Schmidt (Hg.), *Jochen Lempert. Coevolution*, Ausst.kat. Museum für Gegenwartskunst Siegen, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2006, S. 158.
- 3 Siehe Eintrag „III Phasmids, g.-h.“, aus: Jochen Lempert, *Notes*, in: Brigitte Kölle (Hg.), *Jochen Lempert. Phenotype*, Ausst.kat. Kunsthalle Hamburg, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2013, o.S.
- 4 Malcolm Daniel, *William Henry Fox Talbot (1800–1877) and the Invention of Photography*, online abgerufen: http://www.metmuseum.org/toah/hd/tlbt/hd_tlbt.htm, 23. Januar 2016.
- 5 Vgl. die Beschreibung als „Künstlerforscher“ durch Stefan Berg und Annelie Pohlen, in: Berg, Pohlen „Epilog“, in: dies. (Hg.), *Jochen Lempert. 365 Tafeln zur Naturgeschichte*, Ausst.kat. Bonner Kunstverein und Kunstverein Freiburg, Bonn und Freiburg 1997, o.S.
- 6 „Vom Zeitpunkt ihrer Erfindung an galt sie [die Fotografie] als Gegenstand der Wissenschaft (die frühen Fotografen zeigten gleichermaßen Interesse an Chemie und Optik wie an der Qualität ihrer Bilder) wie als mächtiges modernes Werkzeug wissenschaftlicher Beobachtung.“, Corey Keller, „Abbilder des Unsichtbaren“, in: dies. (Hg.), *Fotografie und das Unsichtbare. 1840–1900*, Ausst.-Kat. Albertina Wien und San Francisco Museum of Modern Art, Wien 2009, S. 20. Ich danke Miguel Wandschneider für diesen Literaturhinweis.
- 7 Siehe Eintrag „XXIII Anna Atkins“, aus: Lempert, *Notes*, vgl. Fußnote 3, o.S.
- 8 Vgl. Fußnote 6, S. 22 f.

- 1 Museum Ludwig Cologne, 23 April–13 June 2010; the poster motif is from Lempert's series *Continental Drift* (2010). See also Jochen Lempert, *Drift*, artist's book accompanying the exhibition (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010).
- 2 Museum für Gegenwartskunst Siegen, 21.10.–7. 11.2005. See also: Eva Schmidt (ed.), *Jochen Lempert. Coevolution*, exh. cat., Museum für Gegenwartskunst Siegen (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006), p. 158.
- 3 See entry on 'III Phasmids, g.-h.' in *Jochen Lempert, Notes*, in: Brigitte Kölle (ed.), *Jochen Lempert. Phenotype*, exh. cat., Kunsthalle Hamburg (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013), unpaginated.
- 4 Malcolm Daniel, *William Henry Fox Talbot (1800–1877) and the Invention of Photography*, http://www.metmuseum.org/toah/hd/tlbt/hd_tlbt.htm (retrieved 23 January 2016).
- 5 See description of Lempert as 'artist researcher' by Stefan Berg and Annelie Pohlen in: Berg, Pohlen 'Epilog', in: Berg, Pohlen (eds.), *Jochen Lempert. 365 Tafeln zur Naturgeschichte*, exh. cat., Bonner Kunstverein and Kunstverein Freiburg, Bonn and Freiburg 1997, unpaginated.
- 6 'From the time of its invention it [photography] was imagined as both an object of science (its early practitioners were as interested in chemistry and optics as they were in the quality of their images) and a powerfully modern tool for scientific observation,' Corey Keller, 'Picturing The Invisible', in: Keller (ed.), *Brought to Light: Photography and the Invisible, 1840–1900*, exh. cat., San Francisco Museum of Modern Art, 2009, p. 20. I am grateful to Miguel Wandschneider for bringing this essay to my attention.
- 7 See entry on 'XXIII Anna Atkins' in *Lempert, Notes*.
- 8 Keller (ed.), *Brought to Light*, p. 22 f.