

Sven Temper

Hommage à Piero Manzoni

SOCLE DU MONDE 1961

9,65



4,45



4,45



kosmischer Frühling

- Garten der Hieroglyphen -

volume I

2018/19



Sven Temper

*„Wir nannten die Erde eine der Blumen des Himmels,
und den Himmel nannten wir den unendlichen Garten des Lebens.“
Friedrich Hölderlin, Hyperion, Erstes Buch*

*„We called the earth one of the flowers of heaven,
and we called heaven the infinite garden of life.“
Friedrich Hölderlin, Hyperion, first book*

Inhalt / Contents

Sven Temper

kosmischer Frühling / cosmic Spring

Translation: Birgit Schneider / Julie Hagedorn

floral = ornamental ?

Ein kunstgeschichtlicher Diskussionsansatz

von Michael Lingner *

Michael Lingner und Sven Temper im Gespräch

floral = ornamental ?

Impulse for a new discourse in art history

by Michael Lingner *

Michael Lingner in conversation with Sven Temper

Translation: Julie Hagedorn

Raumwende im Pflanzenkosmos

von Birgit Schneider

Inverting the plant cosmos

by Birgit Schneider

Translation: Julie Hagedorn

Tafeln / Plates

Deutscher Name, lateinischer Name (der wissenschaftliche Name: 1.Name: Gattung, 2.Name: Art); Blütezeit: ist in den Monaten I-XII angegeben. Je nach Standort und Klimazone können Abweichungen von 1-3 Monaten auftreten. Auch der globale Klimawandel lässt sich direkt an den Blütezeiten beobachten.

Acker-Hederich, *Raphanus raphanistrum* VI-X

Acker-Vergissmeinnicht, *Myosotis arvensis* IV-IX

Adonisröschen, *Adonis vernalis* IV-V

Akelei, *Aquilegia caerulea* VI-VIII

Akelei, *Aquilegia vulgaris* V-VI

Apfelblüte, *Malus domestica* IV-V

Amaryllis, *Amaryllis*

Asiatischer Blüten-Hartriegel, *Cornus kousa* V-VI

Aster, *Aster x frikartii* VIII-IX

Bach-Nelkenwurz, *Geum rivale* V-VI

Balkan-Windröschen, *Anemone blanda* IV-V

Bärlauch, *Allium ursinum* V-VI

Bauerngarten-Pfingstrose, *Paeonia officinalis* V-VI

Beinwell, Arznei-, *Symphytum officinale* VI-VIII

Berg-Flockenblume, *Cyanus montanus* V-X

Berg-Lauch, *Allium senescens* VII-VIII

Bergenie, Dickblättrige-, *Bergenia crassifolia* IV-V

Bergenie, Himalaja-, *Bergenia stracheyi*

Bergenie, *Bergenia cordifolia* IV-V

Birne, *Pyrus communis* IV-V

Blaustern, *Scilla* III-IV

Blauzungen Lauch, *Allium karataviense* V-VI

Bleicher Sonnenhut, *Echinacea pallida* VII-VIII

Blut-Weiderich, *Lythrum salicaria* VII-IX

Blut-Johannisbeere, *Ribes sanguineum* III-IV

Blutpflaume, *Prunus cerasifera* IV-V

Borretsch, *Borago officinalis* VII-X

Braunrote Stendelwurz, *Epipactis atrorubens* VI-VIII

Busch-Windröschen, *Anemone nemorosa* III-V

Chinesische Zierquitte, *Chaenomeles speciosa* III-V

Dahlie, *Dahlia* VI-XI

Deutzie, *Deutzia scabra* V

Dill, *Anethum graveolens* VI-VIII

Diptam, *Dictamnus albus* V-VI

Drüsiges-Springkraut, *Impatiens glandulifera* VII-VIII

Duft-Azalee, *Rhododendron luteum* V-VI

Echte Mondraute, *Botrychium lunaria*

Echte Schlüsselblume, *Primula veris* IV-VI

Echter Eibisch, *Althaea officinalis* VII-IX

Efeu, *Hedera* II

Eibe, *Taxus baccata* IX

Eiche, Sumpf-, *Quercus palustris*

Elfenblume, *Epimedium* IV-V

Elfensporn, *Diascia barberae* IV-X

Enzian Ehrenpreis, *Veronica gentianoides* IV-VI

Fackellilie, *Kniphofia uvaria* VII-X

Feigenkaktus, *Cylindropuntia imbricata*

Feigenkaktus, *Opuntia*

Feinstrahl, *Erigeron annuus* VI-IX
Felsen-Tulpe, *Tulipa saxatilis* III-V
Felsenbirne, *Amelanchier ovalis* IV-V
Feuer-Tulpe, *Tulipa whitalii* IV
Feuerdorn, *Pyracantha*
Fieberklee, *Menyanthes trifoliata* V-VI
Fingerhut, *Digitalis grandiflora* VI-VIII
Flieder, *Syringa vulgaris* IV-V
Fliegenpilz, *Amanita muscaria*
Forellennillie, *Erythronium Pagoda* IV-V
Forsythie, *Forsythia x spectabilis* III-V
Fuchs-Knabenkraut, *Dactylorhiza fuchsii* VI-VII
Fuchsie, *Fuchsia* V-X
Funkie, *Hosta sieboldiana* VI-VII

Gamander-Ehrenpreis, *Veronica chamaedrys* IV-VI
Gänseblümchen, *Bellis perennis* I-XI
Gänsekresse, *Arabis caucasica* IV-V
Garten-Hyazinthe, *Hyacinthus orientalis* IV-V
Geflecktes Lungenkraut, *Pulmonaria officinalis* III
Gefüllter Sonnenhut, *Echinacea purpurea* VII-IX
Gelbrote Taglilie, *Hemerocallis fulva* VI-VIII
Gemeiner Liguster, *Ligustrum vulgare* IX
Gewöhnliche Waldrebe, *Clematis vitalba* VI-IX
Gewöhnlicher Andorn, *Marrubium vulgare* VII-IX
Gewöhnliches Scharbockskraut, *Ranunculus ficaria* III-V
Gewöhnlicher Gundermann, *Glechoma hederacea* IV-V
Ginster, *Cytisus* V
Gladiole, *Gladiolus* VI-VIII
Goldlack, *Erysimum cheiri* IV
Goldnessel, *Lamium galeobdolon* V-VI
Goldregen, *Laburnum* V
Greiskraut, *Senecio vulgaris* II-III
Große Sterndolde, *Astrantia major* VI-VIII
Grüne Hohlzunge, *Coeloglossum viride* V-VI
Grünstieliger Streifenfarn, *Asplenium viride*

Hahnenfuß, *Ranunculus flammula* V-IX
Hain-Wachtelweizen, *Melampyrum nemorosum* VI-IX
Haselnuss, *Corylus avellana* II-III

Hecken-Rose, *Rosa corymbifera* VI
Herbst-Anemone, *Anemone hupehensis* VIII-IX
Herbst-Anemone, *Anemone hupehensis* 'Praecox'-
Samenstand
Herbstzeitlose, *Colchicum autumnale* VIII-X
Hibiskus, *Hibiscus syriacus* VI-VIII
Himmelsleiter, *Polemonium caeruleum* VI-VIII
Hohler Lerchensporn, *Corydalis cava*, III-V
Holunder, *Sambucus* VI-VII
Hopfen, *Humulus lupulus* VII-VIII
Hornveilchen, *Viola cornuta* V-X
Hortensie, *Hydrangea* VI-VIII

Indianernessel, *Monarda didyma* VI-VIII
Iris = Schwertlilie, *Zwergiris*
Island-Mohn, *Papaver nudicaule* V-VIII

Jakobsleiter, *Polemonium caeruleum* VI-VII
Japan-Herbstanemone, *Anemone japonica* IX-X
Japanische Pestwurz, *Petasites japonicus* IV-V
Japan Pyramiden-Schneeball, *Viburnum plicatum* V-VI
Johanniskraut, *Hypericum calycinum* VI-VIII
Jungfer im Grünen, *Nigella damascena* V-VIII

Kaiserkrone, *Fritillaria imperialis* IV-V
Kamille, *Matricaria recutita* V-VIII
Kamm-Wachtelweizen, *Melampyrum cristatum* V-IX
Kandelaber-Ehrenpreis, *Veronicastrum Diana* VI-VIII
Kapkörbchen, *Osteospermum* V-X
Kapuzinerkresse, *Tropaeolum majus* VII-X
Katzenminze, *Nepeta faassenii* VII-IX
Kaukasus-Vergissmeinnicht, *Brunnera macrophylla* IV-VI
Klatsch-Mohn, *Papaver rhoeas* VI-VII
Knack-Mandel, *Prunus dulcis* var. *fragilis* III
Knöllchen-Steinbrech, *Saxifraga granulata* V-VI
Kolkwitzie, *Kolkwitzia amabilis* V-VI
Königskerze, *Verbascum densiflorum* VII-IX
Kopf-Lauch, *Allium sphaerocephalon* VI-VIII
Korallenstrauch, *Erythrina crista galli* VI-IX
Kornblume, *Centaurea cyanus* VI-X
Kornelkirsche, *Cornus mas* II-IV

Kornrade, *Agrostemma githago* VI-VII
Kratzdistel, *Cirsium vulgare* VI-X
Krokus, *Crocus vernus* II-III
Kronen-Anemone, *Anemone coronaria* IV-VI
Kuckucks-Lichtnelke, *Lychnis flos cuculi* V-VII
Kugel-Primel, *Primula denticulata* III-IV
Kugeldistel, *Echinops ritro* VI-IX
Kuhkraut, *Vaccaria pyramidata* VI-VII
Kuhschelle, *Pulsatilla vulgaris* IV-V

Langblättriges Hasenohr, *Bupleurum longifolium* IV-VIII
Lattich, *Lactuca perenne* V-VI
Lauch 'Purple Sensation', *Allium aflatunense* V-VI
Lavendel, *Lavandula* VI-VII
Leberblümchen, *Hepatica nobilis* III-IV
Liebesperlenstrauch, *Callicarpa giraldii* IX
Lobelia, *Lobelia speciosa* VII-IX
Lorbeerkirsche, *Prunus laurocerasus* IV-VI
Löwenmaul, *Antirrhinum majus* V-X
Lupine, *Lupinus* V-VIII

Mädchenauge, *Coreopsis lanceolata* VI-VIII
Mädchenauge, *Coreopsis tinctoria* VII-IX
Magnolie, *Magnolia* sp., III-IV
Mahonie, *Mahonia aquifolium* III-IV
Maiglöckchen, *Convallaria majalis* V
Malve, *Malva sylvestris* VI-X
Märzenbecher, *Leucojum vernum* II-IV
Milchstern, *Ornithogalum Saundersiae* VI-VIII
Milchstern, *Ornithogalum umbellatum* IV-V
Mispel, *Mespilus germanica* X
Mittlerer Wegerich, *Plantago media* V-IX
Mohn, *Papaver orientale* VI-VII
Mohn, *Papaver somniferum* VI-VIII
Mönchskraut, *Nonea pulla* IV-VIII
Montbretie, *Crocasmia x crocosmiiflora* VII-X
Moschus-Malve, *Malva moschata* VI-X

Narzisse, *Narcissus poeticus* III-V
Natternkopf, *Echium vulgare* V-IX
Nektarine, *Prunus nuc.* 'Crimson Gold' III-IV
Nelkenwurz, *Geum coccineum* V-VI

Nesselkönig, *Lamium orvala* V-VI

Orangerotes Habichtskraut, *Hieracium aurantiacum* VI-VIII
Orchidee, *Orchidaceae*
Österreichischer Lein, *Linum austriacum*, V-VII

Palmillie, *Yucca filamentosa* VII-VIII
Pantoffelblume, *Calceolaria calynopsis* II-VII
Parma-Veilchen, *Viola suaveis* III-V+VIII
Pfaffenhütchen, *Euonymus europaeus* IX-X
Pfeifenstrauch/Duftjasmin, *Philadelphus coronarius* V-VI
Pfingstrose, *Paeonia officinalis* V
Pfirsichblättrige Glockenblume, *Campanula persicifolia* VI-IX
Pflaume, *Prunus domestica* IV-V
Pfriemenginster, *Spartium junceum* IV-VI
Phlox, *Phlox paniculata* VI-IX
Polster Phlox, *Phlox subulata* IV-V
Pracht-Nelke, *Dianthus superbus* VII-VIII
Prachtkerze, *Gaura lindheimeri* VI-XI
Primel 'Victoriana', *Primula veris* III-V
Purpurbeere, *Symphoricarpos doorenbosii* VI-VIII
Purpurrote Taubnessel, *Lamium purpureum* III-X

Rainfarnblättriges Büschelschön, *Phacelia tanacetifolia* VI-X
Ranunkel, *Ranunculus acris* V-VI
Ranunkelstrauch, *Kerria japonica* V-VI
Reiherschnabel, *Erodium cicutarium* IV-X
Rhododendron, *Rhododendron* IV-V
Ringelblume, *Calendula officinalis* VI-X
Rose Hunds-, *Rosa canina* VI-VII
Rose, *Rosa* VI-X
Rosskastanie, *Aesculus hippocastanum* IV-VI
Roter Lein, *Linum grandiflorum* VI-IX
Rubinie, *Rubinia pseudoacacia* V-VI
Russel-Brandkraut, *Phlomis russeliana* VI-VII

Salbei, *Salvia patensis* VI-VII
Sand-Esparsette, *Onobrychis arenaria* V-IX
Sand-Thymian, *Thymus serpyllum* VI-VIII

Schachbrettblume, *Fritillaria meleagris* IV-V
Schafgarbe, *Achillea millefolium* VI-X
Schleifenblume, *Iberis sempervirens* IV-VI
Schmallippige Stendelwurz, *Epipactis leptochila* VII-VIII
Schmetterling Lavendel, *Lavandula stoechas* VI-VII
Schmetterlingsflieder, *Buddleja davidii* VI-VIII
Schmuckkörbchen, *Cosmos bipinnata* VIII-X
Schneeball, *Viburnum rhytidophyllum* IV-V
Schneebeeren, *Symphoricarpos albus*
Schneeglöckchen, *Galanthus nivalis* I-IV
Schneerose, *Helleborus x ballardiae* II-III
Schneerose, *Helleborus x nigercors* XI-II
Schnittlauch, *Allium schoenoprasum* VI-IX
Schokoladenblume, *Cosmos atrosanguineus*
Chocamocha VII-X
Schopf-Tintling, *Coprinus comatus*
Schwarzviolette Akelei, *Aquilegia atrata* V-VII
Schwertlilie, Sibirische-, *Iris sibirica* V-VI
Schwertlilie/Bart-Iris, *Iris barbata* IV-VI
Sibirischer Blaustern, *Scilla sibirica* III-IV
Sizilianischer Honiglauch, *Allium siculum* V-VI
Sonnenblume, *Helianthus annuus* VI-IX
Sonnenbraut, *Helenium autumnale* VI-VIII
Sonnenbraut 'Rauchtupas', *Helenium x cultorum* VII-IX
Sonnenhut, *Echinacea purpurea* VII-IX
Sonnenhut, *Rudbeckia* VII-IX
Spanische Hasenglöckchen, *Hyacinthoides hispanica* IV-VI
Stängelprimel, *Primula elatior* II-V
Staudenknöterich, *Bistorta officinalis* VI-VII
Steinbrech, *Saxifraga fortunei* IX-X
Stengel-Silberdistel, *Carlina acaulis* ssp. *acaulis* VII-VIII
Sternschnuppenblume, *Dodecatheon meadia* V-VI
Stiefmütterchen, *Viola tricolor* III-X
Stinkende Nieswurz, *Helleborus foetidus* II-V
Stockrose, *Alcea rosea* VI-IX
Storchschnabel, Brauner-, *Geranium phaeum* V-IX
Storchschnabel, Himalaya-, *Geranium himalayense* VI-X
Storchschnabel, Stink-, *Geranium robertianum* V-X

Storchschnabel, Wiesen-, *Geranium pratense* VI-IX
Strand Grasnelke, *Armeria maritima* V-XI
Strauch-Brandkraut, *Phlomis fruticosa* VI-VII
Straußenfarnwedel, *Matteuccia struthiopteris* IV-V
Sumpf-Schwertlilie, *Iris pseudacorus* V-VI
Sumpf-Vergissmeinnicht, *Myosotis palustris* V-IX
Sumpf-Herzblatt, *Parnassia palustris* VII-IX
Sumpfdotterblume, *Caltha palustris* III-VI
Süßkirche, *Prunus avium* IV-V

Taglilie, *Hemerocallis fulva* VI-VII
Thymian, *Thymus* V-X
Tränendes Herz, *Lamprocapnos spectabilis* V-VII
Trauben Skabiose, *Scabiosa columbaria* VII-IX
Traubenhyanthe, *Muscari neglectum* IV-V
Trompetenbaum, *Catalpa bignonioides* VI-VII
Tulpe, *Tulipa* IV-V
Türkenbund-Lilie, *Lilium tigrinum* VI-VIII

Übersehenes-Knabenkraut, *Dactylorhiza praetermissa* ssp. *junialis* VI-VII
Ungarische Gänsekresse, *Arabis procurrens* III

Wald-Aster, *Aster divaricatus* VII-IX
Wald-Vergissmeinnicht, *Myosotis sylvatica* IV-VI
Wald-Wachtelweizen, *Melampyrum silvaticum* IV-X
Waldrebe, *Clematis Ninon* VII-IX
Waldrebe, Gewöhnliche-, *Clematis vitalba* VII-VIII
Walzen-Wolfsmilch, *Euphorbia myrsinites* III
Weide, *Salix* III
Weigelielie, *Weigela* V-VI
Weinberg-Lauch, *Allium vineale* V-VI
Weiß-Klee, *Trifolium repens* V-X
Wiesen-Löwenzahn, *Taraxacum officinale* IV-VI
Wiesenraute, Akeleiblättrige-, *Thalictrum aquilegifolium* VI-VII
Wild Tulpe, *Tulipa sylvestris* III-IV
Wilde Karde, *Dipsacus fullonum* VI-IX
Wildes Stiefmütterchen, *Viola tricolor* IV-IX
Winde, Acker-, *Convolvulus arvensis* VI-IX
Windröschen, *Anemone coronaria* IV-VI
Windröschen, Baikal-, *Anemone baicalensis* IV-VI
Winterling, *Eranthis hyemalis* II-IV

Winterschneeball, Viburnum x bonantense XI-IV
Wucherblume, Chrysanthemum segetum VII-X
Wucherblume, Ismelia carinata VI-IX
Wund-Klee, Anthyllis vulneraria V-IX
Wunderlauch, Allium paradoxum IV

Ysop/Eisenkraut, Hyssopus officinalis VI-IX

Zaubernuss, Hamamelis I-II
Zier-Rhabarber, Rheum palmatum var.
tanguiticum VI
Zieringwer, Hedychium gardnerianum VIII-IX
Zierquittre, Chaenomeles japonica IV
Zistrose, Cistus V-VI
Zitronenmelisse, Melisse officinale
Zottiges Weidenröschen, Epilobium hirsutum VI-IX
Zweiblättriger Blaustern, Scilla bifolia III-IV
Zwergiris, Iris reticulata II-III
Zylinderputzer, Callistemon laevis IV-X

Ausstellung:

kosmischer Frühling
Jochum Rodgers, Berlin, 2019

Die Autoren: Michael Lingner, Birgit Schneider

Übersetzung: Julie Hagedorn

Storchschnabel, Himalaya-,
Geranium himalayense VI-X (Herbarium)

Biografie: Sven Temper

Impressum

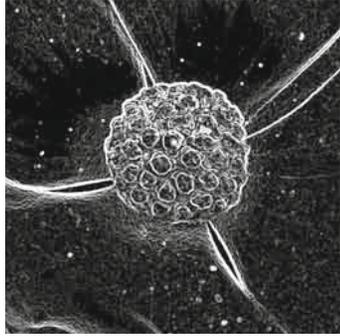
Meissen Porzellan Uhr und Leuchter

Inschrift: *Herrn Geheimen Baurat Temper von den
Beamten der staatlichen Hochbauverwaltung in
Dankbarkeit gewidmet 31.Dezember 1901.*

(Paul Julius Temper war Architekt/Oberregierungs-
baurat in Dresden, geb. 1865 in Dresden, gest.
Dez. 1945 in Moritzburg)

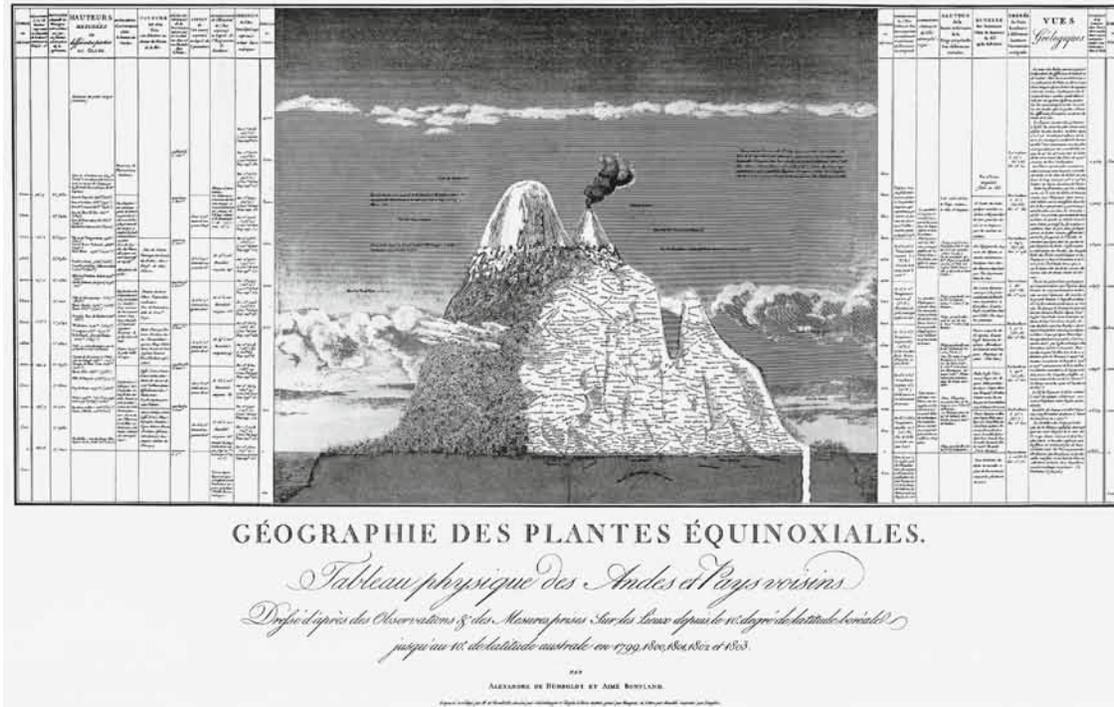
„Umgeben von einer Welt voller Wunder und Kräfte, deren Gesetz der Mensch ahnt, das er fassen möchte, aber nimmer enträthelt ... und sein Gemüth in stets unbefriedigter Spannung erhält, zaubert er sich die fehlende Vollkommenheit im Spiel hervor, bildet er sich eine Welt im Kleinen, worin das kosmische Gesetz in engster Beschränktheit ... hervortritt ... Schafft ihm die Einbildungskraft diese Bilder, indem sie einzelne Naturscenen so vor ihm zurecht legt, erweitert und seiner Stimmung anpaßt, dass er im Einzelnen die Harmonie des Ganzen zu vernehmen glaubt ... so ist dies Naturgenuß, der vom Kunstgenuß eigentlich prinzipiell nicht verschieden ist, so wie denn auch das Naturschöne (da es erst entsteht durch die Empfänglichkeit und selbst durch die vervollständigende Phantasie des Beschauers) ... “
Gottfried Semper, Der Stil, Bd. I, XXI, 1860

„Surrounded by a world full of wonder, by forces whose laws we intuit and strive to understand, yet which we will ultimately never decipher [...], laws that forever keep our minds in a state of unresolved tension [...], we conjure up for ourselves this never-to-be-attained perfection through play, by building a miniature universe for ourselves in which the cosmic law [...] emerges in the narrowest dimensions. [...] When our imagination creates these images for us by formulating, expanding and adapting individual nature scenes to fit our disposition, so that we become convinced that we are capable of discerning the harmony of the whole in one detail [...], this constitutes the enjoyment of nature, which is basically no different from the enjoyment of art, just as the beauty of nature (given that it emerges through the beholder's capacity to receive it in the first place as well as through our ability to round it out by means of our active imagination) is designated as a sub-category of the general beauty of art.“
Gottfried Semper, Der Stil, Bd. I, XXI, 1860. (Translation by Julie Hagedorn)



Asiatischer Blüten-Hartriegel, *Cornus kousa* V-VI
2019, 4,45cm x 4,45cm, Graphische-Negativ-Digitalfotografie

„Wer Wert darauf legt, dem Wirklichen so illusionslos wie möglich zu begegnen, kann es auch da, wo es amoralisch ist, nicht wieder vor ein idealistisches Gericht zitieren. Das moralische Paradoxon des Kapitalismus ist überdies die eigenartige Erträglichkeit des »Unerträglichen«, der Komfort in der Verwüstung und das Highlife in der permanenten Katastrophe.“ Peter Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, Zweiter Teil. Zynismus im Weltprozeß, 1983



Alexander von Humboldt, Naturgemälde (Géographie des plantes équinoxiales), Kupferstich, 1807

„A person who attaches importance to the idea of approaching reality in a matter that is as free of illusions as possible cannot then force reality to face judgement before an idealistic court when it is found to be amoral. Furthermore, the moral paradox of capitalism is its peculiar ability to tolerate ‘the intolerable’, that is, its sense of comfort amid devastation and its ‘high life’ amid permanent catastrophe”. Peter Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, Zweiter Teil. Zynismus im Weltprozeß (Critique of cynical reason, part two. Cynicism in the world process), 1983.

(Translation by Julie Hagedorn)

kosmischer Frühling

Kosmos kann im Altgriechischen je nach Kontext Welt, Weltall, Ordnung, Schmuck oder Schönheit bedeuten. Für die Griechen kam im Lichte des Geistes (Logos) die Welt als Kosmos zum Vorschein, als die Verkörperung der Ordnung und der Schönheit. 'kosmischer Frühling' ist eine schwarz/weiß Fotoserie von Pflanzen, Blüten, Rosetten und Samen in der Größe von 4,45cm x 4,45cm, 9,65cm x 9,65cm oder bei größeren Blüten von 19,2cm x 19,2cm. Die spezielle Technik der Graphischen-Negativ-Digitalfotografie wurde von mir neu entwickelt, sie spielt in der Anmutung mit der Radierung. Der Maßstab der Pflanzen bleibt möglichst erhalten und wird gegebenenfalls nur minimal vergrößert oder verkleinert. Dabei geht es jedoch nicht um eine genaue Darstellung der Pflanzen oder gar eine Taxonomie, sondern vielmehr um die damit verbundene teleskopische und mikroskopische Methode die Welt wahrzunehmen und zu verstehen. Verstehen, es nicht zu verstehen. Alles steht miteinander in Beziehung. Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Alles ist in allem. Die Pflanzen, der Kosmos als Ganzes unterliegen wie alle realen Systeme der Entwicklung der Evolution, der Entfaltung und Einrollung, dem Aufbau und Abbau, dem Werden und Vergehen; eine Gesetzmäßigkeit im Naturgeschehen, in welcher Ursachen und Wirkungen unauflöslich miteinander verstrickt sind, in einem umfassenden, mehrdimensionalen Netzwerk von Kausalketten. Sobald eine Wirkung hervorgebracht ist, ist sie sogleich selber Ursache für neue Wirkungen und damit wieder Ursache...

Alexander von Humboldt war der erste Naturwissenschaftler, der seine Forschungsergebnisse in einem „Naturgemälde“ zusammenfasste und damit veranschaulichte, dass die Natur global ist - „ein Abglanz des Ganzen“. Er erkannte die „Einheit in der Vielheit“ und eröffnete damit eine neue Sicht auf die Natur/den Kosmos.

Sven Temper, 2019

cosmic Spring

In ancient Greek, the word 'cosmos' can be used to signify the world, the universe, order, decoration or beauty, each depending on the context. For the Greeks, the world emerged as a cosmos – that is, as the embodiment of order and beauty – in the light of reason (Logos). 'cosmic spring' is a black-and-white photo series consisting of plants, blossoms, rosettes and seeds in the sizes 4.45cm x 4.45cm, 9.65cm x 9.65cm and, in the case of larger blossoms, 19.2cm x 19.2cm. I undertook a new development of the special technique of graphic-negative digital photography, and its effect is similar to that of an etching. The scale of the plants is preserved to the greatest extent possible and only minimally enlarged or reduced where appropriate. However, it is not a matter of creating an exact representation or even a taxonomy of the plants. Instead, the focus is on the telescopic and microscopic method of perceiving and understanding the world. Understanding to not understand. All things are related to one another. The simultaneity of the nonsimultaneous. Everything is in everything. The plants and the cosmos as a whole, like all real systems, are bound to the process of evolution, to a folding out and a folding back up, to construction and deconstruction, to becoming and passing away; this is the nature of natural laws, in which causes and effects are inextricably intertwined in a comprehensive, multidimensional network of causal chains. As soon as one effect is produced, that effect immediately becomes the cause of new effects, thereby rendering it a cause once more...

Alexander von Humboldt was the first natural scientist to merge his research findings into a concept of the unity of nature he referred to as a Naturgemälde, thus illustrating that nature is global, “a reflection of the whole.” He recognized the “unity in diversity” and thus opened up a new view of nature/the cosmos.

Sven Temper, 2019 (Translation by Birgit Schneider / Julie Hagedorn)

floral = ornamental ?

Ein kunstgeschichtlicher Diskussionsansatz
von Michael Lingner *

Bis heute sind die Folgen der vernichtenden Kritik von Adolf Loos am Ornament als ein den Geschmack beherrschendes und verderbendes ästhetisches Stilmittel letztlich nicht abzusehen.(1) Ob es durch solche kulturkritische Überlegungen oder aufgrund der faktischen Macht gesellschaftlicher Veränderungen oder ob es aber überhaupt zum „Tod des Ornaments“ (2) gekommen ist, lässt sich kaum entscheiden. Unverkennbar ist allerdings, dass die auf die Wende zum 20. Jahrhundert folgenden tiefgreifenden politischen und kulturellen Traditionsbrüche auch Form, Funktion und Auffassung des Ornamentalen wesentlich verändert haben. Die aus dem Geist der Modernität geborene Krise des Ornamentalen und die Krisen im historischen Bewusstsein scheinen unauflöslich verbunden zu sein. Dass sich am Ornament die Bruch- und Nahtstellen der (Kunst) Geschichte besonders deutlich zeigen, dafür ist es schon von seinem Ursprung her prädestiniert. Nach Sempers (3) Überzeugung ist das Ornament aus der Absicht entstanden, die bei Kleidungsstücken unvermeidlichen Nähte kunstvoll zu kaschieren...

Die kunstwissenschaftliche Schlüsselstellung des Ornaments bei der Erforschung des Phänomens, dass sich die bildende Kunst am Anfang des 20.Jahrhunderts hin zur Abstraktion und Gegenstandslosigkeit entwickelt hat, ist bisher erstaunlicherweise vernachlässigt worden. Das mangelnde Interesse, diejenigen Ausprägungen und Funktionen des Ornamentalen zu untersuchen, welche für diese extreme und radikale Umbruchsituation bestimmend waren, resultiert aus einem Geschichtsbild, das sich ohne Berücksichtigung einzelner Entwicklungsschritte nur vordergründig aus den Ergebnissen der historischen Prozesse speist: Aufgrund des im Rückblick vorherrschenden Eindrucks, die avantgardistische Kunst habe in ihrer Progressivität endgültig das „regressive“ Ornament überwunden und verdrängt, ist dieses von vornherein für die Entstehung und das Verständnis der Moderne als irrelevant erschienen...

Dass und auf welche Weise die Kunst im 20.Jahrhundert ihren hohen Abstraktionsgrad erlangen konnte, hat bestimmte, die Epoche der deutschen Frühromantik ausmachende historische Voraussetzungen, die im Folgenden zunächst skizziert werden sollen. Dabei markiert die Ornamentik, besonders wie sie in den wichtigsten Werken von Philipp Otto Runge (1777-1810) erscheint, wiederum eine Grenzsituation der Kunstgeschichte...

Bei Runge kam es zu einer erheblichen Steigerung des Abstraktionsgrades der elementaren bildnerischen Mittel wie Farbe, Form oder Linie, indem er ihnen eine über die naturalistische Abbildungsfunktion hinausgehende Bedeutung verlieh. Wo er diesen historischen, für die künstlerische Verwirklichung der Autonomie entscheidenden Durchbruch tatsächlich zu schaffen vermochte, spielte die Ornamentik eine wesentliche formale Rolle. Dass die „um 1780 kulminierende Arabeskenmode“ Runge stark beeinflusst hat, wäre belanglos, wenn von ihm dadurch nicht der Charakter des Ornamentalen in seinen romantischen Hauptwerken „Der Triumph des Amor“, „Die Lehrstunde der Nachtigall“ und „Die Zeiten“ fundamental verändert worden wäre.

Dabei geht er von dem romantischen Credo aus, dass die „Empfindung des Zusammenhangs des ganzen Universums mit uns“(4) jedem Kunstwerk notwendig vorherzugehen habe. So sieht Runge dessen Bestimmung darin, dieselbe Empfindung „in der Brust des Menschen neben uns“(5) zu erregen. Dazu -so Runges Beschreibung der künstlerischen Praxis- „suchen wir nach den harten, bedeutenden [...] Zeichen außer uns und vereinigen sie mit unserm Gefühl“. (6) Zur Darstellung solcher Zeichen ist Runge zwar zumeist noch auf die gegenständliche Welt angewiesen. Aber durch seine von Kindesbeinen an geübte Praxis Scherenschnitte anzufertigen, vermag er die wesentlichen Merkmale insbesondere von Pflanzen schematisierend zu erfassen und zeichnerhaft zu gestalten. Da für ihn ausschließlich die Übereinstimmung zwischen der ursprünglichen Empfindung und diesen floralen Zeichen zählt, wird ihm deren emotionale Ausdrucksqualität anstelle naturalistischer Abbildung wichtig. So können von Runge die gegenständlichen Erscheinungsformen ornamental aufgelöst und mannigfaltig miteinander verknüpft in ein abstraktes Zeichensystem verwandelt werden, wie es sich in den „Zeiten“ zeigt. Hier dient die arabeskenhafte Ornamentik nicht mehr „der besseren Kunst gleichsam zum

Rahmen“(7), um sie „als unfreies Schmuckmotiv“(8) bloß zu ergänzen, sondern wird als „Leitfaden zu schönen Träumen“(9) selbst zur „wahren“ romantischen Kunst. In der seinerzeit durch Goethe vorgenommenen Charakterisierung von Runges ornamentalen Zeichensystemen als „Hieroglyphen“(10) wird offenbar, daß ihr hoher begrifflicher und bildnerischer Abstraktionsgrad und die damit verbundene neue Art der Ornamentik durch die scheinbar gegenständlichen Motive nie verdeckt worden ist...

Es hat dann etwa ein Jahrhundert gedauert, bis der Maler Adolf Hölzel (1853-1934) auf exemplarische Weise die von Runge begonnene völlige künstlerische Abstraktion sowie eine hieroglyphenartige Integration von Bildnerischem und Begrifflichem erreicht hat. Hölzel begann über Jahrzehnte sein künstlerisches Tagwerk mit „handlichen Übungen“, den „täglichen tausend Strichen“(11), die er mit Pinsel, Feder oder Stift zumeist auf altem Papier ausführte...

Die anfänglich nur in der Absicht manueller Ausbildung betriebenen „Exerzitien“ Hölzels bestanden aus gleichmäßigen parallelen, rhythmischen Schwingungen der ein Zeichengerät haltenden Hand. Dabei kam es ihm darauf an, die Bewegungen möglichst organisch in Übereinstimmung mit seiner Anatomie auszuführen. Dass „diese dem Menschen innewohnenden Verhältnisse [...] der Hand und dem Empfinden nahe“(12) stehen, gab Hölzel die Gewissheit, mit den zeichnerischen Übungen „das Seelische der Hand“ und damit auch „ganz und gar (das Persönliche) zum Ausdruck bringen“(13) zu können...

Dabei weisen die unwillkürlichen, unendlich kreisenden Zeichenbewegungen Hölzels bereits alle Merkmale eines Ornaments auf. Mit ihren Wiederholungen, Reihungen und Symmetrien einfachster linearer Art stellen sie allerdings so etwas wie eine ornamentale Urform dar... Diese linearen Bewegungsspuren verdichten sich vor 1900 teilweise bereits zu komplexen „abstrakten Ornamenten“*. Sie entstanden durch graphische Akzentuierungen, die zurückgehen auf Hölzels „seit Jahren [...] als wunderbar verschriene(n) Gewohnheit, beim Durchdenken einer Sache oder auch beim Versenken in eine Stimmung, den rhythmischen Vorgang in sich durch [...] gezeichnete Linien zu begleiten“. (14) Zunächst waren diese ornamentalen Liniengefüge noch jugendstilartig direkt aus Buchstaben oder figürlichen Formen abgeleitet und standen oft in Verbindung mit geschriebenen Wörtern. Doch zunehmend verwandelten sich die rhythmischen Linienschwünge in ein eigenständiges, von jeder Nachahmungsabsicht unabhängiges Ausdrucksmittel...

Die expressionistische Kunstauffassung vorwegnehmend, kam es Hölzel nun besonders darauf an, seine inneren Schwingungen seismographisch aufzuzeichnen und so die eigene Grundstimmung festzuhalten und bei anderen wachzurufen. Die konsequente Verfolgung dieser Absicht brachte ihn dazu, Formen, die nicht länger bestimmten Zeichen oder Figuren ähnelten, völlig frei aus dem Bewegungsfluss und aus der Natur der stofflichen Mittel zu erfinden. Daraus entstand eine über jede konventionelle kalligraphische Gestaltung hinausgehende, weder allein dem geometrischen, noch dem vegetativen Typus zuzurechnende abstrakte Ornamentik... „Das echte Ornament, das Ornament von Bedeutung und Wert, (kann) nur das abstrakte sein, das heißt jenes, welches [...] organisch aus dem Stoff heraus sich seine Form schafft.“(15)

* Die Kompilation basiert auf dem Text von Michael Lingner: Zwischen Ausdrucksbewegung und Begriffsbildung. Zur Vorgeschichte und Bedeutung von Adolf Hölzels Ornamentik als Übergangspänomen der modernen Kunstgeschichte. Zuerst veröffentlicht in: Frank, U./ Paetzold, H. (Hg.): „Ornament und Geschichte, Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne“. Bonn, 1996 | ISBN: 3-416-02552-0 (1) Siehe besonders: Ornament und Verbrechen. In: Adolf Loos: Sämtliche Schriften. Hrsg. von Franz Glück. Wien / München 1962. (2) Hans Sedlmayr: Die Revolution der modernen Kunst. Hamburg 1955. S. 46f. (3) Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. 2 Bde. Frankfurt / M. 1860. (4) Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. Bd. I, II. Göttingen 1965. S.11 (5) P. O. Runge: a.a.O. Bd. I. S. 11. (6) Ebd. (7) Frank-Lothar Kroll: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19.Jahrhunderts. Hildesheim 1987. S. 11. (8) Ebd. (9) P. O. Runge: a.a.O. Bd. I. S. 116. (10) P. O. Runge: a.a.O. Bd. I. S. 47. (11) (33) Wenige Zitate, die, statt mit Anmerknungsnummern, mit * versehen sind werden hier meines Wissens erstmalig angeführt. (Quelle: Brief vom 12. 5. 1919 und 19. 5. 1919). Sie stammen aus Hölzels „Theoretischer Nachlass“, an dem ich seit 1984 gearbeitet habe. Vorbemerkungen zur Vorgeschichte der Herausgabe des „Theoretischen Nachlasses“, finden sich im Katalog: Hölzel. Pastelle und Zeichnungen. Galerie Römer, Zürich 1988 und Galerie Döbele, Stuttgart 1991. Die Texte des „Theoretischen Nachlasses“ finden sich online unter: https://ask23.de/area/ah_transkriptionen (12) Nach: Wolfgang Venzmer: Adolf Hölzel. Leben und Werk. Stuttgart 1982. S. 96. (13) Adolf Hölzel: Aufbruch zur Moderne: Katalog Museum Villa Stuck. München 1980. S. 22. (14) Arthur Roebler: Das abstrakte Ornament mit gleichzeitiger Verwertung simultaner Farbkontraste. In: A. Hölzel. Katalog der Kestner-Gesellschaft Hannover 1982. Hrsg. C. Haenlein. S. 79. (15) A. Roebler: a.a.O. (Anm. 38, S. 78.)

Michael Lingner und Sven Temper im Gespräch

ML: Anschließend an meinen Text lautet meine erste inhaltliche Frage, ob und inwiefern Du den Begriff des Ornaments überhaupt in einen Zusammenhang mit Deinen Arbeiten bringen kannst, oder ggf. andere Begriffe Dir geeigneter scheinen? Und ob und inwiefern, Deine Arbeiten das im letzten Satz meines Textes genannte Kriterium für ein „echtes Ornament“ erfüllen? („*Das echte Ornament, das Ornament von Bedeutung und Wert, (kann) nur das abstrakte sein, das heißt jenes, welches [...] organisch aus dem Stoff heraus sich seine Form schafft.*“)

ST: Die Schriften von Adolf Loos habe ich immer als eine Ablehnung der aufgesetzten Verzierung, des Stils, der Mode und der überbordenden Dekoration verstanden, da diese das eigentlich Architektonische überdecken, aber ich kenne kein einziges architektonisches Beispiel von Loos, das frei vom Ornamentalen wäre, im Gegenteil. Insofern ist der Titel „Ornament und Verbrechen“ irreführend, weil ich bezweifle, dass es überhaupt eine Architektur/Kunst frei vom Ornamentalen geben kann. Ein einfacher Rapport - also ein sich ständig wiederholendes Motiv - wird ja auch zum Ornament. In diesem Sinne ist auch die Kunst, bis hin zu Donald Judd, nicht frei vom Ornamentalen. Der Begriff des Ornaments ist schwer zu fassen und ich finde in Bezug auf den ‘kosmischen Frühling’ den Begriff der Hieroglyphen / Einritzungen oder Kritzeleien treffender. Dass diese sich organisch aus dem Stoff heraus ihre Form schaffen und über das rein Abbildhafte hinausgehen – dem würde ich zustimmen und insofern haben die Arbeiten auch etwas Ornamentales. Es gibt innerhalb der Serie des ‘k.F.’ unterschiedliche morphologische Typen die aus ihren dem Organismus zugrunde liegenden architektonischen Strukturen entstehen, woraus sich wiederum ein spezifischer Abstraktionsgrad ergibt.

ML: Einritzungen und Kritzeleien sind technische und wenn man so will stilistische Benennungen. Dagegen verweist die Bezeichnung Hieroglyphe darauf, dass irgendwie auch schwer oder nicht entzifferbare Schrift und Bedeutung gemeint sein sollen. Ist dies überhaupt der Fall und inwiefern haben die Pflanzen für Dich einen Schriftcharakter und eine Bedeutungsdimension?

ST: Die Pflanzen sind der Ausgangspunkt für die Arbeiten und sie haben auf mehreren Ebenen eine Bedeutung. Erst einmal sind es die Pflanzen mit ihren architektonischen Strukturen und ihrem Formenreichtum, der aber auch immer mit einem Zweck verbunden ist, sei es um bestimmte Insekten/Vögel, allgemein Tiere anzulocken, zu täuschen oder fern zu halten, es gibt die absurdesten Ideen, Konstruktionen und Mechanismen. Natürlich gehören noch viele andere Merkmale wie Farbe, Duft, Säfte, Giftstoffe, Behaarungen... dazu. All diese Dinge sind, wenn auch nur für einen Bruchteil unserer weltweiten Pflanzenwelt, in botanischen Büchern erfasst. Die Taxonomie sagt aber nichts aus über das Werden und Vergehen, über die evolutionären Wunder, die diese Pflanzen vollbracht haben und das fein abgestimmte Zusammenspiel unterschiedlichster Faktoren. Es ist diese von A. v. Humboldt erkannte ‘Einheit in der Vielheit’ die eben nicht Vielheit in der Einheit bedeutet... Da ist noch vieles unerforscht und wird es wohl zum größten Teil auch bleiben. Die Pflanzen leben nicht in einem abgeschlossenen Milieu, sondern stehen in einem wechselseitigen Verhältnis mit allen Milieus, sie stehen mit der Erde und dem Himmel in Verbindung. Standort, Boden und Tiere haben ebenso wie Temperatur, Luftfeuchtigkeit, Regen, Licht und Sonne einen Einfluss auf die Pflanzen, wie auch umgekehrt. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Alles steht miteinander in einer wechselseitigen Beziehung und ist unauflöslich miteinander verstrickt. Auch der Mensch ist nicht nur Teil, sondern identisch mit der Natur. Alles ist in allem. Dieses kosmische Gesetz eines mehrdimensionalen Netzwerks von Kausalketten lässt sich an den Pflanzen beobachten und eröffnet somit die Möglichkeit einer mikroskopischen wie auch teleskopischen Methode die Welt wahrzunehmen. Die Natur schreibt diese Zeichen, die der Mensch jedoch nur bis zu einem gewissen Grad verstehen kann – insofern gleichen sie Hieroglyphen. So gibt es geometrische Muster in der Natur, wie z.B. die Spiralstruktur der Nautilus-Schale und die einer Spiralgalaxie, beide lassen sich mit den gleichen mathematischen Formeln beschreiben, aber was sagt uns das?

ML: Das von Hölzel so genannte „echte Ornament“ ist ein bildhaft verselbständigt Zeichen, das sich von jeder Verzierungsfunktion für einen Gebrauchsgegenstand entfernt hat und ein autonomes Bild geworden ist. Bisher war es Dir in Deiner Arbeit wichtig, Gebrauchsobjekte zu schaffen, die zwar auch als skulpturale Gebilde angeschaut werden können, aber bei denen doch immer die Brauchbarkeit eine wichtige Rolle spielt.

ST: Hölzel hat seine ornamentalen Liniengefüge aus sich heraus entwickelt um seine Grundstimmungen festzuhalten. Ich bringe die Pflanzenbilder nicht aus mir hervor, sie sind schon da. Die Autonomiebestrebungen waren für Hölzel und die damalige Kunst ein wichtiger Schritt, aber mich interessiert die Trennung zwischen zweckfrei und zweckvoll schon länger nicht mehr und ich glaube, dass es auch kein Thema mehr in der Kunst ist. Die Tür ist schon lange auf. Nur der Kunstmarkt braucht diese Kategorien noch. Es gibt Arbeiten von mir, bei denen der Gebrauch konstitutiv ist, wie z.B. ein Regal, das zugleich auch Bild sein kann, es sind immer diese beiden Pole zweckfrei/zweckvoll die in einer Wechselbeziehung stehen, auch wenn es unterschiedliche Gewichtungen geben kann. Aber diese ganz konkrete Brauchbarkeit gibt es bei den Arbeiten des 'k.F.' nicht. Sie sind nicht direkt vergleichbar mit den Möbeln – die haben einen anderen künstlerischen Ansatz, den ich ausführlich in meinem Buch 'Ausstellen, um nicht auszustellen' beschrieben habe.

ML: Wird der Gebrauch bei den Pflanzenbildern auch noch als Rezeptionsform mitgedacht? Worin besteht er dann? Oder welche andere Rezeptionsform schwebt Dir vor?

ST: In erster Linie: Gucken, Empfinden, Denken, Bewusstwerdung. Verstehen, es nicht zu verstehen. Ob sich daraus auch eine Gebrauchsform ergeben kann, hängt vom Betrachter ab, doch diese kann sich erst aus dem Nichtverstehen heraus entfalten.

ML: Sollen die Pflanzenbilder einen autonomen Bildcharakter haben? Und wie sollen sie in dieser Hinsicht funktionieren, oder eben gerade nicht funktionieren? Aber was sind sie dann?

ST: Sie sind Bilder von Pflanzen und autonom insofern, dass sie ihre Beziehung zur Umwelt nicht unterbinden sondern gerade voraussetzen, da die Pflanzenbilder nicht nur einfach das abbilden, was ich auch im Garten sehen kann. Durch das technische Verfahren der Grafischen-Negativ-Fotographie bin ich jedes Mal selbst überrascht was da zum Vorschein kommt. Ich habe nur einen geringen Einfluss: der konzentriert sich auf die Auswahl des Motivs, das Format und die Entscheidung, ob ein Foto interessant ist oder nicht. Das geschieht meist intuitiv, auch wenn die intensive Beschäftigung mit den Pflanzen gewisse Erfahrungen bringt, die aber mehr technischer Natur sind.

ML: Was wäre für Dich die ideale Präsentationsform der Pflanzenbilder?

ST: Eigentlich gibt es da noch nicht die eine ideale Präsentationsform. Die im Passepartout gerahmte und als offener Block gehängte Form in einer Galerie hat den Vorteil, dass die Fotoabzüge im Vergleich zum Buchdruckverfahren die beste Qualität erreichen: durch die sehr tiefen Schwärzen und die rasterlose Wiedergabe sind sie sehr brilliant. Die Buchform finde ich aber durch das Blättern gut und es gibt Entwürfe für Lampen und Teppiche, bei denen Pflanzenbilder verwendet werden. Das ist aber noch in der Entwicklung.

ML: Wie positionierst Du die Pflanzenbilder in der gegenwärtigen Kunstlandschaft? Gibt es zeitgenössische und/oder historische Anknüpfungspunkte?

ST: Als ich anfing, mich mit den Pflanzen zu beschäftigen, war ich von diesem Kosmos fasziniert und suchte nach Möglichkeiten, dies mit künstlerischen Mitteln zum Ausdruck zu bringen. Die ersten Versuche waren Zeichnungen und Abdrücke, aber dies stellte sich schnell als unbefriedigend heraus. Dann habe ich mit dem Fotoapparat experimentiert und diese Grafische-Negativ-Technik entwickelt, mit der ich formal genau das zum Ausdruck bringen konnte, was mir

vorschwebte. Dennoch positioniere ich die Pflanzenbilder nicht explizit in die Fotografieabteilung, es ist lediglich das Medium, eine Technik wie die der Radierung – mit deren Anmutung die Pflanzenbilder des 'k.F.' ja auch spielen. Erst im Nachhinein habe ich mal geguckt was es da so gibt, auch um sicher zu gehen, dass die von mir entwickelte Technik wirklich neu ist. Es gibt ja die unterschiedlichsten Verfahren in der Fotografieentwicklung: Kalotypie, Heliogravur, Fotogramm, Cyanotypie, Radiografie/Röntgenfotografie, Lichtmikroskopische Aufnahmen... die auch für botanische Aufnahmen genutzt wurden. Dies zeigen z.B. die Arbeiten von William Henry Fox Talbot, Anna Atkins... bis hin zu Karl Blossfeldt, Aenne Biermann, Ernst Fuhrmann, Renger-Patzsch, August Sander, Stanislaw Kubicki/Raoul Hausmann, Fischli/Weiss... Aber es beschränkt sich nicht nur auf die Fotografie, die Zeichnungen von Ernst Haeckel, die Scherenschnitte von P.O.Runge, die Frottagen von Max Ernst, die 'Plant Drawings' von Ellsworth Kelly... alle thematisieren auf vielgestaltige Weise die Pflanzenwelt – im formalen wie auch im theoretischen.

ML: Oder sind sie im naturwissenschaftlichen Kontext besser aufgehoben und was und wozu sollten sie dann da sein?

ST: Das kann ich nicht wirklich beurteilen, da ich die Sachen mehr aus der Kunst denke. Aber im naturphilosophischen Kontext, aus dem sich die Naturwissenschaften entwickelt haben, wären sie im Sinne einer begreifenden Betrachtung der Natur und eines ästhetischen Urteils denkbar. Also vielleicht im Geiste eines Schelling, Humboldt... – aber gibt es den noch im Anthropozän, dem Erdzeitalter des Größenwahns, in dem sie es wieder mit den Gewalten der Natur aufnehmen wollen? Die Atomkraft mit ihrem Müll für tausende Jahre reicht nicht... Heute bestimmt die KI schon unser gesamtes Dasein und verwandelt die Menschen in verzückt grinsende Idioten; es wird an KI-Maschinen gebaut, die selber wieder KI-Maschinen bauen sollen, von denen die Erschaffer und Handlanger eines kriminellen Wirtschaftssystems wissen, das die keiner mehr verstehen wird und wie diese ihre Entscheidungen treffen... Krank, einfach nur krank. Diese Gott-Spieler sollten bei Freud auf die Couch... Friedrich Schillers Schlussfolgerung aus dem Verlauf der Französischen Revolution war: „...es giebt keinen anderen Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als dass man denselben zuvor ästhetisch macht... der ästhetisch gestimmte Mensch wird allgemein gültig urteilen, und allgemein gültig handeln, sobald er es wollen wird.“



William Henry Fox Talbot



Anna Atkins



Philipp Otto Runge

floral = ornamental ?

Impulse for a new discourse in art history

by Michael Lingner *

To this day, it is difficult to determine definitively the full impact of Adolf Loos' devastating critique of the ornament as an aesthetic device that, he argued, served only to dominate and corrupt good taste. (1) Indeed, it is hard to ascertain whether it was cultural-critical assessments such as these or simply the undeniable power of social change that caused the "death" of the ornament. In fact, it is not possible to say whether this death even happened at all. What cannot be denied, however, is that the profound political and cultural break with tradition that followed the turn of the 20th century also significantly changed the form, function and concept of the ornamental. The crisis of the ornamental – an aesthetic born out of the spirit of modernity – appears to be inextricably linked to crises in historical consciousness. The fact that the various fractures and interfaces of (art) history are particularly evident when looked at in the context of the ornamental suggests that the very origin of the ornament predestined it to fulfil this function. Semper (3), for example, was convinced that the ornament emerged as a way to artfully conceal those unsightly yet inevitable seams in clothing items... It continues to be surprising that the key art-historical role played by the ornament in the examination of visual art's development towards abstraction and non-objectivity at the beginning of the 20th century has been neglected. This lack of interest in exploring those forms and functions of the ornamental that were decisive in prompting extreme and radical upheavals is the result of an approach to history that focuses on the outcomes of historical processes without taking each individual development step into account. If one never questioned the prevailing retrospective impression that avant-garde art – with the full breadth of its progressiveness – was able to finally overcome and displace the "regressive" ornament, one might be excused for having the impression that the ornament was simply irrelevant to the emergence and understanding of modernity...

The manner in which art was able to achieve its high degree of abstraction in the 20th century and the fundamental reasons it sought to do so are directly linked to specific historical conditions that characterize the era of early German romanticism, which will be outlined below. In this context, the ornamentation – especially as it appears in the most important works of Philipp Otto Runge (1777-1810) – once again marks a borderline situation in art history... Runge prompted a considerable increase in the degree of abstraction of elementary artistic means, such as colour, form and line, by giving these means an import that went beyond the function of naturalistic depiction. Ornamentation played an essential formal role in those areas in which he actually managed to achieve this historical breakthrough, which was decisive for the realisation of artistic autonomy. The fact that the "fashion of the Arabesque culminating around 1780" had a major impact on him would otherwise had been irrelevant had it not resulted in him fundamentally changing the character of the ornamental in his key romantic works "Der Triumph des Amor" (The triumph of Cupid), "Die Lehrstunde der Nachtigall" (The nightingale's lesson) and "Die Zeiten" (The times of the day). From that moment on, Runge based everything on the romantic creed that the "feeling of the connection of the entire universe with us" (4) has to precede every work of art. He saw the purpose of the art work as being to stimulate the same sensation "in the mind and soul of the person next to us" (5). In order to achieve this – at least according to Runge's description of artistic practice – "we seek out tangible, meaningful [...] signs outside of ourselves and combine them with our own feelings" (6). Of course, in his quest to portray such "signs", Runge still relied on the world of objects. However, as a result of the practice of paper cutting – which he had been engaging in since childhood – he was able to schematically grasp essential characteristics, particularly of plants, and to shape them symbolically. For Runge, the only thing that counted was the harmony between the original sensation and the floral signs, and this meant that the quality of the emotional expression of the images is what became most important to him, rather than any kind of naturalistic depiction. This allowed him to dissolve objective representational forms in an ornamental manner and to combine them with each other in various ways so as to transform them into an abstract system of signs, as can be seen in "Die Zeiten". Here, the arabesque ornamentation

no longer serves as a “frame for better art” (7), that is, as a way of complementing art “as an un-free ornamental motif” (8); instead, it itself becomes “true” romantic art as a “guide to beautiful dreams” (9). In Goethe’s characterisation of Runge’s ornamental sign systems as “hieroglyphs” (10), it is also quite obvious that their high level of conceptual and visual abstraction and novel form of ornamentation was never obscured by the ostensibly figurative motifs... It took roughly an entire century for the painter Adolf Hölzel (1853-1934) to achieve what Runge had begun, namely a complete artistic abstraction and a hieroglyphic-like integration of the pictorial and the conceptual. For decades, Hölzel was known to begin his day of artistic work with “hand exercises”, that is, with his “daily thousand strokes” * (11) on old paper using a brush, quill or pen... Hölzel’s “exercises”, which he carried out initially with the sole intention of training his hands, consisted of uniform, parallel and rhythmic strokes of the hand using some sort of drawing device. For him, it was important that he perform these movements as organically as possible in accordance with his own body. The fact that “these intrinsic human affinities [...] stood in close relation to the hand and sensation” (12) allowed Hölzel to be certain that his drawing exercises expressed “the soul of the hand” and thus also “the deeply (personal)” (13)... In fact, Hölzel’s instinctive and endlessly circling drawing motions already displayed all the characteristics of an ornament. However, with their repetitions, sequences and symmetries of the simplest linear types, they also represented something of an ornamental archetype ... Prior to 1900, these traces of linear motion were partially condensed into complex “abstract ornaments”.* They were created by means of graphic accentuation, which can be traced back to Hölzel’s “[...] wonderfully notorious, years-long habit of tracing lines in accompaniment to his rhythmic process, for example when thinking through a matter or when immersed in a mood”. (14) Initially, he derived these ornamental line structures directly from letters or figurative forms in an Art Nouveau style – these were often associated with written words. Increasingly, however, the rhythmic swings of the lines transformed into an autonomous means of expression, independent of any desire or intention to imitate... In a clear anticipation of an expressionist approach to art, Hölzel soon became particularly keen to record his inner vibrations in the manner of a seismograph, thereby capturing his own mood and evoking the same in others. The determined pursuit of this goal led him to invent forms that were no longer similar to any specific signs or figures and in a manner that came completely freely from the flow of movement as well as from the nature of the materials being used. This gave rise to an abstract ornamentation that went beyond any conventional calligraphic design – one that cannot be attributed solely to the geometric or vegetative type... “The real ornament, the ornament of meaning and value, can only be an abstract one, that is, one which [...] organically creates its shape from the materials being used”.(15) (Translation by Julie Hagedorn)

* This compilation derives from a text by Michael Lingner titled “Zwischen Ausdrucksbewegung und Begriffsbildung. Zur Vorgeschichte und Bedeutung von Adolf Hölzels Ornamentik als Übergangsphänomen der modernen Kunstgeschichte” (Between expressive movement and concept formation. On the pre-history and meaning of Adolf Hölzel’s ornamentation as a transitional phenomenon in modern art history). The original text was first published in: Frank, U. / Paetzold, H. (ed.): “Ornament und Geschichte, Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne” (Ornament and history, studies on the structural change of ornaments in modernity), Bonn, 1996 | ISBN: 3-416-02552-0 (1) See especially: “Ornament und Verbrechen” (Ornament and crime). In: Adolf Loos: Sämtliche Schriften (Collected works). Edited by Franz Glück. Vienna / Munich, 1962. (2) Hans Sedlmayr, Die Revolution der modernen Kunst (The revolution of modern art). Hamburg, 1955. p. 46. (3) Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten (Style in the technical and tectonic arts). 2 vols. Frankfurt / M., 1860. (4) Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften (Writings). Vol. I, II. Göttingen, 1965. p.11 (5) P. O. Runge: loc. Cit. Vol I. p. 11. (6) Ibid. (7) Frank-Lothar Kroll, Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts (The ornament in the art theory of the 19th century). Hildesheim, 1987. p. 11. (8) Ibid. (9) P. O. Runge: loc. Cit. Vol. I. p. 116. (10) P. O. Runge: loc. Cit. Vol. I. p. 47. (11) (33) A number of citations are marked with an * instead of an annotation number. To the best of my knowledge, these citations are made here for the first time. (Source: Letters from 12 May 1919 and 19 May 1919). They originate from Hölzel’s „Theoretischer Nachlass” (Theoretical writings), which I have been working on since 1984. Preliminary remarks on the history of the publication of the “Theoretischer Nachlass” can be found in the catalogue: Hölzel. Pastels and drawings. Gallery Römer, Zurich 1988 and Gallery Döbele, Stuttgart 1991. The texts belonging to the “Theoretischer Nachlass” can be found online at: https://ask23.de/area/ah_transkriptionen (12) Quote taken from Wolfgang Venzmer, Adolf Hölzel. Leben und Werk (Adolf Hölzel. Life and work). Stuttgart, 1982. p. 96. (13) Adolf Hölzel: Aufbruch zur Moderne: Katalog Museum Villa Stuck (The path to modernism: Museum Villa Stuck Catalogue). Munich, 1980. p. 22. (14) Arthur Roeßler, “Das abstrakte Ornament mit gleichzeitiger Verwertung simultaner Farbkontraste” (The abstract ornament with concurrent use of simultaneous colour contrasts) in A. Hölzel. Katalog der Kestner-Gesellschaft Hannover (Catalogue of the Kestner Society). Hannover, 1982. Ed. C. Haenlein. p. 79. (15) A. Roeßler: loc. Cit. (Note 38, p. 78.)

Michael Lingner in conversation with Sven Temper

ML: My first content-related question follows on my text and revolves around whether you would want to associate the concept of the ‘ornament’ with your work at all, or whether there are any other terms that seem more appropriate to you? And, also, whether and to what extent your work fulfils the criterion of a ‘real ornament’, which I defined in the last sentence of my text as the following: *“The real ornament, one that has meaning and value, can only be the abstract one, that is, an ornament that [...] organically creates its shape from out of the material itself”*.

ST: I’ve always interpreted Adolf Loos’ essays on design and aesthetics as rejecting lavish ornamentation and overblown decoration, style and fashion, seeing that these things serve merely to conceal architecture. But I couldn’t name a single work of architecture or design created by Loos that is actually completely free of the ornamental. Quite the contrary. In this sense, the title of his essay “Ornament and Crime” is misleading. I doubt that there can be any form of art or architecture that is entirely free of the ornamental. Even a simple “rapport” – that is, the constant repetition of a motif that ultimately creates a pattern – will inevitably become an ornament. In this sense, too, art all the way up to Donald Judd cannot be said to be free of the ornamental. Indeed, the concept of the ornament is quite difficult to grasp. I would argue that other terms, such as ‘hieroglyphic’, ‘incision’ or even ‘scribbling’, would be more appropriate as a way of describing my work in the ‘cosmic spring’ series. The idea that these pictures create their shape organically from out of the material and go beyond the purely pictorial – well, I would fully agree with this way of looking at the work. In this sense, the pictures also have something ornamental about them. There are different morphological types to be found in the ‘cosmic spring’ series, and they emerge from the architectural structures underlying each organism. In turn, this results in a specific degree of abstraction.

ML: ‘Incision’ and ‘scribbling’ are technical terms and, if you like, stylistic ones as well. In contrast, the term hieroglyphic suggests that the thing we’re dealing with might also be a difficult or indecipherable script. Is this the case in the ‘cosmic spring’ series? And to what extent would you say the plants possess a written character and a dimension of meaning?

ST: The plants provide the starting points for the images, and they have meaning on several levels. First of all, there are the plants themselves. Each of them has its own architectural structure and they all come in a wealth of different shapes and sizes. These characteristics are always connected to some kind of purpose, whether to attract insects, birds and animals or to deceive certain creatures and keep them at bay. The plants contain many absurd ideas, constructions and mechanisms. Of course, they also have many other characteristics, such as colour, fragrance, juices, toxins, hair, etc. All of these things have been recorded in botany books, albeit covering only a fraction of plant life on earth. Taxonomy, however, says nothing about the genesis and passing-away of plants. Nor does it express anything about the evolutionary wonders that these plants have achieved and the finely tuned interplay of a wide array of different factors. Indeed, the “unity in diversity of nature” identified by Alexander von Humboldt does not automatically imply diversity in unity. There is still so much that has yet to be researched, and this will probably remain largely the case. Plants don’t live in closed-off milieus; instead, they’re interrelated with all environments, they exist in a reciprocal relationship with the earth and sky. In the same way that temperature, humidity, rain, light and sun have an influence on plants, so, too, do location, soil and animals play a part, and vice versa. The simultaneity of the non-simultaneous. Everything exists in an interconnected relationship with everything else; everything is inextricably intertwined with everything else. Human beings, too, are not merely part of nature; they are identical with it. Everything is in everything. This cosmic law of a multidimensional network of causal chains can be observed in the plants, thus enabling both a microscopic and a telescopic method of perceiving the world. Nature writes these signs, but human beings are capable of comprehending them only to a certain extent. In this respect, the signs resemble hieroglyphics. Nature has a number of geometric

patterns, such as the Nautilus shell's spiral structure and the spiral galaxy, and both can be described using the same mathematical formulas. But what exactly does that tell us?

ML: What Hölzel calls the 'real ornament' is a pictorial sign that has become formally independent and taken on a life of its own. It manages to remove itself from any ornamental function for everyday objects and becomes an autonomous image. In your previous work, you created objects of everyday use that could be defined as being sculptural objects, but in which the concept of their ability to be used as objects in everyday life always played an important role.

ST: Hölzel created his ornamental line-patterns from out of himself as a way of chronicling his underlying moods. In my case, I did not create the plant pictures from out of myself; they were already there. For Hölzel and the art world at the time, the effort to achieve autonomy marked an important step. But I've not been interested in the separation between purposelessness and purposefulness for many years now, and I'm convinced it's no longer an issue in art. That door was blown wide open a long time ago. I suspect that the only realm that still needs to think in such categories is the art market. Some of the works I've created have definitely focused on everyday usefulness as a constitutive element of the work; for example, a shelf that can also function as a picture. These two poles of purposelessness and purposefulness are always in a reciprocal relationship with one another, and it's also possible for there to be varying emphases between the two. But this specific form of usability is not present in the works in my 'cosmic spring' series. These pictures are not directly comparable to the furniture I've made. They represent a different artistic approach, one that I described in detail in my book *exhibit not to exhibit (Ausstellen, um nicht auszustellen)*.

ML: In the case of your plant pictures, did you give any consideration to the idea of use as a form of reception? If so, what form does it take? And what other forms of reception do you have in mind?

ST: First and foremost, looking, feeling, thinking and becoming conscious. Understanding to not understand. Whether or not an element of use or utility can arise from this depends on the viewer. But this element can only emerge from out of a non-understanding.

ML: Did you intend your plant pictures to have an autonomous pictorial character? How did you intend them to function in this regard? Or did you intend them not to function? And if that's the case, what exactly are they?

ST: They are pictures of plants. They're autonomous to the extent that they do not suppress their relationship to the surrounding environment. Instead, they presuppose it. They don't merely depict the things everyone can go out and look at in their own gardens. Every time I use the technical process of graphic negative photography, I'm surprised at what comes to the fore. I have only a small influence on what emerges, and it's limited to the selection of the motif, the format and the decision as to whether a photo is interesting or not. This usually happens intuitively, even if my intensive handling of the plants leads to certain experiences; these experiences are more technical in nature.

ML: What would you say would be the ideal presentation form for your plant pictures?

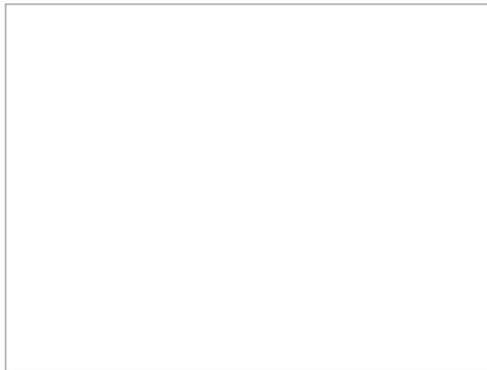
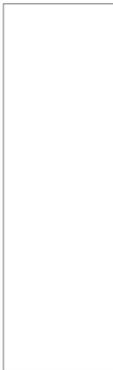
ST: Actually, the ideal presentation form doesn't exist yet. The form that involves framing the picture in a passe-partout and hanging it up in a gallery has the advantage that the photo prints – in comparison to having them printed in book form – provide the best picture quality possible. The very deep blacks and the grid-less rendering make the pictures very luminous. Still, I find the book form also very good, because it allows you to leaf through the images. And there are designs for lamps and carpets that use the plants pictures. This is still in development, however.

ML: Where would you situate your plant pictures in the current art-world landscape? Are there any contemporary or historical starting points?

ST: When I first started exploring and working with the plants, I was fascinated by their cosmos and started looking for opportunities to express it through artistic means. My first attempts came in the form of drawings and prints, but these quickly turned out to be unsatisfying. Then I started experimenting with the camera and developed this graphic-negative technique, which allowed me to express in formal terms exactly what I had in mind. Still, I wouldn't put the plant pictures explicitly in the category of photography. Photography is merely the medium here, much like etching, which is a technique the 'cosmic spring' pictures also play with. Only afterwards did I take a look at what else was out there, just to make sure that the technique I had developed was really new. There are indeed many different methods of developing photographs: calotype, photogravure, photogram, cyanotype, radiography/X-ray photography, light microscopic images, etc., all of which have been used for botanical images. We see it, for example, in the works of William Henry Fox Talbot and Anna Atkins as well as in Karl Blossfeldt, Aenne Biermann, Ernst Fuhrmann, Renger-Patzsch, August Sander, Stanislaw Kubicki/Raoul Hausmann, Fischli/Weiss, etc. But it is not limited solely to photography. Ernst Haeckel's drawings, P. O. Runge's scissor-cut silhouettes, Max Ernst's frottages and Ellsworth Kelly's plant drawings – all of these deal in a variety of ways with the world of plants in both a formal and theoretical sense.

ML: Would the plant pictures be better off in the scientific context? If so, what and why would they be there?

ST: That's not something for me to decide. I approach things more from the perspective of art. Still, in the context of the philosophy of nature from which the natural sciences developed, one could approach the plant pictures as an observation of nature and an aesthetic judgment, perhaps in the sense of Schelling or Humboldt. But then we must ask ourselves whether such a notion even exists anymore in the Anthropocene era? Can it even exist in a megalomaniacal geological age where man is seeking once again to take on the forces of nature? Nuclear power, with its thousand-year toxic waste, is not enough for us today. AI is already determining our entire existence and transforming human beings into grinning, zoned-out idiots. AI machines are being created whose sole purpose is to build further AI machines. And the creators and henchmen that run the criminal economic system know that quite soon nobody will be able to understand these machines or how they make their decisions. It's sick, just sick. People are playing God, but where they truly belong is on the couch with Freud. Friedrich Schiller, after observing the course of the French Revolution, came to the following conclusion: "There is no other way to make a reasonable being out of a sensuous man than by making him first aesthetic". He also wrote: "[T]he aesthetically determined man will judge and act in a universally valid manner as soon as he wishes to do so". (Translation by Julie Hagedorn)



Karl Blossfeldt

Raumwende im Pflanzenkosmos

Birgit Schneider, Berlin 2020

*„Die Welt, die sich dem Menschen durch die Sinne offenbart,
schmilzt, ihm selbst fast unbewusst, zusammen mit der Welt,
welche er, inneren Anklängen folgend, als ein großes
Wunderland, in seinem Busen aufbaut.“ Alexander von Humboldt, Kosmos*

Das Weltall findet sich auch auf einem Stück Wiese zwischen dem 53. Breitengrad und dem 12. Längengrad. Wie Kosmonauten fliegen die Insekten während des kosmischen Frühlings ihre Zielplaneten, die Blüten, an, nachdem sie deren Signale im Raum empfangen haben. Während Menschen seit Jahrhunderten darüber rätseln, wie sie sich mit Außerirdischen verständigen könnten, kommunizieren die Insekten und Pflanzen seit jeher über die Grenzen der Spezies hinweg. Die Insekten sprechen die Sprache der Blumen indem sie die Pflanzen über elektrische, olfaktorische, optische und mechanische Kanäle verstehen. Und so landen die Blütenpollen und Nektar suchenden Insekten gezielt auf jenen irdischen Raumkörpern, deren Gaben auch für sie bestimmt sind – oder die ihre Besucher*innen zu täuschen wissen wie die Orchideen. „Vielleicht sind die Pflanzen die wahren Außerirdischen“,¹ schloss der Elektroingenieur L. George Lawrence, als er um 1970 versuchte mittels an Lügendetektor angeschlossene Pflanzen Signale aus dem Weltall zu entziffern.

Wer die Pflanzen so betrachtet wie Sven Temper, geht wie mit einem umgekehrten Fernrohr durch die Wiesen. Dies ist ein Blick, den jedes Kind kennt, das einmal die Seiten eines Fernglases vertauscht hat. Die Füße erscheinen plötzlich wie die fremden Gliedmaßen eines Riesen, der auf einer anderen Welt zu stehen scheint, losgelöst vom eigenen Körper. Mit diesem Blick jedoch kann eine Fernerkundung der Nahwelt beginnen.

Es ist das Medium, das den neuen Blick hervorbringt. Sven Tempers Technik der „grafischen Negativfotografie“ entfaltet durch die gepaarte Ästhetik von Fotoplatte und Gravur eine neue Formwelt. Diese war bereits in den Blüten angelegt, nur dass ein unbewaffnetes Auge sie so nicht sehen konnte – wie auch die dunklen Flecken des Mondes erst durch den Blick durch ein Teleskop zu tiefen Kratern wurden. Die Reduzierung des Farbraums auf Graustufen und die Intensivierung von Linien und Grenzen ist mit der wissenschaftlichen Bildgebung verwandt, die ebenfalls einen taktilen (Alois Riegl hätte gesagt „haptischen“) Strukturblick über die Materie gleiten lässt. Dieser nichtmenschliche Blick durch Linse und Filter streift zugunsten der Physiognomien Farben und optische Effekte ab. Die Ästhetik der resultierenden Bilder spannt sich auf zwischen Himmelsfotografie, Satellitenbild und Radierung. Sie erinnern aber auch an den weniger bekannten „Naturselbstdruck“, wie ihn Alois Auer im 19. Jahrhundert in Wien praktizierte. Bei diesem werden die zu reproduzierenden Objekte selbst zur Druckplatte (Abb. 1), es sind ihre eigenen eingefärbten Körperlinien, die sich auf das Papier drücken.

Zur Spezifik all dieser Bildgattungen gehört einerseits, dass sie Fläche statt Tiefe und Linien statt Verläufe zu sehen geben. Aber auch, dass die abgebildeten Körper im leeren Raum – also in der Unendlichkeit – zu schweben scheinen. Unter dem Regime dieser Bildtechnik erscheinen manche der Blüten nun nicht mehr als irdische Bewohner der Erde, sondern – wie Galaxien oder Sternennebel – als Bewohner des Himmels. Sie sehen in dieser Art der Darstellung nicht mehr nur natürlich aus, sondern wirken fremd, fern und künstlich. Intelligente Wunderwerke wie der „Bleiche Sonnenhut“ (S.52) könnten auch barocke Raumschiffe in den schwarzen Weiten des Weltraums sein, die Form und Funktion perfekt verbinden. „Der angestrengt in den Weltraum hinausblickende Mensch bekam nicht das ganz andere und Fremde zu Gesicht, sondern den kosmischen Spiegel seiner eigenen Welt.“² Dieser Satz von Hans Blumenberg entfaltet auch umgekehrt seine Wahrheit, also z.B. wenn Sven Temper den kosmischen Frühling auf der Erde findet. Hier wird eine grundlegende Ordnung im Ornament erfahrbar, bei der Blüten eine „Einsicht in die Ordnung des Weltalls und in das Zusammenwirken der physischen Kräfte“³ erkennbar machen, wie Alexander von Humboldt in seinem Werk

„Kosmos“ schrieb. Die kleinen Fotografien von Sven Temper eröffnen einen utopischen Raum, in dem Raum, Zeit und Materie als strukturelle und universelle Ordnungen erkennbar werden. Im Zentrum dieser Ordnung liegt die reine Form oder Physiognomie. Der Kosmos ist das „harmonisch geordnete Ganze“, so Humboldt weiter in der Einleitung zum Kosmos. Auch Humboldt vergleicht hier wiederholt Botaniker und Astronomen. „Der Beobachter, der [...] zwischen dichtgedrängten Nebelflecken teleskopische Kometen erkennt, fühlt [...] seine Phantasie nicht mehr angeregt, als der beschreibende Botaniker, so lange er die Kelcheinschnitte und die Staubfäden einer Blume zählt, und in der Struktur eines Laubmooses die einfachen oder doppelten, die freien oder ringförmig verwachsenen Zähne der Samenkapsel untersucht“.⁴ Auch in diesem Vergleich werden irdischer und himmlischer Blick in eins gesetzt. Die Kosmologie des Himmels ist mithin verwandt mit dem Kosmos der Pflanzen. Beide Blicke – der in den Himmel wie der auf die Erde – erweitern die Vorstellung und das „Gefühl des Erhabenen“ als „feierliche Stimmung des Gemüths“ und „Ausdruck des Unendlichen und Freien“.⁵ Hans Blumenberg ergründete die naturreligiöse Wirkung des gestirnten Himmels, als er über die kosmologische Unendlichkeit nachdachte. Er zitiert den österreichischen Dichter Adalbert Stifter, der das Wissen um die Unendlichkeit des Universums, beheimatet von fernen Milchstraßen und Galaxien, als ästhetisch letztlich nicht fassbar darstellt und im Gefühl des Erhabenen gipfelt „...und wenn man sich das auch nicht vorstellen kann, so steht eine Schönheit vor uns auf, die uns entzückt und schauern macht, die uns beseeligt und vernichtet. [...] Da hat menschliches Denken und menschliches Vorstellen ein Ende.“⁶ Der kosmische Frühling auf der Erde erscheint nun wie das milliardenfache Entstehen und Vergehen von Sternen.

Zwischen Himmel und Erde nimmt die Pflanze wiederum selbst eine Sonderstellung ein. Denn die Pflanze steht der Erde näher als der Mensch, da sie die Bewohnerin zweier Sphären gleichzeitig ist. Sie bewohnt Luft und Erde gleichermaßen, indem sie ihre Wurzeln in den Boden streckt und ihre Triebe in den Himmel. Zudem ist sie die Produzentin einer Atmosphäre, die alle anderen Lebewesen mit Sauerstoff ernährt. Doch während der Blick in den Weltraum auf unbelebte Materie trifft, sind Pflanzen lebendig. Beide Daseinsformen gehen jedoch im Naturbegriff auf. Abermals Alexander von Humboldt: „Die Natur ist für die denkende Betrachtung Einheit in der Vielheit, Verbindung des Mannigfaltigen in Form und Mischung, Inbegriff der Naturdinge und Naturkräfte, als ein lebendiges Ganzes.“⁷ Aus diesem Gedanken leitete Humboldt einen dezidiert sinnlichen Forschungsauftrag ab, dem sich auch Sven Temper im Jahr 2019 noch anschließt, da er bis heute Gültigkeit besitzt: „Das wichtigste Resultat des sinnigen physischen Forschens ist daher dieses: in der Mannigfaltigkeit die Einheit zu erkennen, von dem Individuellen alles zu umfassen, was die Entdeckungen der letzteren Zeitalter uns darbieten, die Einzelheiten prüfend zu sondern und doch nicht ihrer Masse zu unterliegen, der erhabenen Bestimmung des Menschen eingedenk, den Geist der Natur zu ergreifen, welcher unter der Decke der Erscheinungen verhüllt liegt.“⁸ Denn, so der Philosoph Emanuele Coccia in seinem Buch zur Philosophie der Pflanzen: „Nur im Angesicht der Welt und der Natur kann der Mensch wirklich denken. Und diese gemeinsame Identität von Welt und Natur ist alles andere als banal. Denn Natur bezeichnete weder das, was der Aktivität der menschlichen Vernunft vorausging, noch das Gegenteil von Kultur, sondern das, was alles Entstehen und Werden ermöglicht, das Prinzip und die Kraft, die verantwortlich sind für Genese und Transformation jeglichen Gegenstands, jeglicher Entität oder Idee, die je existiert hat und existieren wird.“⁹ Die Natur ist der lebendige Prozess unendlicher Formwerdung.

Die ornamentalen Formen der Pflanzen waren schon immer eine unerschöpfliche Quelle der Ästhetik, die in allen Kulturen wirkte, jedoch im technisierten Zeitalter des Anthropozäns für die Modernen nur noch ein Echo zu sein scheint. Wenn die vielgestaltige, mehr oder weniger natürlich gewachsene Flora und Fauna immer weniger Flächen bedeckt und stattdessen dem Forst oder der Plantage immer mehr Platz abgeben muss, nimmt diese erlebbare Vielfalt ab. Der Vorstellungsraum einer urwüchsigen Pflanzenwelt, die Erfahrung ihrer Metamorphosen und ihres mannigfaltigen Schöpfungsreichtums geht verloren und wird immer mehr zum Simulakrum. Dieser Gedanke tönt die schwarzen Pflanzenbilder Sven Tempers mit den morbiden Assoziationen eines Mausoleums. Die Sterne, die man hier erblickt, werden im Augenblick der Betrachtung bereits erloschen sein.

- 1 Lawrence zitiert nach Peter Tompkins, Das geheime Leben der Pflanzen, Frankfurt a. M.: Fischer 2018 [1973] , S.90.
 2 Hans Blumenberg, Die Genesis der kopernikanischen Welt. Die Zweideutigkeit des Himmels, Teil 6, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 784
 3 Alexander von Humboldt, Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, herausgegeben von Ottmar Ette und Oliver Lubrich, Frankfurt: Die Andere Bibliothek 2004, Berlin: Die Andere Bibliothek 2014, S. 10.
 4 Humboldt, Kosmos, S. 17-18.
 5 Ebd.
 6 Blumenberg, Die Genesis der kopernikanischen Welt, 1. Teil, S. S. 134.
 7 Humboldt, Kosmos, S. 10.
 8 Ebd.
 9 Emanuele Coccia, Die Wurzeln der Welt, 2018, S. 31.
 Abbildungsverzeichnis:
 Abb. 1: Naturselbstdruck einer Blume. Quelle: Alois Auer:
 Die Entdeckung des Naturselbstdrucks, Wien 1854.

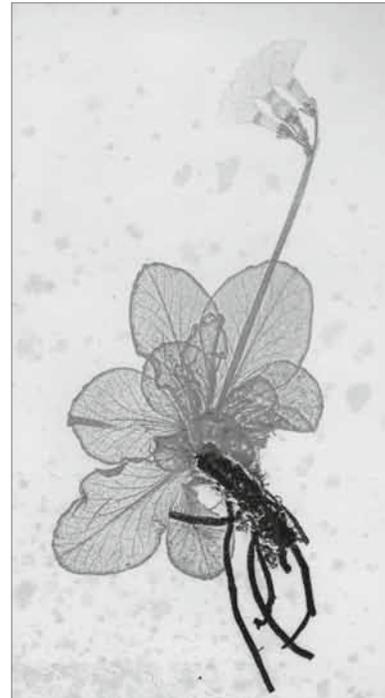
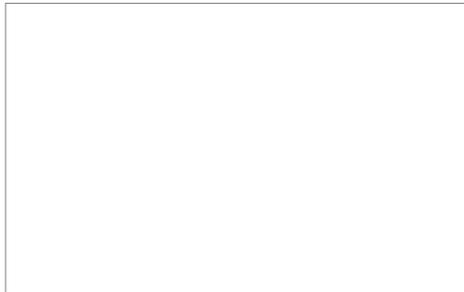


Abb. 1: Naturselbstdruck einer Blume. Alois Auer
 Fig. 1: Natural self-printing of a flower. Alois Auer

Inverting the plant cosmos

Birgit Schneider, Berlin 2020

“The visible world as revealed to us through our senses merges – in a manner we are almost entirely unconscious of – with the world we instinctively construct in our minds as being some kind of vast wonderland” .1 Alexander von Humboldt, Cosmos.

Outer space can also be found on Earth in a meadow somewhere between the 53rd latitude and the 12th longitude. Here, with the advent of the cosmic spring, insects receive beckoning signals from flowers and fly like tiny cosmonauts to these, their target planets. While we humans have been puzzling over how to speak to extraterrestrials for centuries, insects and plants have forever communicated beyond the borders of their own species. Indeed, insects have always been able to speak the language of flowers by understanding them on an electrical, olfactory, optical and mechanical level. This is what makes it possible for these creatures seeking pollen and nectar to land specifically on the earthly spatial bodies whose offerings are actually intended for them – but also on flowers, such as orchids, which are able to deceive their visitors. “Maybe plants are the real extraterrestrials”,² wrote electrical engineer L. George Lawrence in 1970, as he attempted to decipher signals from space using plants connected to lie detectors. People who look at plants in the same way that Sven Temper does tend to walk through meadows with the gaze of

an inverted telescope. The manner in which they see things will be familiar to anyone who has ever turned a pair of binoculars upside down and peered through the opposite lens; one's feet suddenly look like the strange limbs of a giant standing in a distant world, almost detached from one's own body. This way of perceiving things is, however, precisely where the remote examination of the near-world can begin.

In this case, it is the medium that creates the new perspective. By pairing the aesthetics of photo plates and engraving, Sven Temper's technique of "graphic negative photography" is able to reveal a new world of forms. This world was already present in the flowers, but it existed in such a way that it could not be seen in this form by the naked eye – much like the dark spots on the moon only became deep craters when first seen through a telescope.

Sven Temper reduces the colour space to greyscale and intensifies lines and boundaries, creating images that bear similarities to the products of scientific imaging, a process that also allows for a tactile (Alois Riegl would have called it "haptic") structural evaluation of the matter. This non-human view through a lens and filter strips away colours and optical effects in favour of the plant physiognomies themselves. The aesthetic of the resulting images exists somewhere between sky photography, satellite images and etchings. His pictures also recall the lesser-known process of "natural self-printing" practiced by Alois Auer in 19th century Vienna. In this process, the specimens themselves become the printing plate (Fig. 1), that is, it is the plant's own inked body-lines that are pressed onto the paper. Among the specific characteristics of these types of images is the fact that they display surfaces rather than depths and lines rather than gradients. Yet another characteristic is that the bodies depicted appear to float in an empty space, that is, in infinity. Under the provisions of this image technique, some of the flowers no longer look like residents of Earth; instead, they look more like inhabitants of the sky, such as galaxies and starry nebulae. In this presentation form, they appear to us as something more than just natural; they also appear foreign, distant and artificial. Intelligent little marvels like "Bleiche Sonnenhut" (p. 52) could just as easily be Baroque spaceships combining form and function perfectly in the black expanse of outer space.

"Human beings straining their necks and gazing into space did not see something completely different and foreign; instead, they saw the cosmic mirror of their own world".³ The truth contained in this statement by Hans Blumenberg is also revealed when considered in reverse, for example when Sven Temper uncovers the cosmic spring right here on Earth. In doing so, he makes it possible for us to experience a fundamental order in the ornamental – one in which flowers reveal what Alexander von Humboldt referred to in his seminal work *Kosmos* as an "insight into the order of space and the interaction of physical forces".⁴ Sven Temper's small-scale photographs open up an utopian space that allows us to recognise and identify space, time and matter as structural and universal orders. And at the centre of this order lies pure form, that is, physiognomy.

The cosmos is the "harmoniously ordered whole", as Humboldt states in the introduction to *Kosmos*. Humboldt also repeatedly compares botanists and astronomers: "The observer, who [...] recognises telescopic comets between densely packed nebulae, is not having his imagination excited to any greater extent than the descriptive botanist who counts the incisions and stamens of a flower or who examines the simple, double, free and annular fused teeth of the capsule in the structure of a leaf moss".⁵ This comparison once again brings together the earthly and heavenly gazes into one. The cosmology of the sky is placed in relation to the cosmos of plants. Both perspectives – that of looking at the sky and that of looking at the Earth – extend the idea and the "sense of the sublime" as a "solemn mood of the mind" and "the expression of that which is infinite and free".⁶ Hans Blumenberg traced the natural-religious impact of the starry sky in his reflections on cosmological infinity. He quoted Austrian poet Adalbert Stifter, who ultimately chose to portray knowledge of the infinity of the universe – home to distant Milky Ways and galaxies – as aesthetically incomprehensible and as culminating in sense of the sublime: "[...] Even though one cannot imagine it, a beauty emerges in front of us that enchants us and causes us to shiver, one that inspires and annihilates us. [...] This is where human thought and human imagination come to an end".⁷ In this sense, the cosmic spring at home on Earth appears very similar to the billion-fold coming-into-being and passing-away of stars.

Then again, plants themselves occupy a special position between heaven and earth. Not only are plants closer to Earth than human beings are, they also inhabit two spheres at the same time. By stretching their roots into the ground and their shoots into the sky, they live simultaneously in the air and earth alike. They are also the producers of an atmosphere that provides nourishing oxygen for many other living things on Earth.

While the gaze into outer space meets only inanimate matter, plants are actually alive. And yet, both forms of existence are integrated into the concept of nature. As Alexander von Humboldt notes: “For the purpose of contemplation, nature is unity in multiplicity, the connection of the diverse in form and mixture, the epitome of natural things and natural forces as a living whole”.⁸ From this idea, Humboldt derived a decidedly sensory-based research mandate. It is precisely this mandate that Sven Temper picks up in 2019, and it is still valid today: “The most important outcome of sensory-based physical research is therefore the following: to recognize the unity in the diversity, to start from the individual and move to encompass everything offered to us by the discoveries of previous eras, to examine details yet not to subject ourselves to their mass, to consider the sublime determination of man, and to grasp the spirit of nature that is hidden under the cover of appearances”.⁹

As the philosopher Emanuele Coccia writes in his book on the philosophy of plants: “Only in the face of the world and nature is it possible for man to really think. And this shared identity of world and nature is anything but banal. Because nature is not something that preceded the activity of human reason, nor is it the opposite of culture; instead, it is that which enables everything to emerge and become, the principle and the force that are responsible for the genesis and transformation of any object, any entity or idea that has ever existed or will exist”.¹⁰ Nature is the living process of the infinite coming-into-being of forms.

The ornamental forms of plants have always been an inexhaustible source of aesthetic expression – one that functions in all cultures. However, in the technological age of the Anthropocene, it would appear that this source is destined to function merely as an echo of the modern. Indeed, if the diverse array of natural flora and fauna covers less and less of the planet and is required to forfeit more and more space to managed forests and plantations, then this tangible variety is bound to decrease alongside our own ability to experience it. One of the many things that gets lost in this process is the realm of human imagination associated with a primeval plant world. As we lose the capacity to experience the metamorphoses and diverse wealth of creation, the natural world is forced increasingly into the position of a simulacrum. This is the notion that suffuses Sven Temper’s black plant pictures with the morbid associations of a mausoleum. In the very moment our gaze falls upon the stars we see here, they will have already been extinguished.

(Translation by Julie Hagedorn)

1 All translations by Julie Hagedorn unless otherwise noted.

2 Lawrence quoted here from the German edition of Peter Tompkins’ *Das geheime Leben der Pflanzen* (The Secret Lives of Plants), Frankfurt a. M., Fischer 2018 [First published in English in 1973], p.90.

3 Hans Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt. Die Zweideutigkeit des Himmels, Teil 6* (The genesis of the Copernican world, volume 6), Frankfurt a. M., Suhrkamp 1981, p. 784.

4 Alexander von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, published by Ottmar Ette and Oliver Lubrich, Frankfurt, Die Andere Bibliothek 2004, Berlin, Die Andere Bibliothek 2014, p. 10.

5 Humboldt, *Kosmos*, p. 17-18.

6 Ibid.

7 Hans Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt. Die Zweideutigkeit des Himmels, Teil 1* (The genesis of the Copernican world, volume 1), Frankfurt a. M., Suhrkamp 1981, p. 134.

8 Humboldt, *Kosmos*, p. 10.

9 Ibid.

10 Emanuele Coccia, *Die Wurzeln der Welt* (The life of plants), 2018, p. 31.

List of illustrations:

Fig. 1: Natural self-printing of a flower. Source: Alois Auer, *Die Entdeckung des Naturselbstdrucks* (The discovery of natural self-printing), Vienna 1854.

Tafeln / Plates



Acker-Vergissmeinnicht, *Myosotis arvensis* IV-IX
2018, 9,65cm x 9,65cm, Graphische-Negativ-Digitalfotografie



Akelei, *Aquilegia caerulea* V-VIII
2018, 9,65cm x 9,65cm, Graphische-Negativ-Digitalfotografie