

## „(P-)REVISIONS OF THE PLANTS THEMSELVES“ – DIE GESCHICHTE(-N) UND ZUKÜNFTEN DER ALGEN VOR AUGEN: BLAUPAUSE(-N) FÜR EINE UMWELTFOTOGRAFIE DES ANTHROPOZÄNS

**ABSTRACT** — Looking back at the history and positivism of both photography and botany, this essay argues for a speculative feminism, but also an imaginative realism in current discourse and the visual culture of the Anthropocene for an alternative future and genre of environmental photography. While the question of whether Anna Atkins' self-published and camera-less *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843–1853) can be regarded as the first photobook is often treated as marginal in the history and theory of photography, this paper focuses on the extent to which her work can serve as a material and conceptual blueprint, or as a *Carrier Bag Theory of Fiction* (Le Guin 1986), for an alternative and speculative photography of the Anthropocene. Considering the comparable contemporary case of Manon Lanjouère's *Particles, the human tale of dying water* (2023), the focus of the photobook shifts both in form and content from plants to plastic pollution.

**ÜBERBLICK UND RÜCKBLICK: KURZE GESCHICHTE DER ALGE IM ANTHROPOZÄN (1843–2023)** — „Wir schreiben das Jahr 1843. [...] Eine kühle Meeresbrise weht einer Frau mittleren Alters ins Gesicht. Sie watet mit schwerem Schuhwerk und langem Rock im halbseichten Wasser umher, ihr rastloser Blick ist dabei zu Boden gerichtet. Ein paar Möwen fliegen über ihr, der Duft von Salz und Fisch liegt in der Luft. Mit einem Fangnetz, einem kleinen Messer und einem Aufbewahrungsbehältnis ausgestattet, widmet sie sich der Suche nach seltenen Algenpflanzen.“ (Steidl 2020a: 7).

— Es ist das Jahr 2023. An der britischen Küste von Kent – dort, wo Anna Atkins einst diverse Algenarten sammelte – sind Grünalgen keine Seltenheit mehr, sondern werden wie auf der anderen Seite des Ärmelkanals auch, an der bretonischen Küste, als Bedrohung für Mensch und Tier angesehen. Denn es liegt durch ihr massenhaftes Vorkommen – bedingt durch menschliches Handeln – Gift in der Luft (Young 2023). Anders in der Arktis, wo ganze Algenwälder nicht nur auf lange Sicht durch den Klimawandel, sondern bereits jetzt durch Extreme von „Wind und Wetter“ unter dem Meereis verschwinden (Stumpfe 2023), während Eisalgen am

Meeresboden aufgrund der Wärme mehr Mikroplastik als das sie umgebende Meerwasser aufnehmen (Rau 2023) – eine Lebensgefahr für alle Arten vom Plankton bis zum Pottwal, die sich von ihnen ernähren. Von Asien sind Algen dagegen als „Superfood und Klimaretter“ sowie Kosmetika nach Europa übergeschwappt (Dezer 2023). Letztere enthalten wie etwa auch Waschmittel diejenigen Plastikpartikel, die in Lebensmittel gelangen und in die Weltmeere gespült werden. In der Karibik sind Korallen ihren Konkurrenten schutzlos ausgeliefert – sie bleichen aus und sterben ab, da sie aufgrund hoher Temperaturen ihre Symbionten, die Algen, abstoßen (Eickemeier 2023). Diese wiederum stoßen Touristen an den Küsten ab, indem sie ganze Strände einnehmen und durch ihre ausströmenden Gase Klimaanlagen lahmlegen (Young 2023), welche indes Treibhausgase und damit noch höhere Temperaturen bedingen. Unweit der tiefsten Stelle der Erde wurde bereits im Jahr 2020 eine Spezies bzw. eine synthetische Substanz in ihr entdeckt und taxonomisch benannt – „*Eurythenes plasticus*“ (Weston et al. 2020) oder kurz PET, dem Kunststoff, der im Körper des Tiefsee-Flohkrebses nachgewiesen wurde. Kurzum: Algen und andere Meeresorganismen können als *Kraut und Kritter* – als pflanzliche und tierische, lokale und planetarische, individuelle und hybride, bedrohliche und bedrohte Arten – betrachtet werden, wie sie in den Schlagzeilen kursieren oder hier am Beispiel zweier foto-künstlerischer Projekte eine diachrone visuelle Kulturgeschichte im Anthropozän erzählen.

„So oder so ähnlich könnte eine Momentaufnahme im Leben von Anna Atkins (1799–1871) ausgesehen haben“, schreibt Katharina Steidl in der Zeitschrift *Fotogeschichte* zu eingangs zitiert idyllischer Szenerie aus dem Viktorianischen Zeitalter, die Atkins’ Cyanotypie vorausgeht (Steidl 2020a: 7). Atkins kam für ihre Blaupausen von Algenpflanzen ohne Kamera aus, nicht aber ohne Sonnenlicht. Solche oder ähnliche Schlagzeilen, wie unter der zitierten Strandszene kurSORisch aufgezählt, könnten der Stoff für die dystopische Geschichte einer von Algen überwucherten Flaschenpost aus der Zukunft sein, die zu Atkins’ Füßen von der bretonischen an die britische Küste angespült würde. In der Flaschenpost enthalten wäre keine pittoreske Postkarte, sondern ein Panorama von Müllbergen aus den postapokalyptischen Bilderfluten oder postfotografischen Datenlandschaften des sogenannten Menschenzeitalters. Denn menschgemachte Meeresverschmutzung jenseits der Strände und in den Tiefen der Ozeane übersteigt das menschliche Augenmaß auf der Mikro- wie Makroebene – von Makro- bis zu Mikroalgen, von Mikro- bis zu Nano-Plastikpartikeln. Die

schiere Masse an Plastikmüll im Meer überwiegt bereits das Vorkommen von Plankton bzw. Phytoalgen (Lindeque et al. 2020). Letztere sind Kleinstlebewesen, die mittels Photosynthese bei Sonnenlicht im Meer enthaltene Mineralsalze sowie Kohlenstoff in organische Stoffe spalten. Fast jedes zweite Stauerstoffmolekül, das wir zum Atmen benötigen, stammt von Algen. Phytoplankton nimmt immer größere Mengen an Mikroplastik auf, wodurch künftig weniger Kohlenstoff absorbiert werden könnte. Daneben gelangen durch Düngemittel an Land Phosphor und Stickstoff ins Meer, wo Cyanobakterien im Phytoplankton und damit Giftstoffe gedeihen. Die Algenblüte auf der Meeresoberfläche nimmt Makroalgen auf dem Sediment das Licht. Haben sich die Cyanobakterien nach der Blüte als tote Materie auf dem Meeresboden abgesetzt, werden sie von Mikroorganismen zersetzt, die anderen Meeresbewohnern die Luft zum Atmen nehmen (IPCC 2022). Kunststoffe, die aus fossilen Brennstoffen erzeugt wurden, welche wiederum vor Millionen von Jahren in der Meerestiefe aus Sedimenten von toten Tieren und Pflanzen wie Algen entstanden sind, könnten in der Zukunft als „Technofossilien“ in den oberen wie tieferen Erdschichten zu finden sein. Diese gelten als spekulative und alternative Beweismaterialien für das Anthropozän (Yin/Gong/Wang 2024). In den (Un-)Tiefen des Anthropozäns sind die (Ge-)Schichten zwischen den Zeiten, Algen und Menschen verwoben und verworren. Nachdem das Anthropozän aufgrund seiner ‚Kürze‘ – gemessen sowohl in geologischer als auch in menschlicher Zeit – nicht als stratigraphische Erdepoche anerkannt wurde,<sup>1)</sup> geht es laut dem Umweltwissenschaftler und Befürworter des neuen Epochenbegriffs Erle C. Ellis nun darum, „eine tiefere Sicht“ auf das Anthropozän zu gewinnen (Ellis zit. in Witze 2024).

Ähnlich wie die Stratigrafie lässt sich auch Fotografie(-geschichte) mit der Kunsthistorikerin Siobhan Angus nicht nur mit Blick auf ihre Entwicklung seit der Camera obscura durch das menschliche Auge, sondern in Hinblick auf ihre Medialitäts- und (Im-)Materialitätsgeschichte als *Camera Geologica* auch tiefenzeitlich betrachten (Angus 2024). Das Englische ermöglicht indes eine Unterscheidung in der visuellen Sprache zwischen einem imaginativen, immateriellen Bild („image“) und dem an einen materiellen Bildträger gebundenen Bild („picture“), die für eine zeitgenössische Umweltfotografie des Anthropozäns von Bedeutung ist und auf ihre offene Aushandlung innerhalb visueller Kultur und Medienökologie verweist: „In short, *images* of the Anthropocene are missing; thus, it is first necessary to transcend our incapacity to imagine an alternative or something better by drawing a distinction between

<sup>1)</sup>

In einer Erklärung der *International Union of Geological Sciences* vom 20. März 2024 heißt es widersprüchlich, dass das Anthropozän „much deeper roots in geological time“ habe und sich zugleich „with a span of less than a single human lifetime“ ereigne, weshalb die zuständige Fachkommission mehrheitlich gegen die formale Anerkennung des Anthropozäns votiert habe (IUGS 2024).

images and imagery, or pictures“ (Emmelhainz 2015: 138). Doch es gibt sie bereits, die globalen multimedialen, großformatigen wie hochauflösten Fotoproduktionen von zumeist Männern, für die einige (Bild-)Ressourcen aufgewendet werden, um im Überblick (z.B. Burtynsky 2018) oder im Rückblick (z.B. Balog 2020) aus der Anthroposphäre eine heterogene, fotogene und bibliophile Bildwelt zu machen. Diese scheint weniger aus einer reinen Bildökologie als vielmehr Aufmerksamkeitsökonomie heraus entstanden – nach der extraktiven Logik und Ästhetik *höher* (Müll-, Industrie-, Energie-, Landschafts- und Luftbildfotografie), *schneller* (Bewegtbilder, Zeitraffer und Zooms), *weiter* (an Land, unter der Erde, auf Eis, im Wasser und im All). Willkommen im „Photographocene“ – dem Zeitalter fotografischer Bilder, die das Anthropozän zu visualisieren und zu dokumentieren, aber auch zu produzieren und zu perpetuieren, zu „verschmutzen“ vermögen (Peraica 2020: 100). Dabei korreliert die *Kleine Geschichte der Fotografie* (Benjamin 2023 [1931]) mit der ‚kurzen‘ Geschichte des Menschenalters – jedoch nicht ohne Widersprüche, die hier zu Beginn bruchstückhaft nachgezeichnet sind.

Walter Benjamin begrüßte zunächst im Kontrast zur Massenkunst eine „Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch“ durch surrealistische Fotografie (Ebd.: 37 f.). Mit *The Pencil of Nature* (1844–1846) hatte William Henry Fox Talbot zuvor ein Gründungs-dokument der Fotografie im Buchformat vorgelegt, in dem getreu dem Titel motto die Kamera auf den Pinsel zur naturgetreuen Abbildung der Realität folgte. Nach Roland Barthes ist das Zeichen-instrument der Camera lucida auch später noch titelgebend für die (analoge) Fotografie, die in seinen Augen durch ihre Indexikalität als optisch-chemische Spur die Realität und Vergangenheit eines *Es-ist-so-gewesen* vergegenwärtigt (Barthes 1980). Eine Frühform der Fotografie – die Blaupause oder das Fotogramm – entwickelt sich damals wie heute als Sonnendruck ohne Kamera und nicht in der Dunkelkammer, davon bleibt jedoch Barthes’ *helle Kammer* (Ebd.) sowie das Gros der weiteren Fotografiegeschichte unbeleuchtet. Im Rahmen einer linearen Geschichtsschreibung – von Kodak über Polaroid bis hin zu Instagram –<sup>2)</sup> ist zumeist von einem heroischen Technik- und Fortschrittsnarrativ zu lesen, das aus einem männlichen (Kamera-)Blick sowie Schöpfer- und Sammlergeist verfasst wurde. So zum Beispiel Beaumont Newhalls *The History of Photography*, welche die Geschichte mit „Camera pictures“ beginnt und mittels der Metapher der Lichtschrift eine Linie von der Entwicklung der Fotografie zur Entdeckung der Photosynthese Mitte des 19. Jahrhunderts zieht (Newhall 1949: 9).

2)

Auch KI-generierte Bilder scheinen gegenwärtig das Narrativ einer „lens-based photography“ zu perpetuieren.

Mit dem „Fotobuch-Phänomen“, das ähnlich wie der Anthropozän-Begriff seit Anfang der 2000er-Jahre inflationär im öffentlichen wie wissenschaftlichen Diskurs, im Kunst- wie im Selbstverlag zirkuliert,<sup>3)</sup> ging auch ein Wuchern von Büchern über Bücher – publiziert von zumeist Männern – einher, in welchen Fotografiegeschichte ausgehend von *The Pencil of Nature* fortgeschrieben wurde. So etwa die von den Fotografen Martin Parr und Gerry Badger herausgegebene, häufig zitierte und auf dem Sammlermarkt etablierte Historiografie und Trilogie *The Photobook: A History* (2004–2014), die Talbots *Pencil* als „the blueprint“ für die Fotografie und das Fotobuch bezeichnet, obwohl (oder gerade weil) sich darin keine einzige Blaupause und damit kamerlose Fotografie befindet (Parr/Badger 2004: 22).

Aber wie schlängeln sich die Algen durch diesen Bilder- und Bücherdschungel in ihren ambivalenten und hybriden Mensch-Umwelt-Beziehungen – ihren *entanglements* im fotografischen Unterfangen und den Untiefen des Anthropozäns? Wie wird das von Atkins mittels Cyanotypie abgepauste, in Blau getunkte *Kraut* – ein Gewirr von Algen [Abb. 1] zum Genuss für die Augen, aber Gift für Mensch und Umwelt, oder zur Blaupause für alternative Zukunftsentwürfe, in denen sich Algen und Menschen auf Augenhöhe bzw. in Bodennähe und Meerestiefe begegnen? Wann entwickelt sich die phototrophe Urpflanze der Alge zum anthropogenen, aber dennoch fotogenen *Unkraut* oder auch Gegenbild dazu? Die folgende Relektüre der *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843–1853) basiert auf der Hypothese, dass Atkins die Blaupause(-n) für (eine) andere Geschichte(-n) bietet – eine Geschichte, in der sich Algen und andere Meeresarten in die Geschichte der Fotografie und des Anthropozäns einschreiben und diese in der Relektüre les- und sichtbar machen. Im Folgenden geht es um eine konzeptuelle und materielle *Foto-Synthese*, eine medienökologische Ver(-stoff-)wechselung, in welcher Blaupausen auf Blaualgen, Cyanotypien auf Cyanobakterien, Mikroalgen auf Mikroplastik und Plastiktüten auf Phytoplankton treffen. Die Flaschenpost aus der Zukunft, die ich der folgenden Relektüre und dem damit verbundenen *Recycling* von Atkins' Werk gedanklich vorausschicke, steht für einen Perspektivenwechsel, das Anthropozän nach der feministischen Anthropologie Anna Tsings als „„sowohl als auch‘-Problem“ in den Blick zu nehmen, bei dem es darum geht, „die Perspektiven nicht zu entflechten, sondern sie vielmehr einzusetzen, um deren

3)

Siehe hierzu die erste Ausstellung sowie den zugehörigen Katalog aus dem Jahr 2017 *The Photobook Phenomenon*, das sich mit der Rolle des Fotobuchs in der gegenwärtigen visuellen Kultur befasst.



// Abbildung 1

Anna Atkins, *British Algae*, 1850, Fotogramm, NYPL Digital Collections

Widersprüche aufzuzeigen“ (Tsing 2020: 116). Dieser Beitrag versteht den Begriff der Blaupause zugleich wörtlich und bildlich, um aus feministischer Perspektive kameralelose Fotografie sowie im Selbst- bzw. Kleinverlag publizierte Fotobücher in die Geschichte der Fotografie und des Anthropozäns einzubeziehen sowie dem historisch privilegierten fotografischen (Kamera-)Realismus und der männlich geprägten positivistischen Geschichtsschreibung einer kritischen Revision zu unterziehen. Die Ikonografie eines solchen „ecological, imaginary“ (Ramade 2015: 20) über „utility“ und „testimony“ (Ebd.: 12; 23) hinaus durch zeitgenössische Umweltfotografie ist laut der Kunsthistorikerin und Kuratorin Bénédicte Ramade nicht durch ein nachträgliches „greening“, sondern durch gegenwärtige „mutations“ der bzw. des Genres zu beschreiben (Ebd.: 20). Mit Evi Zemanek kann ein solches hybrides Genre aus literatur-, kultur- und medienökologischer Sicht nicht nur „ökologisch engagiert[]“, sondern auch „ökologisch konzipiert[]“ sein (Zemanek 2018: 9). Nach Steidl ist darüber hinaus ein *Reverse Engineering* einer weiblichen Fotografie(-geschichte) zu vermeiden, aber strukturelle feministische Wissenschafts- und Kanonkritik an der männlichen Meisterfotografie und -erzählung zu betreiben (Steidl 2020a: 7).<sup>4)</sup>

Zurück in die Zukunft: Es ist das Jahr 2023. Eine schwüle Hitze und giftige Dämpfe liegen in der Luft. Eine Bretonin ist unterwegs in ihrer Heimat am Strand, der wie für ihre Vorfahren mit Arbeit statt Freizeit konnotiert (wie etwa seit dem 17. Jahrhundert bei der Algenernte für die Landwirtschaft) und indessen auch nicht von Flaneuren oder Touristen, sondern von Algen überwuchert ist. Ihre quietschgelben Gummistiefel sind mit einem giftgrünen Flaum überzogen. Ihr rastloser Blick ist dabei zu Boden gerichtet, doch sie fokussiert nicht auf die grüne Flut, sondern auf ein massenhaftes Konsumgut – anthropogenes Treibgut. Mit einem Aufbewahrungsbehältnis aus dem gleichen Material ausgestattet, sammelt sie viele bunte Teile auf, die einem Meer aus Plastik entstammen und zusammen ein loses Mosaik ergeben. Dieses Material findet sie ansonsten auch dort, wo es zumeist zuerst (oder aus Sicht westlicher Verbraucher\*innen zuletzt) landet – im Müll. Im Studio bildet sie aus den *Objets trouvés* Plastiken aus Plastik oder auch 3D-Modelle aus biobasierten Materialien (ab). Denn es handelt sich um Fotoskulpturen, die mit mikroskopischen Aufnahmen von maritimen Lebewesen aus dem Labor abgeglichen und mittels der Cyanotypie – nicht in der Dunkelkammer, sondern an der Luft und bei Sonnenlicht – abgelichtet und zugleich abgedruckt werden. Im Jahr 2023 schreibt die bretonische Künstlerin Manon Lanjouère<sup>5)</sup>

4)

Siehe hierzu auch Steidls Monografie *Am Rande der Fotografie* (2019) sowie die von ihr herausgegebene Ausgabe der *Fotogeschichte* „Wozu Gender? Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografie“ (2020b).

5)

Lanjouère (\*1993) studierte mit einem Hintergrund im Theater Kunstgeschichte an der Sorbonne und ist Absolventin mit Auszeichnung der Gobelins, L'école de l'image. Sie fokussiert in szeno- und fotografischen Installationen und Collagen auf Mensch-Umwelt-Beziehungen. Dem Werk *Les Particules* ist ein Forschungsaufenthalt an Bord der Tara sowie an der Station biologique de Roscoff vorausgegangen, Ausstellungen an Land und der Luft wie z.B. zur Biennale Photoclimat (14.09.–15.10.2023) und vor dem Gare de Lyon (06.11.–15.12.2023) in Paris uvm. folgten.

Fotografiegeschichte mit ihrem Werk *Les Particules, le conte humain d'une eau qui meurt* (um), indem sie auf der Hintergrundfolie des Anthropozäns mögliche Zukünfte vissioniert und dabei auf eine eigene, alternative Bildsprache von Algen und anderen Meeresarten spekuliert – Sie sind mutiert: So ist etwa die Braunalge [Abb. 1.] in nur drei Jahrhunderten zur Blaupause für einen Planktonfresser und Plastikstrohhalme geworden [Abb. 2]. Atkins' Werk dient Lanjouère dabei als Blaupause im wörtlichen und bildlichen Sinne: Sie bedient sich Atkins' Ästhetik der Cyanotypie, kopiert diese aber nicht einfach, sondern transferiert ihre Materialität und Medialität thematisch auf menschengemachte Meeresverschmutzung. Die Flaschenpost aus dem Anthropozän ist aus Plastik, kann aber weiterhin Spuren von Algen enthalten, so viel vorweg.

#### EINBLICK: TENTAKULÄRE TRAGETASCHENTHEORIE DER CYANOTYPIE

Im Folgenden möchte ich den Fokus von einer Flaschenpost aus dem Anthropozän zu einem Fadenspiel einer spekulativen Mediengeschichte und -theorie der Cyanotypie verschieben. Der blaue Faden zieht sich dabei nicht von A wie Anna Atkins durch den weiteren Verlauf der Geschichte, sondern verwickelt ausgehend von Algen und anderen Meeresarten die Medien des Buchs und der Cyanotypie, um ihre Geschichte(-n) mit visuellen Mitteln anders zu erzählen, anstatt idyllische oder dystopische Szenen zu zeichnen. Algen können ihre eigenen Momentaufnahmen des Anthropozäns anbieten, wie die Medientheoretikerin und Sporttaucherin Melody Jue in *Wild Blue Media: Thinking Through Seawater* (2020) gezeigt hat. Am Beispiel der Cyanotypie begreift Jue Meeresalgen als Medien, indem sie eine Analogie der Sättigung zwischen Seetang und Fotografie herstellt. Entsprechend einer solchen Medienökologie sieht sie Atkins' Werk als das erste Buch, „where the medium (cyanotype) is well suited to the subject of seaweeds, seeming to cast them naturally in front of a blue ocean“, wobei *Buch* in Anführungszeichen geschrieben ist (Ebd.: 97). Auch nach Steidls medienhistorischer Atkins-Rezeption führt die Technik und Ästhetik der Cyanotypie nicht nur das tiefen Blau als ‚natürliche‘ Farbe in die Botanik ein, sondern zudem die Betrachter\*in „in die Tiefendimension des Meeres“ (Steidl 2020a: 11). Etwa am Beispiel der Algenart *Alaria esculenta* [Abb. 3], dem Flügeltang, entsteht so der „Eindruck einer tiefenwirksamen Räumlichkeit“ (Ebd.: 10). Auch anhand des Kontrastbeispiels des unscharfen (weil aufgrund seiner Form unfotogenen) Meerballs *Codium bursa* wird dieser ‚Realitätseffekt‘ durch die maßstabsgerechte Materialität und



// Abbildung 2

Manon Lanjouère, *Les Particules*, 2023,  
Cyanotypie auf Glas und fluoreszierende  
Vinyl-Emulsion, Makroplastik-Fotoskulptur,  
ADAGP Paris

zugleich materielle Indexikalität des Fotogramms erzeugt (Ebd.: 14). Den augenfälligsten Kontrast zur Konvention der Botanik arbeitet Steidl als Kritik Atkins' an der Klassifikation heraus, da deren Werkserie nicht etwa der Hierarchie und Taxonomie Carl von Linnés entspricht, sondern vielmehr Charles Darwins Evolutionstheorie individueller Arten vorwegnimmt (Ebd.: 16). Trotz dieser künstlerischen und wissenschaftlichen Eigenleistung sieht Steidl davon ab, „Atkins' Alben als erste Beispiele in der Geschichte des ‚Fotobuchs‘ zu handeln (Ebd.: 18, Anm. 46). Jue und Steidl ziehen demnach beide eine feministische Fotografiegeschichte, jedoch keine feministische Fotobuch-Geschichtsschreibung (ohne Anführungszeichen) in Betracht – ein offener Widerspruch, so mein Einspruch.

Die *Wild Blue Media* zugrundeliegende Blaupause bildet Vilém Flussers *Vampyroteuthis Infernalis* (1987), die Jue als eine medientheoretische, nicht-anthropozentrische Fabel der Fotografie liest, in der die Fotografie bzw. vielmehr Cyanotypie ohne das männliche Bestreben eines „shoot“ sowie „separating object and onlooker“ auskommt – „Selbstporträts“ des Seetangs versus Schnappschuss (Jue 2020: 97). Die tentakuläre Analogie zwischen einem biolumineszenten Meereslebewesen und der Fotografie ist in der – laut Untertitel – wissenschaftlichen „Abhandlung“ Flussers bereits angelegt, wird aber im Anhang durch die Zeichnungen des selbsternannten „Zoosystematikers“ Louis Bec konterkariert. Dieser stellt eine spekulative Zoologie von Meeresarten auf, genauer der Vampyromorpha, die tatsächlich aber nur noch mit einer einzigen Art – dem titelgebenden „Vampirintenfisch aus der Hölle“ – vertreten ist. Auf diese Weise wird als Querverweis der Mythos eines Seeungeheuers durch visuelle Medienkultur evoziert. Laut Steidls Fotografiegeschichte hat sich Atkins mittels der Cyanotypie von Kolleg\*innen aus der Illustration emanzipiert, rekurriert in ihrer Einleitung jedoch auf William Harveys *Manual of British Algae* (1841). Dieses kam zunächst ohne Illustrationen aus, inspirierte die botanisch interessierte Leser\*innenschaft aber zur Herstellung von eigenen Herbarien und privaten Alben, um die Arten selbstständig und eindeutig identifizieren zu können. Atkins' Selbstveröffentlichung sieht Steidl schließlich nicht nur in produktions-, sondern auch in rezeptionsästhetischer Hinsicht im Medium des Albums als ein „Hilfsinstrumentarium“ für eine Schule des Sehens von Algenarten sowie eine Blaupause „einer noch zu schreibenden Meeresfotografie“ realisiert (Steidl 2020a: 16).



// Abbildung 3  
Anna Atkins, *British Algae*, 1850,  
Fotogramm, NYPL Digital Collections

— Doch Atkins würde sich im Grabe umdrehen, wenn sie die spekulative Taxonomie Lanjouères von Algen- und Plankton-Plastiken vor Augen hätte, so eine anonyme Rezensent\*in von *Les Particules* in einer Zeitschrift für Fotografiegeschichte(-n) (o.A. 2023: 50). Eine Kooperation zwischen Wissenschaft und Kunst auf Augenhöhe sowie eine Blaupause für die Geschichte und Theorie der Fotografie zwischen Fakt und Fiktion wäre folglich zwischen früher und heute – Atkins und Lanjouère – nicht vorstellbar. Dies möchte ich durch eine anthropozäne Relektüre von Atkins' *British Algae* ausgehend von einer feministischen Rezeption von Donna Haraways Werk *Unruhig Bleiben* (2018) und den darin vorgeschlagenen alternativen Erzählverfahren des Fadenspiels sowie der *Tragetaschentheorie der Fiktion* von Ursula K. Le Guin (2020 [1986])<sup>6)</sup> revidieren. Dabei spekuliere ich darauf, dass Atkins – gelesen im Anthropozän – durchaus unruhig bleiben könnte, indem sich in ihrem Fangnetz keine Seeungeheuer wie in einer heldenhaften Abenteuergeschichte verirren, sondern sich in „Naturkulturgeschichten“ (Haraway 2018: 162) Algen und ihre „Art-GenossInnen“ (Ebd.: 24) in einer alternativen Tragetasche bzw. Medienkulturgeschichte miteinander verstricken: Anna Atkins trifft auf Manon Lanjouère und Donna Haraway sowie Kraut und Kritter „in unerwarteten Kollaborationen und Kombinationen, in aktiven Kompostierungen“ (Ebd.: 13). Somit möchte ich in Jues und Steidl's bzw. Atkins' fotografisches Algen-Fangnetz einhaken, um ihr Werk indes als eine Blaupause für eine ökofeministische Fotobuch-Geschichtsschreibung – eine Tragetaschentheorie der Cyanotypie hin zu einer alternativen Ozeanografie und spekulativen Stratigrafie des Anthropozäns – anzusehen.

— „The sea has always challenged the minds and imagination of men and even today it remains the last great frontier of Earth.“, schreibt Rachel Carson im Vorwort einer überarbeiteten Auflage des zweiten Teils, *The Sea Around Us*, ihrer Trilogie der Meeresökologie (Carson 2021 [1951, 1961]: 187). Das kleine und kleingeschriebene, aber nicht weniger machtvolle Wort „men“ lässt sich als subtiler Hinweis auf die männlich geprägte Historiografie der Ozeanografie lesen, die Carsons Wechsel vom wissenschaftlichen zum literarischen Schreiben bewogen hatte,<sup>7)</sup> bevor sie mit *Silent Spring* an umweltaktivistischem Einfluss gewann. In einer einem Interview beigefügten Bibliografie nennt Lanjouère Carsons Meeresgeschichte(-n) als Inspirationsquelle (Dubreuil 2024), widmet ihr Werk aber auf dem Buchrücken dem Science-Fiction-Autor Jules Verne. Dabei hat sie sich mit ihrer fiktiven Taxonomie der Cyanotypie von Algen-Hybridien dessen in *Vingt mille lieues sous*

6)

Le Guin hat die Tragetaschentheorie entlehnt an Elizabeth Fishers feministische Evolutionsgeschichte und aus erzähltheoretischer Perspektive auf SF anhand eines sogenannten Unkrauts, dem Flughafner, angewandt.

7)

Ihre Tätigkeit als Biologin und wissenschaftliche Autorin bei der US-Fischereibehörde unter großer Konkurrenz von männlichen Kollegen frustrierte Carson zunehmend laut ihrer Biografie (Quaratiello 2004: 35 ff.).

*les mers* (1847) beschriebene Hybridrolle als fiktiv wissenschaftlicher Geschichtenerzähler angeeignet: „Au récit que je fais de cette excursion sous les eaux, je sens bien que je ne pourrai être vraisemblable ! Je suis l'historien des choses d'apparence impossibles qui sont pourtant réelles, incontestables. Je n'ai point rêvé. J'ai vu et senti.“ (Verne zit. in Lanjouère 2023). Auf Lanjouères Cover [Abb. 10] ist jedoch kein Seeungeheuer durch das Bullauge eines frei erfundenen U-Bootes zu sehen, sondern – wie die Lektüre des Fotobuchs verrät – eine im tiefen Blau flottierende verworrene Tragetasche, eine Plastiktüte, deren transparente Flächen Atkins' Flügeltang ins Bildgedächtnis rufen. Haraway schreibt indes von der Schlüsselfigur des SF in ihrer Monographie, die selbst mit einer Fiktion endet – ein Begriff, den sie in einem ungewöhnlichen, da unruhigen und feministischen (Erzähl-)Modus liest und situiert: „[...] Science Fiction, spekulative Fabulation, Spiele mit Fadenfiguren (*string figures*), spekulativer Feminismus, *science fact* [...]. Diese Liste wirbelt und schlängelt sich immer wieder durch die komenden Seiten; in Worten, aber auch in Bildern [...].“ (Haraway 2018: 11, Hervorh. i. O.). Dazu gesellen sich bei Haraway zwei weitere Neuschöpfungen bzw. besser Denkfiguren: „*critter*“ und „*muddle*“, die sie in ihren Fakten-Fabeln und den Fußnoten beschreibt: Haraway verwendet den erst genannten Begriff „großzügig: für Mikroben, Pflanzen, Tiere, Menschen, Nicht-Menschen“ (Ebd.: 231, Anm. 3). Das Wort *muddle* entlehnt sie aus dem Altniederländischen für getrübtes Wasser, um „die Metapher visueller Klarheit“ traditioneller Formen des Denkens und Erzählens zu unterlaufen (Ebd.: 239, Anm. 11). Im Folgenden geht es wie bei Haraway auch um „artenübergreifende[] Praktiken des Miteinander-Werdens“ (Ebd.: 80) – in *muddy waters* zwischen Menschen, Müll und Meer sowie in ihren Geschichten und möglichen Zukünften.

— Zunächst ein Blick zurück auf die klassische Geschichtsschreibung: Als der selbsternannte Erfinder der Fotografie im Buch, William Henry Fox Talbot, ein Exemplar von *The Pencil of Nature* an den Entwickler der Cyanotypie, der eigentlich Erfinder der Farbfotografie sein wollte, John Herschel, verschenkte, verwendete er die bescheidenen Worte: „The enclosed scrap is to illustrate what I call ‚Every man his own printer & publisher‘ – to enable poor authors to make facsimiles of their own handwriting.“ (Talbot zit. in Schaaf 1982: 151) – bescheiden, insofern „scrap“ für Abfall oder Schrott sowie für *scrapbook*, also Sammelalbum oder Einklebebuch, gelesen werden kann. Doch wie eine der mittels der Kalotypie, auch Talbotypie genannt, vervielfältigten und eingeklebten Fotografien unter dem Titel „A Scene in a Library“ zeigt,

reiht sich das Werk selbstbewusst unter die Klassiker als erstes Fotobuch *avant la lettre* ein.<sup>8)</sup> Herschel führte ein paar Jahre zuvor Naturphilosophie und Fotografie bzw. Fotogramme mit Blick auf die Druckerpresse zusammen: „[W]e see regular and beautiful results brought about in human works by means which nobody would, at first sight, think could have any thing [sic] to do with them.“ (Herschel 1830: 193). Obwohl oder gerade weil Atkins unter dem Akronym „A.A.“<sup>9)</sup> nicht als ‚arme Autorin‘ agierte und über die finanziellen Mittel verfügte, beließ sie es bei der privaten, meist postalischen Schenkung ihrer Werkserie der *British Algae* – etwa an die ‚Väter‘ Herschel und Talbot. Offiziell bedankt hatte sich Letzterer erst einige Jahre später in einem Aufsatz zu alternativen fotografischen Methoden, indem er Atkins als generöse Algen-„lady“ vorstellt, jedoch nicht beim Namen nennt (Talbot 1846: 495). Mit *The Pencil of Nature* wendete er zuvor die Metapher des Fotogramms auf die Fotografie an, die seiner Erfindungsgeschichte zufolge aufgrund von mangelndem Zeichentalent per Kamera entstand, aber dennoch „impressed by Nature’s hand“ sei (Talbot 1844), während Atkins knapp ein Jahr zuvor nach dem Vorbild Herschels kameralose Blaupausen anfertigte – „to obtain impressions of the plants themselves“ (Atkins 1843). Davor hatte sie bereits mit ihrem eigenen Vater John George Children, Mitglied der Royal Society, akkurate Zeichnungen (noch nicht von Algen, sondern Muscheln) als Beilage der übersetzten Ausgabe von *Lamarck’s Genera of Shells* (1823) veröffentlicht. Ihre Handschrift findet sich auch in ihrem ersten eigenen Werk *British Algae*, die sie – anders als Talbots Druckschrift und der separaten (Foto-)Drucktechnik der Talbotypie – im einheitlichen Verfahren der Cyanotypie herstellte. Mehr noch haben sich die Materialien in das Werk eingeschrieben, wie die Titelblätter der Werkserien zeigen, für die Atkins Algen zu organischen Schriftzeichen arrangierte [Abb. 4]. Talbot engagierte für seinen Titel [Abb. 7] hingegen den Architekten Owen Jones, der für das eklektische Design von floralen, kulturell aufgeladenen Ornamenten und Schablonen bekannt war.

Auch die einzelnen Blaupausen und entsprechenden Algenarten wurden von Atkins mittels der Cyanotypie handschriftlich

8)

Darunter etwa die *Botanische Schriften*, *Poetae Minores Graeci* und *Lanzis Storia pittorica della Italia*.

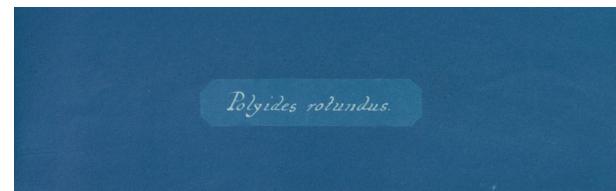
9)

Das Akronym kann entweder als *anonymous amateur* oder für Atkins’ Initialen gelesen werden.



// Abbildung 4

Anna Atkins, *British Algae*, 1850, Fotogramm, Titelseite Vol. 1, NYPL Digital Collections



// Abbildung 5

Anna Atkins, *British Algae*, 1843, Fotogramm, Bildunterschrift, NYPL Digital Collections



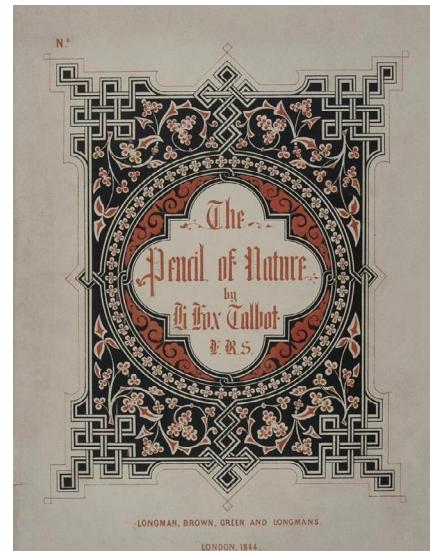
// Abbildung 6

Manon Lanjouère, *Les Particules*, 2023, Fotogramm, Bildunterschrift, ADAGP Paris

mit Bildunterschriften versehen [Abb. 5], die Lanjouère auch dreihundert Jahre später noch zitiert und imitiert, indem sie die lateinisch-taxonomischen Gattungsnamen der Meeresarten jeweils auf eine ähnliche, alltägliche Kunststoffart bzw. eine daraus eigens gefertigte Plastik-Plastik bzw. ‚Plastik-Pflanze‘ überträgt und übersetzt [Abb. 6]. Ansonsten findet sich heute kein weiterer Paratext in und zu *British Algae* – abgesehen von einem Index, der zu jeder der insgesamt zwölf Serien in drei Bänden eine Seh- und Leseanleitung der organisch gewachsenen Taxonomien bietet, die über vierhundert Cyanotypien enthielten. Die Bindung der Blaupausen zu Büchern – das botanische ‚Fadenspiel‘ – überließ Atkins jedoch den Leser\*innen. Lanjouères Werk ist ein Index als Annex beigefügt, in dem sie je eine existente Meeresart mit einer gängigen Kunststoffart korreliert und dabei wie Atkins auch bestehende Taxonomien, aber zudem wissenschaftliche Fotografien wie z.B. aus *Le manuel du plancton* (Mollo/Noury 2013) referenziert. Das handliche Format des Softcovers aus recyceltem Papier mit einer Lochbindung erinnert an die Sammelmappen Atkins', erweckt durch die Typewriter-Typografie jedoch den Anschein einer Akte und wirkt in Kombination mit der Handschrift wie ein *logbook*, das auf Seefahrt geführt wird [Abb. 10]. Das *Browsing* zwischen der plastisch-organischen Fotoskulptur aus Lanjouères Atelier und der mikroskopischen Miniatur aus dem Labor im Index – zwischen den Bildsphären – ermöglicht es, weniger zwischen Fakt und Fiktion zu unterscheiden, als mehr ungewohnte Zusammenhänge zwischen *Plastisphäre*<sup>10)</sup> und Biosphäre zu sehen. Die Blaupause dient somit als Vorlage zum Ver- und Abgleich beim Blättern zwischen den Bildern, was ihnen zusätzliche Authentizität verleiht und eine aufmerksame wie aktive Bildlektüre fördert. Auch Atkins hat sich aus produktionsästhetischer Perspektive von den pflanzlichen Abdrücken zu ihren medial geprägten Eindrücken („impressions“) leiten lassen, wie sie medien- und selbstreflexiv im Titel [Abb. 9] und Vorwort transparent macht: Dadurch, dass die Abdrücke stets als Negative erscheinen und die Dicke oder Größe einiger Exemplare es unmöglich machte, die Glasplatte zum Fotografieren nahe genug an die Algenpflanze zu drücken, gesteht Atkins ein: „I have preferred giving such impressions as I could“, was aber aus ihrer Sicht auch die Negativseite der Blaupause hatte, „long gaps“ zwischen den einzelnen Spezies aus ihrem Fangnetz zu machen, vom Standard abzuweichen und die Seiten zu sprengen (Atkins 1843: Teil I). Die semantische Leerstelle von der Pflanze zum Papier sowie vom

10)

Siehe zum Begriff der Plastisphäre und dessen Anwendung sowie Ausweitung in Kunst und Wissenschaft Ingeborg Reiche (2021).



// Abbildung 7

William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, 1844, Cover, NYPL Digital Collections



// Abbildung 8

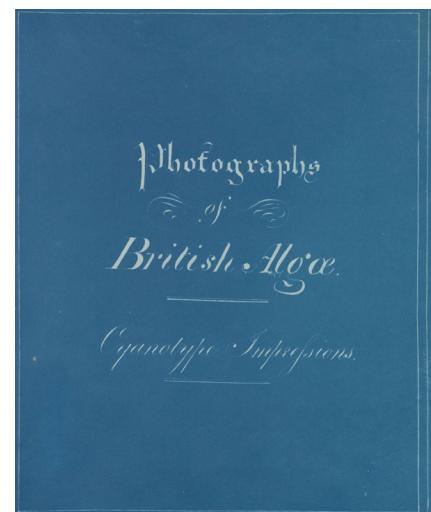
J. Grandville, *Les fleurs animées*, 1847, Frontispiz, Vol. 2, NYPL Digital Collections

Foto zum Buch dient Lanjouère indes als Blaupause, indem sie eine Bildgeschichte aus zukünftiger Sicht nicht von seltenen, eindeutig identifizierbaren Algen, sondern eine spekulative Stratigrafie von oszillierenden (an-)organischen Arten, mehr-als-menschlichen Mutationen und anthropozänen Hybriden erzählt – allerdings mit der imaginären Trigger- bzw. Kritter-Warnung versehen: *Ceci n'est pas (encore) un Eurythenes plasticus.* Atkins' „impressions“ lassen sich so auch als *previsions* des Anthropozäns sehen-lesen. Haraway nimmt in ihrer Erzählung eine Anpassung „in der taxonomischen Schreibweise“ einer Erdepoche vor und bleibt unruhig, um einen alternativen Begriff „für ein Anderswo, für ein Anderswann, das war, immer noch ist und sein könnte“ zu finden: „das Chthuluzän“ – absichtlich ‚falsch‘ geschrieben, um es nicht als tentakuläres Tiefseeungeheuer (*cthulhu*) zu lesen (Haraway 2018: 49).

Das Fotobuch ist inzwischen nicht nur Teil der Geschichte, sondern auch in der Gegenwart angekommen. „Why ‚photobooks‘ now?“, fragt der Fototheoretiker und -kritiker David Campany mit Blick auf den Begriff des Fotobuchs, der zwar „recent“, jedoch nicht „innocent“ sei – in wenigen Jahren vom *Phenomenon* zum „boom“ avanciert – und stellt einen offenen Widerspruch zwischen Fotobuch- und Theorieproduktion fest (Campany 2014, Hervorh. i. O.). Heutige historische Klassiker und hochpreisige Sammlerstücke wie etwa August Sanders *Antlitz der Zeit* (1929) sind zu ihrer Zeit zwar rezipiert, aber kaum kritisiert und theorisiert worden – mit Ausnahme von Walter Benjamin, der nicht nur das Kunstwerk, sondern auch das Fotobuch im *Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* verortet. Während in dessen Augen Sander die Grenzen der Genres der Porträt- und Landschaftsfotografie erweitert habe, könne die Objekt- und Pflanzenfotografie in Albert Renger-Patzschs *Die Welt ist schön* (1928) „jede Konservenbüchse ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen [...], in denen sie auftritt.“ (Benjamin 2023 [1931]: 48). Karl Blossfeldts *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* (1928) bewertet Benjamin in seinem Aufsatz „Neues von Blumen“ hingegen positiv, indem sie einen „Geysir neuer Bilderwelten“ sowie „einen ganzen unvermuteten Schatz von Analogien“ erschließen (Benjamin 1972 [1928]: 151). Erst im postdigitalen Zeitalter, vermutet Campany, sei das Fotobuch nicht nur zum anspruchsvollen Anschauungs-, sondern auch Untersuchungsobjekt geworden – noch vor der Jahrtausendwende einzig von Carol Armstrong (1998) mit *Scenes in a Library: Reading the*

11)

Im Jahr 2021 ist indessen das erste dedizierte und dezidierte Fotobuch über historische Fotobücher von Frauen unter dem Titel *What They Saw* erschienen, herausgegeben von Russet Lederman und Olga Yatskevich.



// Abbildung 9

Anna Atkins, *British Algae*, 1843,  
Fotogramm, Cover, NYPL Digital  
Collections



// Abbildung 10

Manon Lanjouère, *Les Particules*, 2023,  
Fotogramm, Cover, The Eyes Publishing

*Photograph in the Book, 1843–1875* rückblickend und zugleich vorausschauend eruiert, während andere Foto-Monografien wie der bzw. die ‚Klassiker‘ von Parr und Badger lediglich als „guides for collectors, connoisseurs and curators“ fungierten (Campany 2014).<sup>11</sup> Armstrong nimmt für ihre Theorie und Kritik der gedruckten Fotografie laut Titel zunächst Talbots Bücherszene zum Ausgangspunkt, aber das Startdatum von Atkins’ *British Algae* als Blaupause. Mit Blick auf das titelgebende Werk Talbots fokussiert sie darauf, den von ihm im *Pencil of Nature* propagierten progressiven Perfektionismus der Fotografie zu denaturalisieren (Ebd.: 110). Atkins’ Blaupausen liest Armstrong quer zum Positivismus als „Biotaxic Negatives“ vom botanisch-taxonomischen wie fotografischen Diskurs. Mehr noch bezeichnet sie diese als „scientific dead end“ und „photographic detour“ entgegen dem positivistischen Fortschritts- und Klassifizierungsstreben der Wissenschaft und Fotografie sowie auch im Kontrast zu Talbots gestochen scharfen und reproduzierten Alltagsszenen (Ebd.: 187), welche die bei ihm titelgebende Natur nur selten direkt abbilden.<sup>12</sup>

„While Atkins was pressing algae under glass and exposing her prints to the sun in Kent’s countryside, the world around her was undergoing tremendous change.“ (Angus 2024: 133) – Mit diesen Worten lässt sich die Tragetaschengeschichte um Atkins’ Algen weiterspinnen. Nach der ökokritischen Relektüre von Atkins’ Cyanotypie in Siobhan Angus’ *Camera Geologica* ist nicht zu überlesen, dass auch die Blaupausen als Eisenblaudrucke mit dem Kontext ihrer Zeit – dem Fortschritt der Industrialisierung und den ökologischen Veränderungen – verstrickt sind. In der von Liz Wells herausgegebenen kritischen Einführung in die Fotografiegeschichte und -theorie ist im Rückblick auf Atkins’ Zeit zu lesen, dass das Viktorianische Zeitalter auf die Kamera fokussierte, um Mensch und Umwelt zu dokumentieren, zu klassifizieren und zu authentifizieren (Price/Wells 2000: 55). Nach Atkins’ Tod gab es jedoch einen regelrechten Boom der (kameralosen) Blaupausen von architektonischen und ingenieurtechnischen Bauplänen während der Industriellen Revolution – einer der alternativen Datierungen des Anthropozäns.<sup>13</sup> Die Eisenblaudrucke sind damit der Stoff, aus und in dem Geschichte und Zukünfte seit der Industriellen Revolution gemacht wurden. In einer Rezension der Zeitschrift *Sehepunkte* zu einer der zeitgenössischen Wiederauflagen von Atkins’ Werk, in dem der Herausgeber die These formuliert, dass die Botanik im 19. Jahrhundert „als Leitdisziplin für die Popularisierung der für die Industrialisierung notwendigen Systematisierungsarbeit“ fungiert (Sachsse 2023: 8), konstatiert die Kunsthistorikerin Annette

12)

Eine der wenigen Ausnahmen ist die Kalotypie eines Pflanzenblattes, die Talbot mit der Cyanotypie vergleicht (Talbot 1844: Plate VII).

13)

Siehe zu den Blaupausen-Bauplänen die soziohistorische Studie der Architekturfotografie von Micheline Nilsen (2016). Siehe zur interdisziplinären Diskussion der Datierung des Anthropozäns Pattberg und Davies-Venn (2020).

Tietenberg: „Was aus heutiger Sicht wie die Suche nach der Blauen Blume der Romantik anmutet, wäre demnach [...] ein Bekenntnis zur mechanischen Reproduktion, zur Beherrschung der Natur“ (Tietenberg 2023). Atkins’ Pflanzendrucke zeugen nach Angus jedoch mehr von einer „unruly specificity“ als von standardisierten Typen (Angus 2024: 142).

Doch nicht nur gegenüber dem Naturbild der Botanik, sondern auch dem Frauenbild der Romantik, erweisen sich Atkins’ Pflanzenbilder rückblickend als widerspenstig. Dies zeigt etwa ein Seitenblick auf einen Zeitgenossen wie J. J. Grandville in *Les Fleurs Animées* (1847) mit kolorierten Illustrationen von Charles Michel Geoffroy, in dem Flora und Fauna satirisch anthropomorphisiert werden: Erstere wie z.B. die *Mimosa pudica* als fragile Frauenfigur, während Letztere häufig als ihre männlichen Begleiter oder auch „gentlemanly critter“ auftreten (Dukes 2012). Diese Unterteilung wird auch auf dem Titelblatt der zweiten Auflage sichtbar [**Abb. 8**], auf dem die Kritter-Männer die filigranen Pflanzen-Frauen erobern, während sich bei Atkins die Algen zwar nicht auf dem schlichten, (wie der Rest der Bilder) in Blau getauchten Titelbild [**Abb. 9**], aber im restlichen, organischen Schriftbild einschreiben. An dieser Stelle lässt sich Angus’ Relektüre nicht nur als ökokritische, sondern auch feministische Fotobuch-Geschichtsschreibung querlesen: Angus benennt Atkins’ *Cyanotype Impressions* als „a series of photobooks“ (Angus 2024: 140), die sie als solche sowie als historische Bruchstelle – wie die materiell-sozialen und affektiv-künstlerischen Aspekte der Fotografie generell – „seriously“ nimmt (Ebd.: 21). In materieller Hinsicht gilt die Cyanotypie als eine der resilientesten Formen früher fotografischer Prozesse – vor allem in Buchform. Atkins’ in materieller und konzeptueller Hinsicht eigenhändige und eigenständige Buchproduktion stellt Angus einem historischen „gendered framing“ gegenüber, das weibliche botanische Bestrebungen als nicht wissenschaftlich und alternative fotografische Verfahren als nicht wirklichkeitsgetreu abgetan hatte (Ebd.: 141). Die Materialität von Atkins’ Blaupausen in losen Büchern, sieht sie gar nicht erst als Versuch, die Realität abzubilden, sondern als Verneinung des männlich geprägten Anspruchs an die Fotografie, die Welt naturgetreu zu repräsentieren: „The choice to gift the books as unbound volumes positions the project as relational, for this process integrates its mutability and potential evolution, rather than asserting the book as a fixed site of knowledge to be disseminated.“ (Ebd.: 142). Diese Mutation und alternative Evolutionsgeschichte kann nun in Lanjouères Fotobuch nachvollzogen und nachgelesen werden.

## AUSBLICK: NACH-HALTIGE IMPRESSIONEN DES CHTHULUZÄNS

Auch im gegenwärtigen *Photographocene* ist die Cyanotypie von der sogenannten Amateur- bis zur Künstlerfotografie vertreten.<sup>14)</sup> Folgt man dem entsprechenden Hashtag und gegenwärtigen Trend auf Sozialen Netzwerken, ist augenfällig, dass es sich dabei zumeist um Pflanzenbilder handelt. Ins Fangnetz aktueller Fotografie und in den Blick der Community scheint also kein Schnappschuss mit einem Klick, sondern ein alternativer fotografischer Prozess zu geraten. Ob dadurch eine kulturhistorisch anthropozentrische Pflanzenblindheit überwunden wird –<sup>15)</sup> zumal im Netz maritime und somit meist marginal angesehene Pflanzenarten wie Algen nur selten in den Blick geraten –, bleibt fraglich. Das Fotobuch wird indes postdigital gelesen „als Orientierungs- und auch Reflexionsort über die Bedingungen des Sehens und Bildermachens.“ (Hagner 2015: 103). Im Kontrast zu Atkins und ihren *Followern* greift Lanjouère nicht in die Pflanzenwelt ein, indem in ihr Fangnetz bzw. Fotobuch keine echten Algenpflanzen, sondern Fakten-Fabeln gelangen. Dies lässt sich mit Haraways Beispiel und Fadenspiel des *Crochet Coral Reef* verknüpfen – ein gehäkeltes Korallenriff, das auf den Klimawandel und das Korallensterben aufmerksam macht, „ohne jene Kritter zu stören, die das Projekt animieren“ und „ohne dass die Berührung durch eine Kamera [...] notwendig wird“ (Haraway 2018: 112). Mit dem Ergebnis: „Wir sind nun alle Korallen.“ (Ebd.) bzw. Algen, möchte ich weiterspinnen. Mittels der Cyanotypie bildet Atkins Kritter in aller Vielfalt ab – dabei sterben diese aber auch ab und bleichen aus, was schließlich durch das Sonnenlicht weiße Spuren auf den Blaupausen hinterlässt. Und: Sie bilden eine *andere* Realität ab – in ihrem Versuch, durch Pflanzendrucke möglichst vielfältige Eindrücke für eine Art Unkrautökologie, eine Herbologie der Cyanotypie zu gewinnen (s.o.: „to obtain impressions of the plants themselves“). Nach Angus' Close Reading der Tiefengeschichte der Fotografie stellt Atkins' Blaupause „an invitation to close looking“ dar (Angus 2024: 142). Als Negative der Zukunft der Geschichte – an der historischen Bruchstelle zum Biodiversitätsverlust ausgehend von der Industriellen Revolution – sind sie und ihre materiell-negativen Leerstellen aber aus heutiger Sicht auch als „an invitation to mourn“ zu lesen (Ebd.: 163).

Nach Lanjouères Erzählung *d'une eau qui meurt* – von einem sterbenden Gewässer – sind die Meereskritter, nicht mehr und noch nicht *animées*, sondern anorganisch und sie bleiben dennoch über die fotografisch eingefangene Gegenwart hinaus in Hinblick auf ihre Geschichten sowie Zukünfte unruhig. Lanjouères fotografische *conte humain* anthropomorphisiert die

14)

Laut dem *fotoMAGAZIN* waren die zur Herstellung von Cyanotypien notwendigen Chemikalien während der Covid-Pandemie zeitweise ausverkauft (Michels 2022).

15)

Siehe zum informell aus didaktischer Sicht eingeführten Begriff der „Plant Blindness“ Wandersee/Schüssler (1999) sowie Sandra Knapp (2019) kritisch mit Blick auf einen anthropozentrischen Speziesismus.

Pflanzen- und Planktonarten in ihrer Übertragung auf menschlichen Plastikkonsum und anthropogene Meeresverschmutzung, perpetuiert dabei aber gerade kein anthropozentrisches Pflanzenbild. Mit dieser Differenzierung zwischen Anthropomorphismus und Anthropozentrismus folge ich Teresa Castro, die ausgehend von einem Bilderbuch eine queere Mediengeschichte und visuelle Kulturgeschichte der Pflanze nachzeichnet sowie die Möglichkeit eines kritischen wie kreativen Anthropomorphismus und einer alternativen Botanik offenhält (Castro 2019). In der Bilderbuchgeschichte *The Bluest of Blues: Anna Atkins and the first book of photographs*, Teil einer Trilogie über von der Geschichte übersehene Frauen, wird Atkins' Werk indes als „a book combining the science of Botany with the realism of photography“ gelesen und betrachtet (Robinson 2019). Atkins' Blaupause bildet für Lanjouère die Vorlage, „a deep reflection on ocean pollution“ anstelle einer nur oberflächlichen Betrachtung zu erzeugen. Mehr noch: Das Fotobuch „invites contemplation, but also, through its visual force, action“, so der unabhängige Verlag The Eyes Publishing zu der ersten Erscheinung der im Jahr 2023 begründeten Reihe Civis Maritimus (The Eyes Publishing o.D.). Die Blaupausen laden als materielle *und* imaginative Bilder zu einem spekulativen „Mit-Werden“ (Haraway 2018: 12) zwischen Menschen, Algen und anderen Meeresarten „in Zeiten eines nie dagewesenen Wegschauens“ (Ebd.: 54) angesichts von (post-)apokalyptischen (Bilder-)Fluten ein.

Da Lanjouère diese Einladung nun per recycelter Flaschenpost vorausschickt und nicht einfach nur zurückblickt, sehen wir uns aber auch mit einer Realität konfrontiert, die ein solches Mit-Werden in Form des spekulativen und unsichtbaren Aussterbens sowie invasiven und massenhaften Auftretens einer Art, der Alge – repräsentativ für das sechste und potenziell größte Artensterben der Erdgeschichte durch das Anthropozän –<sup>16)</sup> vergegenwärtigt. Lanjouères Kritter-Bilder werden so zu Kipp-Bildern, die vom Plastikobjekt über die Bildgrenzen hinaus ein alternatives Pflanzenbild aufdrängen und ihr Zukunftsbild aktiv mitprägen können. Insofern sind sie als Zeugnis für einen Realismus zu lesen, der die kritische Negativfolie zum Optimismus Haraways bildet, dass das Chthuluzän, „den Abfall des Anthropozäns und die Tötungskraft des Kapitalozäns aufsammeln“ und „immer noch mögliche Vergangenheiten, Gegenwart und Zukünfte herstellen“ (Haraway 2018: 83) könne. Den durch Atkins vom *Pencil of Nature* befreiten und eröffneten Negativraum füllt Lanjouère im diskursiven Zwischenraum des Fotobuchs und führt dabei die Zusammenhänge wie die ‚Schärfenuntiefe‘ des Anthropozäns im verworrenen Fadenspiel zwischen *critter* und *muddle* vor Augen, um

16)

Ob es sich beim sechsten Massensterben im Anthropozän um „fact, fiction or speculation“ handelt, wird derzeit diskutiert (Cowie, Bouchet und Fontaine 2022).

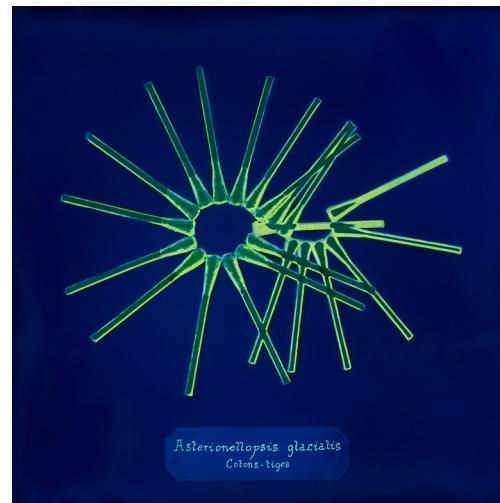
sich „mit den fortduernden, tentakulären, erschreckenden Wesen zu verbinden, mit jenen, die materiell-semiotische Tragenetze herstellen.“ (Ebd.: 64). Lanjouères Titelmotiv, die Plastiktüte [Abb. 10], gehört in europäischen Gefilden indes einer aussterbenden Art des Plastikkonsums an. Somit können sich Atkins’ ‚Algen-Kuss‘ [Abb. 11] und Lanjouères fluoreszierende Ohrenstäbchen [Abb. 12], die wie biolumineszente und beunruhigte Mikroalgen das Meer zum Leuchten bringen, gegenseitig beleuchten und auf offene Augen für die Geschichten und Zukünfte der Algen und anderer Arten stoßen – entgegen der „Schwarzseherei“ (Ebd.: 81) des Anthropozäns, um die eigene Lichtschrift von Kraut und Kritter sehen und verstehen zu lernen.

„Die kleine Kraft der Fotografie mag vor allem darin liegen, sich wie ein nicht zu disziplinierendes Unkraut zu verhalten. [...] Auf diese Verrücktheit, die in der Lage ist, die etablierten Grenzen zwischen Natur und Kultur zu verrücken, kommt es an.“, resümiert und visioniert Bernd Stiegler (2023: 78) in einer Rezension der Zeitschrift *Fotogeschichte* mit Blick auf zwei aktuelle Perspektiven: Da wäre zum einen das Forschungs- und Ausstellungsprojekt *Mining Photography* (2022–2024), das sich dem historischen ökologischen Fußabdruck der Fotografie annimmt, sowie zum anderen die titelgebende Monografie von Danièle Méaux (2022) zu einer zeitgenössischen künstlerischen Fotografie des Anthropozäns. Stiegler verortet die beiden Blickrichtungen im Kapitalozän (Stiegler 2023: 77). Lanjouères Blaupausen lassen sich zugleich als „fossilierte Sonnenstrahlen“ (Bozak zit. in Levin/Ruelfs 2022: 14) sowie als „laboratoire de pensée“ (Méaux 2022: 7) betrachten, aber auch als kritische *Chthulucene Impressions of Companion Species* situieren, die zugleich als *revisions* und *previsions* gelesen werden können. Damit ist Umweltfotografie als eine Geologie der Gegenwart nicht nur der Vergangenheit verhaftet, sondern auch der Zukunft gegenüber verpflichtet, Naturkulturgeschichte(-n) sicht- und lesbar zu machen. Neben einem

*Unruhig Bleiben empfiehlt sich in beunruhigenden Zeiten auch und gerade ein ver-rücktes Blaumachen* (keine Grünfärberei), um Algen und andere Kritter als Kraft und Kraut einer ökokritischen und feministischen anstelle einer positivistischen Fotografie(-geschichte) sowie nachhaltigen – im wörtlichen und bildlichen Sinne – Cyanotypie in den Blick zu nehmen: Blaukraut bleibt Blaukraut, aber *Unkraut* war mit Atkins bereits latent unruhig und wird es durch Lanjouère mit Nachdruck bleiben. Dazu lädt die (Re-)Lektüre Lanjouères ein.



// Abbildung 11  
Anna Atkins, *British Algae*, 1843,  
Fotogramm, NYPL Digital Collections



// Abbildung 12  
Manon Lanjouère, *Les Particules*, 2023,  
Cyanotypie auf Glas und fluoreszierende  
Vinyl-Emulsion, Makroplastik-Foto-  
skulptur, ADAGP Paris

// Literaturverzeichnis

- o.A. (2023): Manon Lanjouère: Taxonomie sous-marine. In: Polka Magazine, Nr. 63, S. 50
- Angus, Siobhan (2024): Camera Geologica. An Elemental History of Photography. Durham, Duke University Press
- Armstrong, Carol (1998): Sciences in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843–1875. Cambridge/London, MIT Press
- Atkins, Anna (1843–1853): Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions. Selbstverlag
- Balog, James (2021): The Human Element: A Time Capsule from the Anthropocene. New York, Rizzoli
- Barthes, Roland (1980): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M., Suhrkamp
- Benjamin, Walter (1972): Neues von Blumen [1928]. In: Ders. (Hg.), Gesammelte Schriften, Bd. 3, Kritiken und Rezensionen. Frankfurt a. M., Suhrkamp
- Ders. (2023): Kleine Geschichte der Fotografie [1931]. Berlin, Alexander Verlag
- Burtynsky, Edward (2018): Anthropocene. Göttingen, Steidl
- Campany, David (2014): The ‚Photobook‘: What's in a name?. In: The Photobook Review Jg. 7, <https://aperture.org/editorial/whats-name-david-campany/>
- Carson, Rachel (2021): The Sea Around Us. In: Steingraber, Sandra (Hg.), Rachel Carson: The Sea Trilogy. New York, The Library of America
- Castro, Teresa (2019): The Mediated Plant. In: e-flux Journal Nr. 102, <https://www.e-flux.com/journal/102/283819/the-mediated-plant/>
- Children, John George (1823): Lamarck's Genera of Shells. In: The Quarterly Journal of Science, Literature, and the Arts, Vol. 16, S. 49–79
- Cooley, Sarah R. / Schoeman, David S. et al. (IPCC) (2022): Oceans and Coastal Ecosystems and Their Services. In: Climate Change 2022: Impacts, Adaption and Vulnerability, IPCC, Nr. 6 S. 379–550
- Cowie, Robert H. / Bouchet, Philippe / Fontaine, Benoît (2022): The Sixth Mass Extinction: fact, fiction or speculation? In: Biological Reviews, Vol. 97, Nr. 2, S. 640–663
- Dezer, Christian (2023): Algen – Superfood und Klimaretter. <https://www.zdf.de/nachrichten/briefing/good-news-algen-zdfheute-update-100.html> (07.04.2024)
- Dubreuil, Bruno (2024): Manon Lanjouère: des océans d'imaginaire. <https://viensvoir.oai13.com/manon-lanjouere-des-oceans-diminaire/> (07.04.2024)
- Dukes, Hunter (2012): J. J. Grandville's Illustrations from The Flowers Personified (1849). <https://publicdomainreview.org/collection/the-flowers-personified-1847/> (07.04.2024)
- Eickemeier, Patrick (2023): Karibik ohne Korallen: Atlantische Riffe akut von Bleichen bedroht <https://www.tagesspiegel.de/wissen/karibik-ohne-korallen-atlantische-riffe-akut-von-bleichen-bedroht-10175686.html> (07.04.2024)
- Emmelhainz, Irmgard (2015): Images Do Not Show: The Desire to See in the Anthropocene. In: Davis, Heather / Turpin, Etienne (Hg.), Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies. London, Open Humanities Press, S. 131–142
- Flusser, Vilém (1987): Vampyroteuthis Infernalis. Eine Abhandlung samt Befund des Instituts Scientifique de Recherche Paranaturaliste, zus. m. Louis Bec. Göttingen, European Photography
- Grandville, J. J. (1847): Les fleurs animées. Paris, Gabriel de Gonet
- Hagner, Michael (2015): Das Fotobuch, postdigital. Texte zur Kunst, Nr. 99, S. 103–119
- Haraway, Donna J. (2018): Unruhig Bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Cthuluzän. Frankfurt a. M./New York, Campus
- Harvey, William (1841): A Manual of British Algae. Containing Generic and Specific Descriptions of All the Known British Species of Seaweeds, and of Confervae, Both Marine and Fresh Water. London, John Van Voorst
- Herschel, John F. W. (1830): A Preliminary Discourse on the Study of Natural Philosophy. London, Longman, Brown, Green & Longmans
- International Union of Geoscience (IUGS) (2024): The Anthropocene. [https://www.iugs.org/\\_files/ugd/f1fc07\\_ebe2e2b94c35491c8e6f570cd2c5a1bf.pdf?index=true](https://www.iugs.org/_files/ugd/f1fc07_ebe2e2b94c35491c8e6f570cd2c5a1bf.pdf?index=true) (07.04.2024)
- Jue, Melody (2020): Wild Blue Media. Thinking through Seawater. Durham, Duke University Press
- Knapp, Sandra (2019): Are humans really blind to plants?. In: Plants, People, Planet, Jg. 1, H. 3, S. 164–168
- Lanjouère, Manon (2023): Les Particules, le conte humain d'une eau qui meurt / Particles, the human tale of dying water. Paris, The Eyes Publishing
- Le Guin, Ursula K. (2020): Die Tragetaschentheorie der Fiktion. In: Angerer, Marie-Luise/Gramlich, Noam (Hg.): Feministisches Spekulieren: Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten. Berlin, Kadmos, S. 33–39
- Lederman, Russet / Yatskevich, Olga (Hg.) (2021): What They Saw: Historical Photobooks by Women, 1843–1999. New York, 10x10 Photobooks
- Levin, Boaz / Ruefs, Esther (2022): Fotografie und Klimawandel: Die Reflexionsmaschine und ihr Fußabdruck. In: Boaz, Levin / Ruefs, Esther / Beyerle, Tulga (Hg.): Mining Photography. Der ökologische Fußabdruck der Bildproduktion. Leipzig, Spector Books, S. 12–24

- Lindeque, Penelope K. u.a. (2020): Are we underestimating microplastic abundance in the marine environment? A comparison of microplastic capture with nets of different mesh-size. In: Environmental Pollution, Jg. 265, H. A, S. 1–12
- Méaux, Danièle (2022): Photographie contemporaine & anthropocène. Landebaëron, Filigrane Éditions
- Michels, Peter (2022): Wiederentdeckung der Cyanotypie. <https://www.fotomagazin.de/praxis/tipps-tricks/wiederentdeckung-der-cyanotypie/> (07.04.2024)
- Mollo, Pierre / Noury, Anne (2013): Le manuel du plancton. Paris, Edition Charles Léopold Mayer
- Newhall, Beaumont (1949): The History of Photography: from 1839 to the Present Day. New York, Simon and Schuster
- Nilsen, Micheline (2016): Architecture in Nineteenth-Century Photographs. Essays on Reading a Collection. London/New York, Routledge
- Parr, Martin / Badger, Gerry (2004–2014): The Photobook: A History, Bd. 1–3. London, Phaidon Press
- Pattberg, Philipp / Davies-Venn, Michael (2020): Dating the Anthropocene. In: Dürbeck, Gabriele / Hüpkes, Philip (Hg.), The Anthropocenic Turn: The Interplay between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age, London/New York, Routledge, S. 70–89
- Peraica, Ana (2020): Photographicocene: The past, present and future in the photography of the environment. In: Philosophy of Photography, Jg. 11, H. 1 u. 2, S. 99–111
- Price, Derrick / Wells, Liz (2000): Thinking about photography: debates, historically and now. In: Wells, Liz (Hg.), Photography: A Critical Introduction, 2. Aufl., London/New York, Routledge, S. 9–64
- Ramade, Bénédicte (2016): From Nature to Anthropocene: the Mutations of Environmental Photography. In: Dies. (Hg.), The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video. London, Black Dog Publishing, S. 10–25
- Rau, Luise (2023): Arktische Eisalge zeigt, wie absurd unser Plastikproblem ist. <https://utopia.de/news/arktische-eisalgezeigt-wie-absurd-unser-plastikproblem-ist/> (07.04.2024)
- Reichle, Ingeborg (2021): Who Lives in the Plasticsphere? Art and Science Responses to Plastic Pollution. In: Dies. (Hg.): Plastic Ocean: Art and Science Responses to Marine Pollution. Berlin/München/Boston, De Gruyter, S. 9–15
- Robinson, Fiona (2019): The Bluest of Blues: Anna Atkins and the first book of photographs. London, Abrams & Chronicle
- Sachsse, Rolf (Hg.) (2021): Anna Atkins. Blue Prints. München, Klinkhardt & Biermann
- Schaaf, Larry (1982): Anna Atkins' Cyanotypes: An Experiment in Photographic Publishing. In: History of Photography Vol. 6, Nr. 2 S. 151–172
- Solomon-Godeau, Abigail (1997): Fotografie und Feminismus, oder: Noch einmal wird der Gans der Hals umgedreht. In: Fotogeschichte, Jg. 17, H. 63, S. 45–50
- Steidl, Katharina (2019): Am Rande der Fotografie: Eine Medialitätsgeschichte des Fotogramms im 19. Jahrhundert. Berlin/Boston, De Gruyter
- Steidl, Katharina (2020a): Meeresblaue Abdrucke. Anna Atkins' Cyanotypien als visuelle Medien- und Klassifikationskritik. In: Fotogeschichte, Jg. 40, H. 156, S. 7–18
- Steidl, Katharina (Hg.) (2020b): Wozu Gender? Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografie. Editorial. In: Fotogeschichte, Jg. 40, H. 155, S. 2
- Stiegler, Bernd (2023): Silber, Salz und Seltene Erden. Die Fotografie im ökologischen Anthropozän. In: Fotogeschichte, Jg. 43, H. 167, S. 76–78
- Stumpf, Miriam (2023): Arktis im Rekordjahr 2023: Meereis wird immer unberechenbarer. <https://www.br.de/nachrichten/wissen/arktis-im-rekordjahr-2023-meereis-wird-immer-unberechenbarer,Tsb8K4n> (07.04.2024)
- Talbot, William Henry Fox (1844–1846): The Pencil of Nature. London, Longman, Brown, Green and Longmans
- Talbot, William Henry Fox (1864): On photography without the use of silver. In: The British Journal of Photography, Vol. XI, S. 494–495
- The Eyes Publishing (o.D.): Particles – A Human Tale of Dying Water. <https://theeyes.eu/en/shop/les-particules/> (07.04.2024)
- Tietenberg, Annette (2023): Rezension von: Rolf Sachsse (Hg.): Anna Atkins. Blue Prints, München: Klinkhardt & Biermann 2021. In: Sehepunkte Jg. 23, H. 6, <https://www.sehepunkte.de/2023/06/37799.html> (07.04.2024)
- Tsing, Anna (2020): Die Erde, vom Menschen belagert. In: Marie-Luise Angerer / Naomie Gramlich (Hg.), Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten. Berlin, Kadmos, S. 111–134
- Wandersee, James H. / Schussler, Elisabeth E. (1999): Preventing Plant Blindness. In: The American Biology Teacher, Jg. 61, Nr. 2, S. 82–86
- Weston, Johanna N. J. u.a. (2020): New species of Eurythenes from hadal depths of the Mariana Trench, Pacific Ocean (Crustacea: Amphipoda). In: Zootaxa, Vol. 4748, Nr. 1, S. 163–181
- Witze, Alexandra (2024): Geologists reject the Anthropocene as Earth's new epoch – after 15 years of debate. In: Nature, Nr. 627, S. 249–250
- Yin, Qianxue / Gong, Ping / Wang, Xiaoping (2024): Potential role of microplastic in sediment as an indicator of Anthropocene. In: Earth Critical Zone, Vol. 1, Nr. 1, S. 1–9
- Young, Henry (2023): Health alarm as tide of rotting seaweed chokes UK holiday

beaches. <https://www.theguardian.com/environment/2023/aug/26/health-alarm-as-tide-of-rotting-seaweed-chokes-uk-holiday-beaches> (07.04.2024)

Zemanek, Evi (2018): Ökologische Genres und Schreibmodi. Naturästhetische, umweltethische und wissenspoetische Muster. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.), Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltehik – Wissenspoetik. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, S. 9–56

#### // Ausstellungskataloge

Photobook Phenomenon. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Fundació Foto Colectania 2017. Neumüller, Moritz / Martin, Lesley A. (Hg.), Barcelona, RM Editores, 2017  
Mining Photography. Der ökologische Fußabdruck der Bildproduktion. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2022/Kunst Haus Wien 2023/Gewerbemuseum Winterthur 2023–2024. Levin, Boaz / Rueifs, Esther/ Beyerle, Tulga (Hg.) (2022), Leipzig, Spector Books, 2022

#### // Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Anna Atkins, Spencer Collection, The New York Public Library, „Asperococcus echinatus“, 1850, Fotogramm, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4a98-a3d9-e040-e00a18064a99> (07.04.2024)

Abbildung 2: Manon Lanjouère, ADAGP Paris, *Les Particules*, „Tabularia indivisa. Pailles pour boire“, 2023, Cyanotypie auf Glas und fluoreszierende Vinyl-Emulsion, Makroplastik-Fotoskulptur, Eigentum der Fotografin: Manon Lanjouère

Abbildung 3: Anna Atkins, Spencer Collection, The New York Public Library, „Alaria esculenta“, 1850, Fotogramm, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4ae9-a3d9-e040-e00a18064a99> (07.04.2024)

Abbildung 4: Anna Atkins, Spencer Collection, The New York Public Library, „Title page“, 1850, Fotogramm, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b39-a3d9-e040-e00a18064a99> (07.04.2024)

Abbildung 5: Anna Atkins, Spencer Collection, The New York Public Library, „Polyides rotundus“, 1843, Fotogramm, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b50-a3d9-e040-e00a18064a99> (07.04.2024)

Abbildung 6: Manon Lanjouère, ADAGP Paris, *Les Particules*, „Stephanopyaxis palmeriana. Filtres de cigarettes en stick“, 2023, Fotogramm, Bildunterschrift, Eigentum der Fotografin: Manon Lanjouère

Abbildung 7: William Henry Fox Talbot, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection, The New York Public Library, „The Pencil of Nature“, 1844, Cover, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1> (07.04.2024)

Abbildung 8: J. J. Grandville, Charles Michel Geoffroy, George Arents Collection, The New York Public Library, „Les fleurs animées“, 1847, Frontispiz, Vol. 2, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dd-d86b-a3d9-e040-e00a18064a99> (07.04.2024)

Abbildung 9: Anna Atkins, Spencer Collection, The New York Public Library, „Title page“, 1843, Fotogramm, Cover, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4af4-a3d9-e040-e00a18064a99> (07.04.2024)

Abbildung 10: Manon Lanjouère, The Eyes Publishing, *Les Particules*, „Les particules“, 2023, Fotogramm, Cover, Eigentum der Fotografin: Manon Lanjouère

Abbildung 11: Anna Atkins, Spencer Collection, The New York Public Library, „Himanthalia lorea“, 1843, Fotogramm, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b41-a3d9-e040-e00a18064a99> (07.04.2024)

Abbildung 12: Manon Lanjouère, ADAGP Paris, *Les Particules*, „Asterionelopsis glacialis. Cotonstiges“, 2023, Cyanotypie auf Glas und fluoreszierende Vinyl-Emulsion, Makroplastik-Fotoskulptur, Eigentum der Fotografin: Manon Lanjouère

#### // Angaben zur Autorin

Annalena Erhardt ist Doktorandin der Medienkulturwissenschaft an der Universität Freiburg mit einem Fokus auf visueller Medienkultur sowie NaturKulturen aus medienkomparatistischer und interdisziplinärer Perspektive. In ihrem Dissertationsprojekt beschäftigt sie sich ausgehend von einer Genregeschichte und -theorie der Umweltfotografie in Fotobüchern mit anthropozänen und alternativen Menschen-Bildern. Ausgewählte Publikationen: Erhardt, Annalena (2022): A Guide to Seeing in the Anthropocene. In: Barth, Nadine (Hg.), Tom Hegen: Salt Works. Berlin, Hatje Cantz; Zemanek, Evi / Erhardt, Annalena (2023): Die Medienkarriere des Ozons in der Presse (20. Jahrhundert). In: Zemanek, Evi (Hg.), Ozon: Natur- und Kulturgeschichte eines flüchtigen Stoffes. München, oekom, S. 185–225.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse  
in den Künsten ZHdK  
Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Marietta Kesting /  
Julia Noah Munier / Franziska Rauh / Mona Schieren / Rosanna Umbach / Kea Wienand /  
Anja Zimmermann // [www.fkw-journal.de](http://www.fkw-journal.de)

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar  
unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

