



Botschaften, die nur von oben zu sehen sind, ausgesandt vom Künstlerduo Remotewords: «Was bleibt ist die Zukunft», heisst es auf einem Dach der Zeche Lohberg Dinslaken.

ACHIM MOHNE / © PRO LITERS, ZÜRICH

Reiz der Peripherie

Die Erkundung der Banalität anderswo – Landschaftswandel im Fokus der Fotografie

Etwas zu sehen, was nicht im Reiseprospekt zu finden ist, lehrt die Landschaftsfotografie. Nicht nur unberührte Regionen, auch Industriezonen und auf offiziellen Karten gar nicht Verzeichnetes geraten so in den Blick.

Andrea Gnam

Einmal angenommen, man wüsste nichts mehr von den Lebensumständen, in denen sich Menschen des 20. und 21. Jahrhunderts befinden haben, nichts über die Orte und Landschaften, die sie bewirtschaftet, durchfahren und nach Gebrauch sich selbst überlassen haben. Man hätte, wie ein Archäologe, nur ihre Hinterlassenschaften vor sich und sollte jetzt Aussagen über Mentalitäten und Kultur treffen. Oder man hätte nichts als ein Bündel von Fotografien, die von einer Zeit und einem Ort als einzige Zeugen übrig geblieben sind. Das wäre eine ähnliche Situation, wie sie Godard in seinem Film «Les Carabiniers» in den frühen sechziger Jahren durchgespielt hat. Zwei arme Männer vom Land zogen in den Krieg, um die Welt zu erobern, sie schossen und fotografierten. Nach ihrer Rückkehr aus dem Krieg legen sie tatsächlich ihren Frauen die erbeutete Welt zu Füssen – in Form eines Koffers, vollgestopft mit Fotografien: Bauwerke und Gegenstände, alles ist darauf zu sehen. Aber eben nur zu sehen und nicht mit Händen zu greifen: Die Frauen haben wenig Freude daran. Und wären im Nachhinein vielleicht doch lieber selbst in die Welt hinausgezogen.

Bilder als Mahnungen

Heute ist das anders: Was man auf Fotografien zu sehen bekommt, die sich seit den siebziger Jahren mit der banalen Peripherie, vernachlässigten Gebieten, verbauter Landschaft beschäftigen, das möchte man nicht unbedingt aus der Nähe sehen. Die Bilder dienen eher zur Mahnung und zeigen, was an Baustünden und Nachlässigkeiten schon alles begangen worden ist und wie die Welt einmal

aussehen wird, wenn es so weitergeht wie bis anhin. Oder ist es doch nicht so einfach? Erschliesst sich mit den Randgebieten und dem sich selbst Überlassenen, der «liegengelassenen» Landschaft des modernen Lebens, die sich zwischen Autobahnschneisen, an Tankstellen, in Supermärkten, an Kiosken, Raststätten ausbreitet, nicht sogar ein eigener Reiz? Gehört zum Reisen neben den touristischen Schönheiten auch die Erkundung der Banalität anderswo, damit wir den Eindruck bekommen, «richtig» im Land gewesen zu sein und mit eigenen Augen etwas gesehen zu haben, das nicht im Prospekt zu finden ist? Inwiefern ist unser Blick durch Fotografien geprägt, die nicht mehr die schöne Aussicht suchen?

Richtig im Land sein

«Eine Umgebung kann zur Landschaft werden, wenn man sie bewusst wahrnimmt. Der Blick mag an einigen ihrer Teile länger haften bleiben als an anderen; am Land oder Wasser oder am Himmel darüber, Berg oder Tal, Bach, Fluss oder See. Es kann darin Häuser und Strassen, Städte und Dörfer, Industrieanlagen oder Abraumhalden geben», schreibt Hansjörg Küster in seiner Einführung zu einer neuen, interdisziplinär arbeitenden Disziplin, den naturwissenschaftlich ausgerichteten Landschaftswissenschaften.

Das Einwirken von natürlichen Prozessen bestimmt ebenso die Beschaffenheit einer Landschaft wie der Eingriff des Menschen (ein Gedanke, der von Carl O. Sauer und anderen Geografen der Universität Berkeley schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts verfolgt wurde), aber auch die mentalen Bilder von Landschaft, die sich durch Mythen und Kunst gebildet haben, spielen bei der Wahrnehmung von Landschaft eine Rolle. Letzteren gilt besonders seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die interdisziplinäre Aufmerksamkeit der Geisteswissenschaften. Der amerikanische Fotograf Joe Deal, einer der nüchternen Pioniere der New Topographics, der den Blick von erhöhtem Standpunkt auf freistehende Häuser in Albuquerque in New Mexico richtet, beschreibt diese Entwicklung. Von einem Hügel aus blickt er auf die

unter ihm ausgebreitete Landschaft und erkennt, dass nicht Einzelheiten, sondern das aus grösserer Distanz wahrgenommene Zusammenspiel von Bauwerken und kultivierter oder weitgehend sich selbst überlassener Vegetation massgeblich sein Bild bestimmen: «Ich konnte mehr Distanz erreichen, und auf diese Weise bekam ich das Gefühl grösserer Objektivität.»

Nicht als objektive Bestandaufnahme angelegt, sondern dezidiert als Mahnung formuliert hat Alex S. MacLean in seinen Luftaufnahmen über Jahre hinweg den bedenklichen Zustand, der durch Besiedelung und Industrialisierung entstanden ist. In einer früheren Arbeit («Designs on the Land. Exploring America from the Air», Thames & Hudson, 2003) trat von der Höhe aus betrachtet vor allem der omnipräsente Raster zutage, der gleichermassen die Anlage amerikanischer Städte wie landwirtschaftlicher Nutzfelder bestimmt. James Corner schreibt in seinem Vorwort dazu, dass es schwierig sei, der amerikanischen Landschaft zu entkommen, nicht nur wegen ihrer schieren Ausdehnung, sondern auch wegen des allgegenwärtigen, prägenden geometrischen Rasters («grid»), der von Bergen, Flüssen und Wäldern nurmehr durchbrochen scheint. Maler, Schriftsteller und nicht zuletzt Fotografen legen diesen alles durchdringenden «Überbau» offen.

Gleichförmigkeit im Konsum

Böse Zungen behaupten allerdings auch, dass Amerika als Nation vor allem die Gleichförmigkeit im Konsum verbunden habe, ein Eindruck, der in der Art und Weise, wie Siedlungen, Strassenkreuzungen als durchfahrendes Land fotografiert werden, auf einer ästhetischen Ebene von Fotografen bestätigt und reflektiert wird. Das Gleichförmige des Zugriffs, die grosse Banalität bekommen den Reiz des Seriellen. In der Wiederholung der Elemente schafft diese Kette auch für den Betrachter eine Art Zugehörigkeit zum visuellen Bestand einer archaisch einfach funktionierenden Kultur. Peter Piller, ein deutscher Konzeptkünstler, zeigt mit seinem Archiv von Luftbildern von Häusern aus den achtziger Jahren in Deutschland, die er aus

einem Firmennachlass übernommen und thematisch geordnet hat (zum Beispiel «Schlafende Häuser» oder «Strassenende, Wendehammer»), wie sehr der Blick von oben und die serielle Betrachtung von Ausschnitten selbst schon Tristesse produzieren. «Landschaft als ein vom Menschen erkannter Raum wird von einem Zentrum aus überblickt, dem Standpunkt des Menschen. Von dort reicht die Landschaft bis an den Horizont. Wo ihre Grenzen liegen, ist viel weniger wichtig, als von wo aus sie betrachtet wird», stellt Küster fest.

Ankommen und Transit

Der Standort des Menschen indes kann nicht statisch sein, Menschen bewegen sich, zu Fuss oder mittels eines Fahrzeugs. Lassen sich Unterschiede erkennen, in einem gegenüber den Weiten der USA vergleichsweise kleinräumigen Gebiet – einem Europa der Regionen, das aus kleinteiligen, im 20. Jahrhundert sich immer wieder verändernden Grenzen besteht, dicht besiedelt, dem nur das Meer den Horizont der Weite verleihen kann? In dem aber auch eine lange Tradition des Zu-Fuss-Gehens besteht, philosophischer Spaziergänge durch Kulturlandschaft, von intellektueller Eroberungslust getragen?

Ankommen und Transit dürften wohl die beiden ersten Unterschiede sein, die beim Betrachten der Fotografien ins Auge fallen: Der amerikanische Mythos ist ein Mythos des (langsamen) Fahrens, des Blicks durch die Windschutzscheibe oder auf den Aussenpiegel des Autos. Stephen Shore, Horst Wessel und andere waren auf den Highways unterwegs, über deren Bedeutung für die amerikanische Identität John Brinckerhoff Jackson, ein wichtiger Vertreter der amerikanischen Landschaftsfotografie (cultural landscape studies) 1957 in einem Aufsatz schreibt, dass es sich hier um mehr als nur um die Bereitstellung einer Infrastruktur handelt. Die Highways seien in den fünfziger Jahren zu einem «Ort mit eigenen Bewohnern, eigener Architektur und eigener Landschaft geworden», und er spricht später von einer «vernakulären Landschaft», die sich durch Mobilität und ste-

Fortsetzung auf Seite 58

Fortsetzung von Seite 57

Reiz der Peripherie

ten Wandel auszeichnet, einer «Vorliebe für das Transitorische und Flüchtige». Der Blick aus dem Auto ist wie der Aufstieg auf den Berg die kleine Form des Abstandnehmens, aber auch des Herankommenlassens und schon wieder Verschwindens, der Distanz des wenig beteiligten Betrachters. «Wie beiläufig gemacht» nannte Stephen Shore in «Uncommon Places Amerika» (Schirmer/Mosel, 2004) seinen Stil beim Fotografieren – und das ist, so sehr es im ersten Moment nach einer Praktik für jedermann klingen mag, eine wirklich anspruchsvolle Kunstform.

Wie sieht demgegenüber die europäische Sicht aus? Hat man einfach ein Konzept, einen Stil übernommen, der sich aus ganz anderen Quellen speist? Die wegweisende Ausstellung mit dem programmatischen Titel «New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape» (Rochester 1975) zeigte Bernd und Hilla Becher, die in wechselseitigem Austausch Kontakte mit den amerikanischen Kollegen pflegten, als einzige europäische Fotografen. Mit ruhiger Hand knüpfen sie weniger an Konsum und Austauschbarkeit denn an eine Kultur des genauen, analytischen Schauens an. Ihre Zusammenstellungen und Typologien schliessen nicht nur an zeitgleiche minimalistische Arbeiten oder Concept-Art an, sondern sie setzen auch fort, was in naturkundlichen Sammlungen oder Wunderkammern mit aufgespiesseten Käfern oder Schmetterlingen in Europa seit der Renaissance bereits angelegt war: Die Vielfalt industrieller Gebrauchsarchitektur konnte in den Becherschen Tableaus, steril wie in einem Schaukasten, studiert werden. Was erst einmal sorgfältig identifiziert und (visuell) bezeichnet ist, findet Eingang ins kulturelle Archiv, darauf beruht die Jahrtausendleistung der Bechers. Dahinter stecken minuziöse Vorbereitung, Geduld, Leidenschaft und systematisches Vorgehen. Das sind durchaus Tugenden, welche die Arbeit des Fotografen jenseits der ästhetischen Aussage zusätzlich aufgewertet haben, in einer Gesellschaft, in der naturwissenschaftliche Forschung und technologischer Fortschritt einen hohen Stellenwert geniessen.

Über den systematischen Erkundungen und der manischen Vorgehensweise der Bechers und ihrer Nachfolger sollte allerdings nicht vergessen werden, dass das Thema der Hinterlassenschaften der industrialisierten Landschaft, der unwirtlich verbaute Landschaft, der später vernachlässigten oder auch schon während der Nutzung in ihrer Eigenart aus dem Blick geratenen Landschaft auch andere ästhetische Lösungen in der Fotografie gefunden hat. Die Becherschen Tableaus zeigten einen temporären Stand, keine Verdichtung, wie sie Stephen Shore mit seinen «beiläufigen» Quintessenzen schaffen wollte.

Um zu verstehen, wie gross die Spannweite fotografischer Positionen tatsächlich ist, und den Blick für Ansätze jenseits der amerikanischen «New Topographics» zu schärfen, aber auch jenseits der Becherschen Vermessungen des Terrains, ist es trotz der Internationalität der fotografischen Praxis ein interessantes Gedankenexperiment, sich doch die unterschiedlichen topographischen und kulturellen Ausgangspositionen für die jeweils zur Debatte stehenden, durch den Eingriff des Menschen geschaffenen Landschaften vor Augen zu halten. Im Katalog zur Brüsseler Ausstellung «Sense of Place. European Landscape» (Prestel, 2012) kann man, betrachtet man die Fotografien unabhängig von der Einteilung nach Landschaftsregionen, wie sie der Katalog vornimmt, zunächst vier Zugriffe und Themen unterscheiden: den Blick auf die durch Raubbau in ihrer Eigenart gefährdete Landschaft oder auf die durch Krieg gezeichnete Landschaft, die Konstruktion von Landschaft unter einem besonderen Blickregime, dem sie der Fotograf unterstellt, und vereinzelt, aber doch sehr eindringlich: mythische Landschaften.

Letzteres ist nie ganz verschwunden – europäische Kulturlandschaft kann auf eine lang währende literarische Tradition blicken. Mythische Erzählungen von der alles verschlingenden grossen Flut stehen im Wald und Lichtung, Berg und Quelle als antike Sehenswürdigkeiten gegenüber. Man musste sie, wenn überhaupt, zu Fuss erkunden, und eine wichtige Rolle spielen das Ankommen und das Rasten. «Wo hin gehen wir? Immer nach Hause», so lautet die romantische Antwort auf eine existenzielle Frage, der ein «Wo hin fahren wir? Immer weiter» gegenübersteht.

Faszination Tagebau: Umbauprozesse

Eine Ahnung davon tut sich dem Betrachter auf, der mit der Grossbildkamera in ganz Deutschland aufgenommene Industrielandschaften von Claudia Fährenkemper (Tagebau-Grosseratz, Katalog Kunstverein Salzgeber) studiert, frühe Arbeiten (1988–1993), die fasziniert den Braunkohletagebau in Schwarz-Weiss-Fotografien erkunden. Fast wie ein Wanderer, der Schritt für Schritt, wenn auch in Siebenmeilenstiefeln, das Gelände erkundet, läuft das Auge durch ihre aus der Distanz aufgenomme-



Bernd und Hilla Becher pflegen in ihren Bildern eine Kultur des genauen, analytischen Schauens – ein Beispiel aus ihrem Fotoband «Steinwerke und Kalköfen» von 2013.

BERND & HILLA BECHER / COURTESY SCHIRMER/MOSEL



«Wie beiläufig gemacht» sollen sie aussehen, die Bilder der «Uncommon Places Amerika» von Stephen Shore: «Victoria Avenue and Alberta Street, Regina, Saskatchewan», 1974.

STEPHEN SHORE / COURTESY SCHIRMER/MOSEL

nen Tagebau-«Felder». Eine von Schaufelrad- und Eimerketten-Baggern geschaffene «Erdfestigkeit» tut sich auf, die Revier für Revier ähnlich, aber doch auch wieder anders aussieht: Man glaubt, auf den im Querformat (26,5x50,5 cm) wie in den Raum ausschwingenden Fotografien die kraftvollen Bewegungen der «Riesen» nachvollziehen zu können, ein unentwegtes Ausräumen und Umschichten – und in der mit Linienführung und Kreissegmenten durch die Kamera erzeugten Choreografie der Giganten schwingt geradezu noch die nachdenkliche Faszination mit, die der Bergbau (wenn auch vor allem als Eindringen in die Tiefe) im 18. Jahrhundert auf Dichter wie Goethe und Novalis ausübte. Gerade hier – in der beschleunigten Form des industriellen Eingriffs – wird paradoxerweise besonders deutlich, dass Landschaft sich auch als natürliche Landschaft immer im Umbau befindet, durch Erosion und Versandung, durch Verschwinden und Hinzukommen von Pflanzen. Wer hätte sich zum Beispiel vorstellen können, dass der ehemalige Todesstreifen im Niemandsland zwischen West und Ost oder Industriebrache einmal zu Biotopen werden würde?

Wie gewaltig diese permanenten natürlichen und gesellschaftlichen Umbauprozesse tatsächlich sind und welche Auswirkungen sie auf unsere Psyche haben, spürt, wer Inge Rambow mit einer Grossbildkamera aufgenommene Bilder vom ehemaligen Tagebau in der DDR anschaut («Wüstungen – Fotografien 1991–1993»). Die Schönheit der Landschaftsansichten ist überwältigend und sehr irritierend, scheinen sie doch durchtränkt zu sein von alledem, was das europäische Auge liebt: Abwechslung und doch ein gewisses Gleichmass in der Form, Farbenvielfalt, die Andeutung von Weite und Luft, menschenleer. Und doch sind diese akkuraten Landschaften jenseits des Bekannten, der erste Eindruck von unbelassener Natur ist der Tradition, den zur Erscheinung verdichteten Bildern aus Kunstgeschichte und Imagination gewidmet. Es sind Industriebrachen, alles

andere als Erholungsgebiete, was durchwandern viel zu gefährlich. Und bei genauem Hinsehen erkennt man auch die Brechungen, die man zunächst übersehen hat: die zu kräftigen Farben, die herumliegenden, rostenden Schrotteile. Und doch: Ist es nicht die industrielle Produktion, die Förderung von Energie, die im Osten wie im Westen zum Inbegriff des gesellschaftlichen Fortschritts zählte? Und die schneller als manches andere die Grenzen und den Preis des Abbaus aufzeigte? Das «aufgeschlagene Buch der Industrie» ist es, das wir hier zu lesen bekommen.

Parallel-Geografien

Die französische Künstlergruppe «L'Atelier de Géographie Parallèle» – Philippe Vassot, der mit seinem Buch «Un livre blanc» den Anstoss gab, Xavier Courteix und Xavier Bismuth – arbeitet in innerstädtischen Gebieten, die auf der Karte des Institut Géographique National nur als weisse Flecken, «points aveugles», ausgewiesen sind, und zeigt auf ihrer Website (unsiteblanc.org) Projekte befreundeter Künstler. So Jean-Claude Mouton, der im Pariser Vorort Nanterre Aufnahmen auf dem Gebiet ehemaliger Slums gemacht hat. Auf verlassenem Industriegebiet hatten sich in Nanterre bis hinein in die siebziger Jahre «Bidonvilles» ausgebreitet, wo Immigranten aus Nordafrika und Portugal, aber auch verarmte Franzosen unterkamen. Ganz in der Nähe dieser Bidonvilles, auf dem Gelände einer ehemaligen Kaserne, wurde in den sechziger Jahren ein Ableger der Sorbonne ausgelagert (inzwischen Université Paris Ouest Nanterre La Défense), eine Geste, die der damalige kommunistische Bürgermeister als Provokation empfand. Noch heute wird das vernachlässigte Gebiet rund um das Universitätsgebäude, auch wenn Sportanlagen, Mülldeponie, ein wenig Industrie und ein Gefängnis dazugekommen sind, bei Google maps als Zone blanche geführt. Für einen Archäologen ist es noch zu früh, nicht für einen

Fotografen. Mouton bewegt sich dort, zwischen Gefängnisbau und einer Elektroindustrieanlage, mit einer Serie von Bildfolgen in einem zeitlichen Zwischenbereich: Vegetation, Schilder, Zäune, Absperrungen, Schienen, die ins Nichts führen, werden als temporäre Struktur ausgewiesen. Das Sujet ist spröde, immer noch abweisend, die zurückkehrende Natur, Efeu und Gestrüpp, bleibt rau. Umso faszinierender für einen «ersten», behutsamen Blick, der mit der Kamera gemacht wird: Mitten in der Stadt entstehen und vergehen Räume, die zwar öffentlich sind, aber in ihrer psychologischen Tragweite erst mit dem fotografischen Bildaufbau und in der Serie entschlüsselt werden können.

Den Stand der Nutzung und Verschmutzung der Donau führt Andreas Müller-Pohle im «Danube River Project» vor: Eher unbehagliche Bilder von Brücken, Hafenanlagen und befestigten Uferanlagen – so gezeigt, dass sie nicht zu einem Besuch einladen – werden mit am unteren Bildrand eingebündelten Messdaten (Phosphate, Nitrat, Cadmium, Quecksilber) versehen. Auch hier entsteht in der Konfrontation von Sichtbarem und Unsichtbarem ein Moment des Schreckens, kein ästhetischer wie bei Inge Rambow, dazu sind die Aufnahmen zu ernüchternd, zu «trocken», eher ein intellektuell wirksamer. Der Gedanke an schöne Natur mag erst gar nicht aufkommen – zumindest nicht bei den Fotos, die für den Katalog von «European Landscapes» ausgewählt wurden.

Der deutsche Fotograf Olaf Otto Becker steht in Island («Under the nordic light», Hatje Cantz, 2012) vor Natur, die zwar ebenfalls durch Staueidämme und Kraftwerke genutzt wird, aber doch überwältigt durch Gesteinsformation und Farbe, Licht und Wasser, Luftfeuchtigkeit, die wie ein traumverhangener Schleier sich über das Gelände legt. In der Reflexion des Fotografen, der eine Landschaft im Abstand mehrerer Jahre besucht, ist jede Entscheidung, die er für ein Bild mit der Grossformatkamera trifft, eine Überlagerung mehrerer Bildvorstellungen: Die Geschichte der vor ihm liegenden Landschaft ist so präsent wie die Summe der Erfahrungen im Umgang mit Bildern aus der professionellen, aber auch der ganz persönlichen Sicht des Fotografen. Interessanterweise liegt für jemanden, der selbst viel unterwegs ist, die (scheinbare) Kontinuität von Landschaft, die grosse zeitliche Perspektive und damit die grosse Gelassenheit, die in einer Landschaft aufsteht, eher im Moment der Überwältigung durch ihre wichtige Statik als durch sichtbar gewordene dynamische Prozesse. Es ist, als käme einer nach Jahren der Fremde wieder zurück in sein Heimatdorf und nur wenig hat sich verändert. Man wünscht sich das so, spätestens seit der Romantik, andererseits aber erträgt man das kaum mehr: Angesichts von «Doppelbildern», die einen See im frühen Morgenlicht im Abstand von elf Jahren zeigen, schreibt Becker: «Wenn sich an einem Ort viel verändert hat, dann erinnere ich mich auch an die vielen Veränderungen, die ich in der Zeit meines Besuches an dem Ort und danach erlebt habe. Diese Erfahrung ausserhalb von mir zu beobachten beruhigt mich. Hat sich jedoch fast nichts verändert oder stellt es sich sogar als fast identisch wie vor vielen Jahren dar, dann verunsichert mich das.»

Partizipative Praxis

Ganz dezidiert auf das Hinschauen, aber auch auf die zeitliche Differenz, die zwischen der Ausführung durch die Künstlerin und der zur Komplementierung des Werkes nötigen Zeit durch die Luftaufnahme mit Google earth oder anderen Diensten verstreicht, setzt das Duo Remotewords. Sozusagen komplementär zu den Aktionen der Gruppe Zone blanche, die sich um auf der Karte nicht Gezeigtes, oder von GPS und Google nicht Erfasstes spezialisiert hat, setzen Achim Mohné und Uta Kopp in roter Pixelchrift für die Darstellung durch Google optimierte, politische oder poetische Botschaften von Künstlern und Dichtern hoch hinaus auf die Dächer von Häusern. Diese «Landschaft» ist «nur» von oben und von Nutzern des Netzes («www.remotewords.net») zu sehen. Sie bedarf direkt des Blicks, der Landschaft kreiert und sie im Kontext der Umgebung in ihrer Tragweite erfasst. So zum Beispiel die Aufschrift «Ziviler Ungehorsam» (Henry David Thoreau) auf dem Dach eines Hauses in einem recht biederen und aufgeräumt wirkenden Essener Wohnviertel. Oder auch einmal ganz lapidar das dem Nutzer von elektronischen Geräten international vertraute Wort «on» auf dem Dach des Edith-Russ-Hauses für Medienkunst in Oldenburg. «On» auf dem Dach einer Institution, die sich ausschliesslich der Kunst mit neuen Medien widmet, steht symptomatisch für die paradigmatischen Verschiebungen der Online-Gesellschaft. «Der Off-Schalter ist obsolet geworden», schreiben Mohné und Kopp in ihrem Katalog (Verlag Fuhrwerkswaage). Damit ist Landschaft in einen neuen Fokus und einen neuen Diskurs geraten und im Zeitalter der Digitalisierung als alles durchdringende partizipative Praxis angekommen.

Dr. Andrea Gnam ist Privatdozentin für Neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität Berlin und Mitglied der Deutschen Fotografischen Akademie.