

The background is a solid brown color. Overlaid on this are several large, white, irregular geometric shapes that resemble torn paper or overlapping triangles. These shapes are scattered across the upper and middle portions of the cover, creating a dynamic, abstract composition.

ELKE GRITTMANN

Fotojournalismus und
Pressefotografie in
Theorie und Empirie

Das politische Bild

HERBERT VON HALEM VERLAG

HWI

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Elke Grittmann

Das politische Bild.

Fotojournalismus und Pressefotografie in

Theorie und Empirie

Köln : Halem, 2017

Elke Grittmann ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Journalistik und Kommunikationswissenschaft (IJK) der Universität Hamburg. Sie promovierte 2006 mit der vorliegenden Arbeit.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2007 by Herbert von Halem Verlag, Köln
ISBN 978-3-938258-31-6 (Print)

© 2017 by Herbert von Halem Verlag, Köln
ISBN 978-3-86962-300-9 (E-Book)

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im Internet unter <http://www.halem-verlag.de>
E-Mail: info@halem-verlag.de

SATZ: Herbert von Halem Verlag

GESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf

Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.

Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

Elke Grittmann

Das politische Bild

Fotojournalismus und Pressefotografie
in Theorie und Empirie

Herbert von Halem Verlag

Inhalt

VORWORT	13
Einleitung	15
1. PRESSEFOTOGRAFIE IN DER PRAXIS	24
1.1 Pressefotografie, Fotojournalismus – Definitionsversuche der Berufspraxis	27
1.1.1 Bild-, Fotojournalismus und Pressefotografie als berufliche Tätigkeit	27
1.1.2 Darstellungsformen als Definitionskriterien	29
1.1.3 Arbeitsrollen als Definitionskriterien	32
1.1.4 Zusammenfassung	34
1.2 Selbstbeschreibungen fotojournalistischer Berufspraxis	35
1.2.1 Authentizität in Fotojournalismus und Pressefotografie	36
1.2.2 ›Der entscheidende Augenblick‹	38
1.2.3 Systematisierungsversuche fotojournalistischer Aufnahme-, Gestaltungs- und Präsentationskriterien	41
1.2.3.1 <i>Darstellungsformen</i>	41
<i>Einzelbild</i>	43
<i>Bildserien</i>	44
1.2.3.2 <i>Gestaltungsmittel und Komposition</i>	44
1.2.3.3 <i>Auswahl und Präsentation</i>	45
<i>Welches Foto? –</i> <i>Auswahlkriterien in der Redaktion</i>	46
<i>Der Text zum Bild – die Bildunterzeile</i>	48
1.2.3.4 <i>Strukturen und Entwicklungen</i>	49
1.3 Zusammenfassung	51
2. PRESSEFOTOGRAFIE IN DER JOURNALISTIK UND KOMMUNIKATIONSWISSENSCHAFT	55
2.1 Normative Pressefotografieforschung – Wirkungsfaktoren als Systematisierungskriterien	56

2.2	Empirische Pressefotografieforschung – Ansätze und Befunde zu den Strukturen der visuellen Berichterstattung	59
2.2.1	Stellenwert und formale Merkmale von Illustrationen und Fotos	61
	Anteile, Formate, Gestaltung	61
	Quellen und kompositorische Mittel	64
2.2.2	Inhalte	65
	Themen als Sachgebiete	65
	Gegenstandsbereiche: Aufnahmeklassen, Sujets, Bildtypen, Bildmotive, Formen	65
	Ereignismerkmale, Akteure und Nachrichtenfaktoren	66
	Exkurs: Inhaltsanalysen von Fernsehnachrichten und die Rolle von Schlüsselbildern	68
2.2.3	Objektivitätsanalysen	72
	2.2.3.1 <i>Objektivität der Repräsentation und Neutralität</i>	73
	2.2.3.2 <i>Objektivität als Konstruktion</i>	74
2.2.4	Zur Beziehung von Textbeiträgen und Pressefotos	75
2.3	Theoretische Ansätze: Faktoren zur Erklärung pressefotografischer Strukturen und ihre empirische Prüfung	77
2.3.1	Gatekeeper- und News-Bias-Forschung	78
2.3.2	Nachrichtenfaktoren und Nachrichtenwerttheorie	80
2.4	Theorien und empirische Erkenntnisse zum Bild der Politik in der Pressefotografie	84
2.4.1	Strukturanalysen zur politischen Pressefotografie	84
2.4.2	Personenbezogene Forschung zur Politik in der Pressefotografie	85
2.5	Zusammenfassung	89
3.	PRESSEFOTOGRAFIE IN DEN KULTURWISSENSCHAFTEN	100
3.1	Pressefotografie und Fotojournalismus als Genre der Fotografie	103
	Kritik der Forschung und neue Perspektiven	106

3.2	Ansätze und Studien zum Wirklichkeitsbezug der Pressefotografie	108
3.2.1	Theoretische Ansätze	109
3.2.1.1	<i>Fotografie als Abbildung und Spur des Realen</i>	109
3.2.1.2	<i>Fotografie als konventionalisierte Bildwahrnehmung</i>	112
3.2.1.3	<i>Die Auflösung der Wirklichkeit durch die digitale Fotografie</i>	116
3.2.2	Analysen zum Wirklichkeitsbezug durch Darstellungsmodi	117
3.3	Semiotische und ideologiekritische Ansätze zur Pressefotografie	119
3.3.1	›Mythen des Alltags‹ – Pressefotografie als ideologisches Produkt	120
3.3.2	Ideologiekritische Ansätze in den frühen Cultural Studies	125
3.3.3	Diskussion und Weiterentwicklung der ideologiekritischen Forschung	128
3.4	Der ikonografisch-ikonologische Ansatz	133
3.5	Theoretische Ansätze und Befunde zu Politik in der Pressefotografie	140
3.6	Zusammenfassung	146
4.	POLITIKWISSENSCHAFTLICHE ANSÄTZE: SYMBOLISCHE POLITIK UND INSZENIERUNG	155
4.1	Zum Verhältnis von Politik und Medien – makrotheoretische Ansätze	156
4.2	Theorien symbolischer Politik und Inszenierung	159
4.2.1	Empirische Überprüfung – symbolische Politik als Pseudo-Ereignis	164
4.2.2	Materielle Politik als symbolische Politik	168
4.3	Zusammenfassung	169

5.	ZUSAMMENFASSUNG: SYSTEMATISIERUNG DER THEORETISCHEN ANSÄTZE ZUM BILD DER POLITIK IN DER PRESSEFOTOGRAFIE	174
5.1	Die Ansätze im Vergleich	176
5.1.1	Kommunikationswissenschaftliche Ansätze	177
5.1.2	Kulturwissenschaftliche Ansätze	181
5.1.3	Politikwissenschaftliche Ansätze	183
5.2	Ausblick	184
6.	THEORETISCHE GRUNDLAGEN: SYSTEM, KULTUR UND KONSTRUKTION DES JOURNALISMUS	187
6.1	Journalismus als Konstruktion	188
6.2	Journalismus als System	191
6.2.1	Systemtheorie und Journalismusforschung	193
6.2.2	Journalismus als Systembereich oder Leistungssystem	196
6.2.2.1	<i>Massenmedien als Funktionssystem</i>	196
6.2.2.2	<i>Publizistik als Funktionssystem</i>	198
6.2.2.3	<i>Öffentlichkeit als Funktionssystem</i>	200
6.2.3	Journalismus als Funktionssystem	205
6.2.3.1	<i>Funktion, Code und symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium des Journalismus</i>	206
6.2.3.2	<i>Die Strukturen des Journalismus</i>	208
6.2.4	Fazit: Die fehlende Sinnkonstruktion im System Journalismus	212
6.3	Journalismus als Kultur	215
6.3.1	Semantik als Kulturbegriff bei Luhmann Zum Verhältnis von Semantik, Kultur und sozialer Struktur	218
6.3.2	Die Rolle der Semantik im Funktionssystem Journalismus	223
6.3.3	Die Semantik des Journalismus	228
6.3.3.1	<i>Öffentlichkeit als Leitidee</i>	229
6.3.3.2	<i>Trennung von Leitidee und Programm</i>	230

6.3.3.3	<i>Objektivität als Leitidee</i>	232
6.3.3.4	<i>Leitideen der Nachrichtenauswahl</i>	237
6.3.4	Zusammenfassung: Die Semantik des Journalismus	245
6.4	Zusammenfassung: System und Kultur des Journalismus	247
7.	FOTOJOURNALISMUS ALS SYSTEM, KULTUR UND KONSTRUKTION	255
7.1	Pressefotografie als Wirklichkeitskonstruktion	256
7.2	Fotojournalismus als Subsystem des Journalismus	258
7.2.1	Fotojournalismus und Pressefotografie in der systemtheoretischen Journalismusforschung	258
7.2.2	Fotojournalismus und Pressefotografie als Subsystem	260
7.3	Leitideen der Pressefotografie	264
7.3.1	Authentizität	265
7.3.2	Welt-Anschauungen: Leitideen der Motivauswahl Kulturelle Leitideen in der pressefotografischen Konstruktion von Politik	268 271
7.4	Programme der Pressefotografie	277
7.4.1	Recherche- und Darstellungsprogramme	279
7.4.2	Selektionsprogramme: Ikonografie	282
7.5	Die Konstruktion von Politik in der Pressefotografie: Ausblick auf die empirische Studie	287
8.	EMPIRISCHE FALLSTUDIE ZUR KONSTRUKTION VON POLITIK IN DER PRESSEFOTOGRAFIE: FORSCHUNGSDESIGN UND METHODE	293
8.1	Methode	293
8.2	Samplebildung	295
8.2.1	Auswahl der Tageszeitungen: überregionale Tagespresse	295
8.2.2	Untersuchungszeitraum und Auswahl der Ausgaben	298

8.2.3	Voruntersuchung: Definition und Abgrenzung der politischen Berichterstattung	300
8.2.3.1	<i>Frankfurter Allgemeine Zeitung</i>	303
8.2.3.2	<i>Frankfurter Rundschau</i>	305
8.2.3.3	<i>Süddeutsche Zeitung</i>	306
8.2.3.4	<i>die tageszeitung</i>	308
8.2.3.5	<i>Die Welt</i>	309
8.2.4	Untersuchungseinheiten: Definition der Pressefotografie mit politischem Bezug	310
8.2.5	Untersuchungssample	313
8.3	Operationalisierung und Anlage des Kategoriensystems: Struktur und Variablen	314
8.4	Codierprozess und Reliabilitätstest	320
9.	ERGEBNISSE DER FALLSTUDIE	323
9.1	Der Stellenwert von Bildern und Pressefotos im Zeitungsvergleich	324
9.1.1	Struktur der politischen Berichterstattung	324
9.1.2	Bilder in der politischen Berichterstattung	329
9.1.3	Text-Bild-Beiträge	331
	Einzelbild und Bildsammlung	333
9.1.4	Zum Stellenwert der Pressefotografie	334
9.2	Der Kon-Text der Pressefotografie: Inhalte und Formen der Textbeiträge	337
9.2.1	Journalistische Darstellungsformen	337
9.2.2	Inhaltliche Dimensionen	339
	9.2.2.1 <i>Handlungsrahmen und politische Prozessphasen</i>	340
	9.2.2.2 <i>Themen</i>	343
	9.2.2.3 <i>Ereignisort und Staatenbezug</i>	345
9.3	Programme und Leitideen	346
9.3.1	Rechercheprogramme	346
9.3.2	Darstellungsprogramme:	
	Politische Pressefotografie als ›Fenster zur Welt‹	351
	Bildgrößen und Formate	352
	Montage und Beschnitt	356

Effekte	357
Farbe	357
Ausschnitt und Kamerawinkel	358
Der unbeobachtete Augenblick	361
9.3.3 Selektionsprogramme: Ikonografie	362
9.3.3.1 <i>Sujets</i>	362
9.3.3.2 <i>Ikonografie und Bildtypen</i>	367
<i>Einzel-, Milieuporträts und Gruppenaufnahmen</i>	370
<i>Ereignis- und Situationsfotos</i>	373
<i>Die Ikonografie der Ereignis- und Situationsbilder</i>	
<i>im Vergleich</i>	383
<i>Sachaufnahmen</i>	386
<i>Der Bezug der Bilder zum jeweiligen Beitrag</i>	387
9.4 Zusammenfassung	388
10. SCHLUSSBETRACHTUNG	397
ANHANG	
Tabellenverzeichnis des Anhangs	404
Abbildungsverzeichnis des Anhangs	406
Reliabilitätstest	408
Codebuch	411
Abbildungen	463
LITERATURVERZEICHNIS	476

VORWORT

Zwischen der Entstehung des politisch-religiösen Bildprogramms der Sala Regia im Vatikan und dem Bild von Politik in der deutschen Tagespresse von heute liegen mehr als ein paar Jahrhunderte. Mir erscheint der Abstand gering – in jeder Hinsicht. Bilder haben schon immer die Wahrnehmung einer Epoche geprägt. Einst war es die Kunst, die politische Weltanschauungen einem kleinen Zirkel versinnbildlichte, heute ist es die Pressefotografie, die entscheidend zur Entstehung einer visuellen Öffentlichkeit beiträgt. Die Traditionen sind unübersehbar und dennoch ist alles anders. Die Bilder der Pressefotografie entstehen heute im Kontext eines funktionalen Systems, im Journalismus, und nicht mehr im Auftrag der Herrschenden. Diese aktuellen Bedingungen zu erforschen, die Bilder zu analysieren und einen adäquaten Erklärungsansatz zu entwickeln war der Ausgangspunkt der vorliegenden Studie.

Von da an war es ein weiter Weg, um Bild- und Kommunikationswissenschaft zusammenzuführen. Ohne die Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen wäre dies nicht möglich gewesen.

Mein allerherzlichster Dank gilt meiner Betreuerin, Prof. Dr. Irene Neverla, die mich stets gefördert und nicht zuletzt durch ihr unerschütterliches Vertrauen unterstützt hat, dass diese Arbeit, wenn schon nicht im 20., so doch noch im 21. Jahrhundert fertig wird, auch wenn das Einzige, was ich ihr über längere Phasen zu bieten hatte, die aktualisierte Zeitplanung war. Sie ist mir in wissenschaftlicher und menschlicher Hinsicht Vorbild. Zudem danke ich Prof. Dr. Uwe Hasebrink dafür, dass er kurzfristig das Zweitgutachten übernommen hat.

Ebenso danke ich Prof. Dr. Marion G. Müller und Prof. Dr. Joan K. Bleicher sowie Dr. Monika Pater, mit denen ich die ein oder andere Idee diskutieren konnte. Die oft nächtlichen Diskussionen mit Dr. Maja Malik haben mit dazu beigetragen, dass ich die Theorie in dieser Form entwickelt habe.

Claudia Deckert, Wiebke Schoon und Veronika Pohl haben als Codierinnen mit ihrem Engagement zum Gelingen der empirischen Studie beigetragen. Dr. Wiebke Loosen danke ich für die Mühe, das Ergebnis gegenzulesen.

Für die unschätzbare Unterstützung bei der Endkorrektur der Dissertation danke ich Dr. Monika Pater, Sabine Hoffkamp und Ilona Ammann, für die unschätzbare Akribie bei der Korrektur des Manuskripts danke ich Hilde Mangels.

Ebenso möchte ich mich bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky in Hamburg bedanken, die mich stets hilfsbereit und kompetent bei meinen Materialrecherchen unterstützt haben.

Zudem hat mir die Graduiertenförderung der Universität Hamburg ermöglicht, diese Arbeit weit voranzutreiben. Wichtige Anregungen zu den amerikanischen Cultural Studies bezog ich durch meinen Forschungsaufenthalt in Amherst, Massachusetts. Für dieses Stipendium bedanke ich mich bei der Fulbright-Kommission.

Ich freue mich sehr darüber, dass die FAZIT-Stiftung den Druck dieses Buches finanziell unterstützt und ProJournal e.V., Verein der Freunde und Förderer des Instituts für Journalistik und Kommunikationswissenschaft Hamburg, ihn ebenfalls bezuschusst.

Bei all der Wissenschaft ist das Allerschönste jedoch, dass Dr. Christoph Rybarczyk diesen Weg mit mir gegangen und noch jemand dazu gekommen ist: unser Sohn Luis Grittmann (geb. 19. Juni 2000), der von uns dreien die originellsten Theorien entwickelt.

Diese Arbeit widme ich meinen Eltern, Renate und Werner (gest. 1997) Grittmann.

Hamburg, im September 2007

Hans Dieter Huber: »Haben Sie dennoch einen Begriff, was für Sie ein Bild ist?«

Horst Bredekamp: »Den Hegelschen Begriff von Kunst – sinnliches, visuelles Scheinen von Idee würde ich im Sinne einer Kunst- als Bildwissenschaft für übertragbar halten.«

Hans Dieter Huber und Gottfried Kerscher im Interview mit Horst Bredekamp (HUBER/KERSCHER 1998: 87).

EINLEITUNG

Fotografien sind seit fast 100 Jahren fester Bestandteil der Berichterstattung in der Presse, in den 1990er-Jahren haben sie jedoch deutlich an Bedeutung gewonnen (vgl. z. B. KNOBLOCH u. a. 1997: 46ff.). Zunehmende Konkurrenz, deutlicher Leserschwund und die neuen Möglichkeiten der Digitalisierung – das alles sind Ursachen dafür, dass die Tageszeitungsverlage in Deutschland ihre Blätter relaunched haben. Dabei wird gerade auf Bilder als sogenannte »Eyecatcher«, als optische Anreize gesetzt.

Dieser *Visualisierung* steht vor allem die politische Kommunikationsforschung ausgesprochen argwöhnisch gegenüber, denn die singulären, auf Ereignismomente oder Personen reduzierten Bilder scheinen der zentralen Aufgabe des Journalismus entgegenzulaufen, politische Informationen, Zusammenhänge und Hintergrundinformationen über Politik zu liefern, die demokratietheoretisch als wichtig erachtet werden. Es fehlt nicht an Kritik. Während die Visualisierung beklagt und alte Topoi der »Bilderflut« und der damit verbundenen »Informationslosigkeit« neu belebt werden¹, gleichermaßen aber auch die »Macht des Bildes« (FREY 1999) beschworen wird, ist eben diese Visualisierung in der Tagespresse kaum erforscht. Dabei handelt es sich gerade nicht um ein

1 Siegfried Kracauer hat dem Topos der »Bilderflut« angesichts des Erfolges von Illustrierten in den 1920er-Jahren zu wissenschaftlicher Popularität verholphen. Die Bilderflut, so die Befürchtung, sorge für einen zunehmenden Zerfall einer rational-argumentativen Sprachkultur. »So gewaltig ist der Ansturm der Bildkollektionen, daß er das vielleicht vorhandene Bewußtsein entscheidender Züge zu vernichten droht. [...] Noch niemals hat eine Zeit so wenig über sich Bescheid gewußt« (KRACAUER 1963 [zuerst 1927]: 34). Zu ähnlichen Argumentationen vgl. auch ANDERS 1956: 3f.; SONTAG 1995: 28 [amerik. Orig. zuerst 1977]; POSTMAN 1988: 92 [amerik. Orig. zuerst 1985]. Zitate werden in der Originalschreibweise wiedergegeben.

Oberflächenphänomen, nicht um irgendwelche Bilder, die irgendwie in die Medien gelangen, sondern größtenteils um das Produkt eines professionellen Teilbereiches des Journalismus, nämlich des Fotojournalismus bzw. der Pressefotografie. Der Fotojournalismus arbeitet zwar Hand in Hand mit dem Wortjournalismus, in der deutschsprachigen Forschung wird er jedoch nach wie vor kaum wahrgenommen. Das wurde lange Zeit mit einer fehlenden Methodik begründet (vgl. LANGE 1981: 140; WILKING 1990: 32; SCHÜTTE/LUDES 1996: 214; BRUNS/MARCINKOWSKI 1997: 259). Dagegen spricht, dass auch über andere Bereiche, beispielsweise über die Kommunikatoren wenig bekannt ist. Über Fotojournalistinnen und -journalisten, Bildredakteurinnen und -redakteure, ihre Qualifikation, ihre Arbeitsweise, die Bildherstellung und Auswahl, ihre handlungsleitenden Einstellungen, Normen, Werte liegen in der Journalistik und Kommunikationswissenschaft wenig Erkenntnisse vor.² Aber auch in den Bildwissenschaften, die sich seit Beginn der 1990er-Jahre dem *iconic turn* verschrieben haben und ihr Feld auf alle Gebrauchsweisen von Bildern erweitern wollen, ist die Pressefotografie ein Randphänomen.

Diese Situation ist Ausgang der Fragestellung: Wie wird Politik im Bild in tagesaktuellen Printmedien dargestellt? Diese Frage zielt zunächst auf eine Beschreibung, eine Analyse der Pressefotografie in Tageszeitungen ab. Ebenso ist jedoch zu fragen, wie es zu dieser Berichterstattung kommt. Wie lässt sich die spezifische Auswahl und Darstellung politischer Pressefotografie erklären?

Vor diesem Hintergrund hat sich diese Arbeit drei zentrale Ziele gesetzt:

1. Angesichts einer diffusen Forschungslage soll erstmals ein systematischer Überblick über die Entwicklung und das Feld der Pressefotografieforschung geboten werden. Welche Erkenntnisse liegen zur pressefotografischen Berichterstattung überhaupt vor? Im Mittelpunkt steht dabei die Inhaltsforschung. Welche Ansätze und Theorien sind bislang entwickelt worden? Wo steht die Forschung vor allem in Hinblick auf die politische Pressefotografie? Sowohl die Journalistik und Kommunikationswissenschaft als auch die Kunstgeschichte, Bildwissenschaft und die (Visual) Cultural Studies sowie die Politische Wissenschaft haben theore-

2 Die einzige Studie, die repräsentativen Anspruch erheben kann, ist die 1981 publizierte Bildjournalistenenquete von Ludwig A. C. Martin und Wolfgang W. Werner (1981). In dieser Studie wird jedoch das generelle Problem deutlich, Fotojournalismus zu identifizieren. Bilddokumentare und -archive fallen hier ebenso unter den Bildjournalismus wie Fotojournalisten und Bildredakteure.

tische wie methodische Zugänge zur Pressefotografie entwickelt. Daher sollen die verschiedenen Perspektiven vergleichend dargestellt werden.

Was die Forschung bislang vermissen lässt, ist nicht nur eine umfassendere Analyse der politischen fotografischen Berichterstattung in der Presse, sondern vor allem eine theoretische Fundierung der Pressefotografie im journalistischen Produktionskontext und ihrer Regeln und Normen.

2. Daher ist es ein weiteres Ziel dieser Arbeit, politische Pressefotografie im Rahmen des journalistischen Produktionskontextes zu beschreiben und ihre Sinnkonstruktionen zu erklären. Um das zu leisten und für die Pressefotografie zu nutzen, bedarf es jedoch eines neuen theoretischen Ansatzes, der die Analyse und die Erklärung der Strukturen visueller Berichterstattung leiten kann. Die vorliegende Arbeit formuliert das Verhältnis von Produktionskontext und kultureller Bedeutungskonstruktion neu und entwickelt daraus einen theoretischen Zugang, um die Strukturen der Konstruktion von Politik in der Pressefotografie zu analysieren.

Es wird davon ausgegangen, dass der Fotojournalismus bzw. die Pressefotografie denselben Normen und Regeln unterliegt wie der Wortjournalismus. Sie werden jedoch in bildspezifischen Techniken und (Re-)Präsentationsformen umgesetzt. Dabei spielen folgende theoretische Voraussetzungen eine Rolle:

Ausgangspunkt ist zunächst die Frage nach dem Wirklichkeitsbezug der Pressefotografie. Sowohl die wie auch immer relativierte Abbildungstheorie als auch die Manipulationstheorien gehen von einer beobachterunabhängigen Realität aus, an der der Realitätsgehalt des fotografischen Bildes gemessen werden kann. Allerdings stehen sie in Widerspruch zueinander. Die Frage ist also, wie sich dieses Problem lösen lässt. Dagegen ermöglichen zwei unterschiedliche theoretische Ansätze eine neue Perspektive: Die konstruktivistische Journalismusforschung hat dazu beigetragen, die Beobachterabhängigkeit journalistischer Berichterstattung stärker in den Blick zu nehmen und damit die Kriterien der Beobachtung nicht mehr als Abweichung von anderen Realitätskonstruktionen, sondern als eigenständigen Wirklichkeitsentwurf zu fassen. Zieht man die Fotografiethorien von Ernst H. Gombrich und Joel Snyder heran, dann lässt sich auch Pressefotografie als beobachterabhängiges und vor allem durch Theorien des Sehens bestimmtes Konstrukt von Realität begreifen.

Somit wird hier eine konstruktivistische wie kunstwissenschaftliche Perspektive eingenommen, die über die Rolle der Wahrnehmung und

Wahrnehmungstheorien für die Entwicklung der fotografischen Technik begründet wird. Pressefotografie repräsentiert nicht die Realität, sondern Theorie und bildliche Konvention von ihrer Wahrnehmung.

Damit gerät der Produktionskontext des Journalismus insgesamt, seine Routinen, Konventionen und Normen in den Blick. Dieser soziale Produktionskontext kann zunächst durch die Systemtheorie beschrieben werden. Vor allem die von Niklas Luhmann entwickelte funktional-strukturelle Systemtheorie ist bereits genutzt worden, um Journalismus zu beschreiben. An diese theoretischen Ansätze knüpft die vorliegende Arbeit an. Mit der Theorie sozialer Funktionssysteme hat die Journalismusforschung u.a. das Problem lösen können, Strukturen und Prozesse über die Redaktionsebene hinaus im Journalismus als Journalismus zu identifizieren und zu analysieren. In der Konsequenz wird auch die journalistische Aussagenentstehung als ein routinierter Prozess aufgefasst, der durch journalismuseigene Verfahren und Regeln (Programme) geprägt wird (vgl. SCHOLL/WEISCHENBERG 1998; insbesondere BLÖBAUM 2000).

Mit der Entscheidung für eine systemtheoretische Fundierung wird eine Perspektive auf individuelle Werk-Leistungen aufgegeben. Diese Entscheidung, die sicher zu den umstrittensten Punkten der Systemtheorie gehört, wird hier zugunsten einer Fokussierung auf die Regeln des ›Systems‹ Journalismus in Kauf genommen, d.h. die allgemeinen Strukturen werden in diesem Moment als relevanter betrachtet.

Dagegen wird häufig eingewendet, dass sich die Präsenz des Individuums doch nach wie vor in herausragenden Arbeiten im Journalismus und seinen Angeboten zeige. Sicher gibt es herausragende Journalisten und Journalistinnen wie Fotojournalisten und Fotojournalistinnen, deren Arbeiten ebenso klassifiziert werden. Manfred Rühl hat in seinem systemtheoretisch fundierten Entwurf des Journalismus bereits 1980 betont, dass ungeachtet sozialer Handlungsmuster persönliche Qualitäten und Möglichkeiten einfließen (können) (vgl. RÜHL 1980: 52f.). Ebenso lassen Programme genügend Spielraum dafür, wie sie jeweils aktualisiert werden. Ein individueller Gestaltungsspielraum ist somit möglich. Angesichts der beobachtbaren Routinen in der Pressefotografie und des derzeitigen Theorienstandes erscheint es allerdings für die (politische) Pressefotografie, den Fotojournalismus insgesamt als gewinnbringender, die Perspektive auf das Individuum oder auf das einzelne Bild zu vernachlässigen und den Blick auf die Regeln des Systems zu richten, die

innerhalb des (Foto-)Journalismus für die Berichterstattung ausgebildet wurden.

Die bisherigen theoretischen Konzeptionen des Journalismus als System erlauben jedoch lediglich, die Strukturen zu untersuchen, die die Berichterstattung konstituieren. Die journalistische Berichterstattung selbst ist jedoch gleichermaßen ein Teil der Kultur, wie die bildwissenschaftliche Forschung überzeugend argumentiert. Diese kulturelle Bedeutungskonstruktion des Journalismus ist bislang vielmehr als Gegensatz zu systemtheoretischen Konzeptionen aufgefasst und diskutiert worden. Der ikonografisch-ikonologische Ansatz besitzt zwar das Potenzial, diese kulturelle Bedeutungskonstruktion theoretisch wie methodisch zu erfassen, ist jedoch bislang nicht auf funktionale Systeme anwendbar. Luhmanns Überlegungen zu einer systemtheoretischen Wissenssoziologie, die Ideen und Vorstellungen nicht mehr Gruppen, Milieus oder Individuen zuschreibt, sondern auf der Systemebene verortet, ermöglicht eine Integration und Berücksichtigung der beiden Ansätze.

Vor diesem Hintergrund kann Fotojournalismus im weiteren bzw. Pressefotografie im engeren Sinn als Teilbereich des Systems Journalismus definiert und beschrieben werden. Daraus ergibt sich als Nächstes die Frage, welche spezifischen Programme und Ideen maßgeblich die visuelle Berichterstattung bestimmen.

3. Eine Arbeit, die sowohl den Produktionskontext wie die kulturellen systemeigenen Vorstellungen und Ideen der Pressefotografie in den Blick nimmt, stellt einen neuen theoretischen Ansatz dar. Schließlich ergibt sich die Frage, welche Strukturen die pressefotografische Berichterstattung kennzeichnen. Das soll anhand einer Inhaltsanalyse untersucht werden. Die Analyse konzentriert sich auf das Bild der Politik in der Pressefotografie, auf die Aufnahme- und Darstellungstechniken, d.h. die Art und Weise fotojournalistischer Realitätskonstruktion, sowie die Inhalte. Zentrale Frage ist dabei, ob sich diese Strukturen durch die theoretisch entwickelten Programme und Ideen beschreiben und erklären lassen.

Gerade die ikonografische Methode und die kunsthistorischen und medienwissenschaftlichen Erkenntnisse über die Darstellungsmodi von Bildern eröffnen hier Ansätze zur Operationalisierung und Analyse systemeigener Vorstellungen und Programme. Denn in der Forschung zur Bildberichterstattung wurde auch immer wieder ein zentrales Problem deutlich und thematisiert: Nach wie vor fehlt es der sozialwissenschaftlich fundierten Medieninhaltsforschung an einem methodischen

Instrumentarium, über formale Bildmerkmale hinaus Bildinhalte angemessen zu analysieren und mit seiner Hilfe Strukturen zu beschreiben. Nach Panofskys ikonografischer Methode zur Bestimmung des Bildinhalts erscheint der Inhalt jedoch in spezifischen Formen, die als konventionalisiert betrachtet werden können, den sogenannten ›Bildtypen‹ (vgl. PANOFSKY 1978: 45ff.). Bildtypen sind spezifische Darstellungsformen, über die Themen, Vorstellungen oder Ereignisse visualisiert werden. Bildtypen beziehen sich auf die Gesamtheit einer Darstellung, nicht nur auf einzelne Elemente eines Bildes, und ermöglichen damit eine (inhaltliche) Klassifizierung von Bildern. Die ikonografische Methode hat Marion G. Müller gewinnbringend für die Analyse visueller amerikanischer Wahlkampfstrategien von fast zwei Jahrhunderten eingesetzt (vgl. MÜLLER 1997a, 1997b).

Die Methode muss jedoch modifiziert werden. Sie ist vorrangig auf die Analyse einzelner oder mehrerer ›Werke‹ beschränkt gewesen, sie muss also für eine mögliche Strukturanalyse der visuellen politischen Berichterstattung in den Medien weiterentwickelt werden. Eine Untersuchung von Strukturen der Berichterstattung kommt ohne systematisches quantifizierendes Vorgehen nicht aus. Ansonsten bliebe das Ergebnis eine Detailaufnahme. Der Stellenwert von einzelnen Aufnahmetechniken und Darstellungsweisen sowie Inhalten visueller politischer Berichterstattung ließe sich sonst tatsächlich nur als individuelle bzw. redaktionelle Eigenheit interpretieren.

Zum Aufbau der Arbeit

Fotojournalismus und Pressefotografie sind in der Praxis wie in der Wissenschaft diffuse Begriffe. Ausgehend von den Selbstbeschreibungen dieses journalistischen wie fotografischen Teilgebietes sollen zunächst das Verständnis und die Vorstellungen von Fotojournalismus und Pressefotografie systematisiert und analysiert werden (Kap. 1).

In Hinblick auf die Forschungsfrage nach zentralen Ideen und Vorstellungen des Fotojournalismus und der Pressefotografie wird die ›Semantik‹, also die Schriften über Vorstellungen und Leitideen des Fotojournalismus, untersucht. Anhand der Praxisliteratur wird analysiert, welche Arbeitstechniken und welche Normen und Routinen nach Ansicht der Praxis die fotojournalistische Berichterstattung bestimmen.

Diese ›How-to-do‹-Anweisungen bieten eine Basis wissenschaftlicher Vortypisierung (vgl. RÜHL 1989: 206).

Schon im Selbstverständnis der Praxis werden zwei unterschiedliche Konzeptionen von Pressefotografie bzw. Fotojournalismus deutlich: eine individuenzentrierte, sinnkonstruierende Auffassung auf der einen Seite (Kap. 1.2.2) und eine an Strukturen, ansatzweise auch an Bedingungen, an Regeln und Normen orientierte Perspektive auf der anderen (Kap. 1.2.3).

Die Visualisierung journalistischer Informationsangebote ist seit dem vergangenen Jahrzehnt allmählich in den Blick wissenschaftlicher Forschung gerückt. Die Erforschung von Inhalten und Gestaltungstechniken der Pressefotografie und des Fotojournalismus ist jedoch in verschiedenen Disziplinen angesiedelt. Sowohl die Kulturwissenschaften als auch die vorrangig sozialwissenschaftlich ausgerichtete Journalistik und Kommunikationswissenschaft weiten ihren Gegenstandsbereich allmählich auch auf die Pressefotografie aus. Dabei bewegt sich die Forschung im selben Spannungsfeld wie die Berufspraxis selbst. Die kulturwissenschaftliche Forschung kann ebenso reibungslos ihre kulturelle Perspektive auf das Produkt Pressefotografie ausweiten, wie die Journalistik und Kommunikationswissenschaft Pressefotografie als massenmediales Produkt analysieren kann.

Die grundlegenden Paradigmen der jeweiligen Disziplinen bestimmen auch die konkreten Theorien, die bisherigen Ansätze und Studien über Pressefotografie allgemein sowie die visuelle politische Berichterstattung im Besonderen. Zunächst lassen sich zwei zentrale Perspektiven unterscheiden:

- journalismus- und massenmedialbezogene Ansätze:
Pressefotografie wird hier als Medienprodukt, zuweilen als Produkt des Journalismus konzeptionalisiert;
- kultur- und mediumbezogene Ansätze:
Pressefotografie gilt hier als spezifisches Genre der Fotografie.

Welche Erkenntnisse über Pressefotografie in der Journalistik und Kommunikationswissenschaft auf der einen Seite und den Kulturwissenschaften, insbesondere der Kunstgeschichte, auf der anderen vorliegen, wird in den beiden folgenden Kapiteln aufgearbeitet (Kap. 2 bzw. Kap. 3). Der Aufbau der Kapitel folgt dabei derselben Logik: Zunächst wird die Verortung des Forschungsgegenstandes Pressefotografie in der Disziplin analysiert. Im ersten Subkapitel werden die zentralen Theorien, Metho-

den und Erkenntnisse aufgearbeitet. Anschließend werden die zentralen Theorien und Erkenntnisse zu pressefotografischen Bildern von Politik dargestellt und diskutiert.

Speziell in Bezug auf die visuelle politische Berichterstattung hat aber auch die Politikwissenschaft bzw. die interdisziplinäre politische Kommunikationsforschung inzwischen theoretische Ansätze entwickelt. Aus politikwissenschaftlicher Perspektive wird vor allem das Phänomen ›symbolischer Politik‹ und ›Inszenierung‹ kritisch behandelt. Diese Forschung wird als dritte Perspektive berücksichtigt (Kap. 4).

Der Stand von Empirie und Theorie speziell zum Bild von Politik in der Pressefotografie aus den drei Perspektiven wird in Kapitel 5 noch einmal systematisiert.

Ein schlüssiger Theorierahmen soll in Kapitel 6 und 7 entwickelt werden. Wenn davon ausgegangen wird, dass sowohl die Art und Weise der Darstellung als auch die Inhalte auf Regeln beruhen, dann lässt sich eine Abbildungstheorie der Pressefotografie nicht länger halten. Die Theorie des Konstruktivismus eröffnet hier eine neue Perspektive, die mit Hilfe kunsthistorischer Theorien direkt auf die Pressefotografie bezogen wird (Kap. 6.1).

Wenn allgemeine journalistische Regeln die fotografische Berichterstattung über Politik bestimmen, dann lassen sich auch Subjektivität und Individualität bzw. fotografische Autonomie nicht mehr halten. Pressefotografie ist vielmehr als Teil des Systems Journalismus zu begreifen. Dazu werden die theoretischen Annahmen der Systemtheorie von Niklas Luhmann (Kap. 6.2.1) und die für die Fragestellung relevanten systemtheoretischen Ansätze der Journalismusforschung zu Strukturen der journalistischen Produktion dargestellt (Kap. 6.2.2). Daran schließt sich die Modellierung des Journalismus als Funktionssystem und seiner Strukturen und Bedingungen an (Kap. 6.2.3).

Die spezifischen kulturellen Leitideen der Semantik des Journalismus werden auf der Basis von Luhmanns wissenssoziologischem Ansatz theoretisch formuliert und konkret für den Journalismus ausgearbeitet (vgl. Kap. 6.3). Fotojournalismus kann damit als Teilsystem des Journalismus beschrieben werden, das teilsystemeigene Vorstellungen, Ideen und Programme ausgebildet hat. Sie determinieren die Strukturen der Pressefotografie. Diese Konzeption soll in Kapitel 7 entwickelt werden.

Im empirischen Teil wird der theoretische Ansatz konkret auf die politische pressefotografische Berichterstattung angewendet (Kap. 8

und 9). Die empirische Studie verfolgt insgesamt drei zentrale Fragen, nach deren Auswertung sich auch die Gliederung richtet:

1. Wie wird Fotografie in der politischen Berichterstattung eingesetzt? Welchen Stellenwert hat die Pressefotografie innerhalb der politischen Berichterstattung in der überregionalen Tagespresse und im Vergleich zu anderen visuellen Darstellungsformen? (Kap. 9.1)
2. In welchem Kon-Text erscheinen die Fotos? (Kap. 9.2)
3. Welche Strukturen weist die politische Pressefotografie auf? Lassen sich spezifische Darstellungsstrategien und eine spezifische politische Ikonografie beobachten? Und welche Programme und Leitideen bestimmen diese Strukturen? (Kap. 9.3)

Die Forschung, weder die eigene noch die anderer, ist seit Abschluss des Dissertationstextes im Januar 2006 stehen geblieben.³ Die als besonders relevant erachteten Neuerscheinungen aus dem Jahr 2006 wurden daher noch aufgenommen. Für die Druckversion wurde der Text gekürzt.

3 Zeitgleich erscheint ein Band zur aktuellen Entwicklung des Fotojournalismus unter dem Titel *Global, lokal, digital – Fotojournalismus heute*, den die Autorin zusammen mit Irene Neverla und Ilona Ammann im Herbert von Halem Verlag herausgibt.

1. PRESSEFOTOGRAFIE IN DER PRAXIS

Es ist sicher kein Zufall, dass die ersten fotografischen Momentaufnahmen, die in der deutschen Presse gedruckt wurden, politische Aufnahmen waren. Am 15. März 1884 publiziert die Leipziger *Illustrierte Zeitung* mit Hilfe des neu entwickelten Autotypieverfahrens »Photografische Momentbilder vom Kaisermanöver bei Homburg. Aufgenommen von Ottomar Anschütz, nachgebildet durch das Meisenbach'sche Hochdruckverfahren«, so die Bildunterzeile (abgebildet in DEWITZ/LEBECK 2001: 44).⁴ Um die Jahrhundertwende beginnen auch die Tageszeitungen, Fotos zu publizieren, sie erscheinen in gesonderten Beilagen (vgl. WEISE 1989b, 1997). Bereits vor dem Ersten Weltkrieg scheint sich die Pressefo-

4 In dem von Bodo von Dewitz und Robert Lebeck herausgegebenen Katalog zur Ausstellung über die Geschichte der Fotoreportage wird die erste Veröffentlichung eines Fotos überhaupt in Deutschland der *Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München* im Oktober 1882 zugeschrieben. Es handelt sich um die Aufnahme von kunstgewerblichen Gegenständen (vgl. DEWITZ/LEBECK 2001: 40ff.).

Durch das neue Verfahren war es endlich möglich, Fotos abzudrucken. Zwar wurden schon wenige Jahre nach Erfindung der Fotografie 1839 in den »Illustrierten Zeitungen« Bilder gedruckt. Bodo von Dewitz und Robert Lebeck datieren die erste Illustration nach Fotografien auf das Jahr 1845. Die *Illustrierte Zeitung* veröffentlichte am 13. September jenes Jahres vier Abbildungen vom Bahnhofneubau in Altona nach Daguerrotypen von Carl Ferdinand Stelzner (vgl. DEWITZ/LEBECK 2001: 20). Sie beruhten allerdings lediglich auf fotografischen Vorlagen und mussten zunächst in einem aufwendigen Verfahren in Holzstiche übertragen werden, damit sie publikationsfähig waren (vgl. DEWITZ/LEBECK 2001: 20ff.). Parallel zum Journalismus entwickelte sich zunächst eine als dokumentarisch zu charakterisierende Fotografie (der Begriff selbst scheint sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchgesetzt zu haben), die den schon mit der Erfindung der Fotografie formulierten Anspruch erhob, über Wirklichkeit zu berichten. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden erhebliche Anstrengungen unternommen, Reproduktionstechniken für Fotografien zu entwickeln. Jedoch erst Ende des 19. Jahrhunderts war es dann möglich, Fotos in der Presse abzudrucken.

tografie, mag man den wenigen Untersuchungen glauben, in den Zeitungen etabliert zu haben (vgl. z. B. WEISE 1997: 72).

In dieser Phase setzt auch eine Verberuflichung der Pressefotografie ein: Bereits um die Jahrhundertwende lassen sich die ersten hauptberuflich für die Printmedien arbeitenden Pressefotografen nachweisen, Anfang des 20. Jahrhunderts entstehen große Bildagenturen, die die Zeitungen und Zeitschriften beliefern (vgl. KNIGHT 1971: 25ff.; KERBS 1983a, 2004; WEISE 1997).

Anstelle der technischen Metteure treten in den Redaktionen Illustrationsredakteure, die für die Bildauswahl und Bearbeitung zuständig sind⁵ (WEISE 1997: 72). Bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts werden Handbücher zur »Illustrations-Photographie« publiziert. Darunter wird jedoch nicht nur die Tätigkeit für die Presse verstanden, sondern auch für Buchverlage, Fachzeitschriften, Werbung sowie die Produktion von – damals sehr verbreiteten – Postkarten (vgl. WEISE 1990: 21). Ende der 1920er-Jahre befürworteten auch Zeitungsverleger und Redakteure den generellen Einsatz von Fotos in der Zeitung (WEISE 1997: 80). Diese Struktur der pressefotografischen Bildproduktion auf der einen und der Bildselektion sowie Bearbeitung in den Redaktionen auf der anderen Seite ist bis heute weitestgehend erhalten.⁶

So gehören Fotografien heute zum selbstverständlichen Erscheinungsbild der Tages- und Wochenzeitungen. Fotografie bildet eine zentrale, wenn nicht die wichtigste Bildgattung neben der Karikatur, Zeichnung oder Infografik in der Presse (vgl. z. B. WILKING 1990).

Unter Pressefotografie werden in alltagstheoretischen Beschreibungen, wie sie in der Praxisliteratur zu finden sind, Fotos gefasst, die in der Presse abgedruckt werden (vgl. z. B. BEIFUSS 1994a: 115). Das mag zunächst als ein überholtes, naives Verständnis erscheinen, ist es doch inzwischen einer zumeist handlungstheoretischen Auffassung gewichen, die fotografische Aufnahmen für und in Medien als Produkt eines eigenen fotojournalistischen Tätigkeitsfeldes auffasst – des Foto-, Bild- oder visuellen Journalismus – und damit den Herstellungskontext berücksichtigt.

5 Zuerst wohl bei den Zeitschriften, erst in den 1920er-Jahren auch bei den Tageszeitungen (vgl. WEISE 1997).

6 Inwieweit jedoch die redaktionelle Auswahl von speziellen Bildredakteuren getroffen wird, darüber ist wenig bekannt. Bei den Illustrierten und Magazinen scheinen vorrangig Bildredakteure dafür zuständig zu sein, bei den Tageszeitungen sind es hingegen mehr und mehr Textredakteure ohne spezifische bildjournalistische Qualifikation (vgl. WANS 2002).

Diese rein auf den medialen Publikationskontext bezogene Definition lässt sich jedoch auch als ausgesprochen weite Beschreibung interpretieren. Denn Fotos in Tageszeitungen, Zeitschriften, Online-Informationsangeboten oder in Fernsehnachrichten müssen nicht zwangsläufig Produkt einer mehr oder weniger professionellen fotojournalistischen Tätigkeit sein. Gerade wenn es um die Rolle der Pressefotografie in der Berichterstattung des Journalismus geht, also auf das Produkt fokussiert wird, dann stellt sich auch die Frage nach dem Produktionskontext und somit, ob die Fotografie in der Berichterstattung unter den Fotojournalismus gefasst werden kann oder ob nicht ausschließlich über redaktionelle Auswahlprozesse von fotografischen Bildern jedweder Provenienz zu reden ist.

Harold Evans, ehemaliger Bildredakteur der *Sunday Times* in London, stellt in seinem Handbuch zum Fotojournalismus *Pictures on a Page* von 1978 dem ersten Kapitel dementsprechend auch provokativ fünf Fotos voran, die in Printmedien publiziert wurden, bei denen es sich jedoch um Amateuraufnahmen oder Aufnahmen von Überwachungs- oder automatischen Kameras handelt (vgl. EVANS 1978: 1ff.). Amateuraufnahmen von Naturkatastrophen wie dem Tsunami 2004, PR-Fotos oder Studioporträts⁷ gehören ebenso zum journalistischen Bildbestand wie die privaten Fotos aus dem Familienalbum von Opfern. Es mag sich dabei um Einzelfälle handeln, wenn es jedoch um ›Pressefotos‹ geht, dann ist zunächst anhand der Bildquellenangaben zu prüfen, ob sie Produkte des Fotojournalismus sind. Pressefotografie kann daher in einer ersten Annäherung als publizierte Fotografie im redaktionellen Teil journalistischer Angebote verstanden werden.

Diese Definition des Pressefotos mag zur Abgrenzung von Textbeiträgen einerseits und anderen Bildgattungen wie beispielsweise der Karikatur, der Zeichnung oder der Infografik andererseits ausreichen, um den Gegenstand zu bestimmen. Wenn es in dieser Arbeit um eine theoretische Fundierung der Pressefotografie geht, dann genügt dies nicht. Denn es stellt sich zwangsläufig die Frage nach dem Produktionskontext dieser Fotografien.

Es gibt schon in der Berufspraxis eine Vielzahl von Definitionen, was Pressefotografie oder Fotojournalismus sein soll. Hier werden zunächst die verschiedenen Auffassungen über Pressefotografie, Bild-, Foto- oder

7 So hat das *Hamburger Abendblatt* beispielsweise am 30. Oktober 2001 mit einem Foto aufgemacht, das die ›glücklichen Gesichter‹ von Andre Agassi, Steffi Graf und ihrem ersten Kind in typischer Familienfoto-Ikonografie inszeniert und gut ausgeleuchtet zeigt. Es handelt sich dabei um ein PR-Foto, das über die Nachrichtenagentur *Associated Press* verbreitet wurde (*Hamburger Abendblatt* vom 30. Oktober 2001, S. 1).

visuellen Journalismus aus berufspraktischer Perspektive dargestellt. Diese alltagstheoretischen Auffassungen mögen zunächst für die wissenschaftliche Theoriebildung wenig ergiebig wirken. Die Berufspraxis bietet jedoch nicht nur bereits »außerwissenschaftliche Vortypisierungen« (RÜHL 1989: 260) für die Wissenschaft. Sie können auch als »Selbstbeschreibungen«⁸ begriffen werden, gerade da sie das eigene Handeln reflektieren bzw. Ideen und Leitvorstellungen thematisieren, die wiederum wissenschaftlich aufgegriffen, reflektiert und analysiert werden. Im Folgenden werden diese spezifischen berufspraktischen Auffassungen vor allem auf der Basis der Praktikerliteratur, der Selbstdarstellungen von Fotojournalistinnen und -journalisten, der Definitionen der Berufsverbände und berufsspezifischen Organisationen und zu einem Teil auch sekundär auf der Basis bisheriger wissenschaftlicher Arbeiten analysiert und systematisiert (Kap. 1.1).

Anschließend werden die bisherigen Versuche der Berufspraxis aufgearbeitet, fotografische Aufnahme- und Darstellungsmechanismen sowie redaktionelle Präsentationsweisen zu beschreiben und zu definieren (vgl. Kap.1.2).

1.1 Pressefotografie, Fotojournalismus – Definitionsversuche der Berufspraxis

In der Praxis herrscht keineswegs ein einheitliches Verständnis darüber vor, was unter Fotojournalismus und Pressefotografie zu verstehen ist. Die unterschiedlichen Vorstellungen lassen sich in drei Dimensionen differenzieren: berufliche Tätigkeit, Darstellungsformen und Arbeitsrollen als Definitionskriterien von Fotojournalismus und Pressefotografie.

1.1.1 *Bild-, Fotojournalismus und Pressefotografie als berufliche Tätigkeit*

In der Praxis werden Pressefotografie und Fotojournalismus häufig als berufliche Tätigkeit beschrieben. Diese Beschreibung lässt sich

8 Der Begriff ist zentral in der Systemtheorie (vgl. z.B. LUHMANN 1987a: 593ff.). Aber schon im Alltagsverständnis kann er hier verwendet werden. Es geht also einfach darum, wie Fotojournalismus und Pressefotografie sich selbst beschreiben.

somit handlungstheoretischen Definitionen zuordnen. Eine eindeutige Bezeichnung hat sich jedoch nicht durchgesetzt. Bild- oder Fotojournalist, Pressefotograf, Fotoreporter, Bildberichterstatter oder gar »Lichtbildner des Zeitgeschehens« (DJU BAYERN 2005) – es existiert eine Reihe von Bezeichnungen, die teils synonym, teils als Über- oder Unterbegriffe verwendet werden. Zur Beschreibung des Handlungsfeldes ist der eher historisch zu verortende Begriff der Pressefotografie in der Praxis inzwischen Bezeichnungen wie visuellem, Foto- oder Bildjournalismus gewichen. Er wird in jüngeren Darstellungen jedoch nach wie vor synonym gebraucht (vgl. z.B. BELZ/HALLER/SELLHEIM 1999: 44ff.; BLECHER 2001). Schon die Frage, was der Begriff Bildjournalismus überhaupt bezeichnet, wird sehr unterschiedlich beantwortet.

Journalismus insgesamt ist als Beruf in Deutschland durch einen offenen Berufszugang und Berufsfreiheit gekennzeichnet, die sich aus dem im Artikel 5 des Grundgesetzes verankerten Recht der freien Meinungsäußerung ableiten. Dementsprechend schwer fällt es der Praxis, Journalismus als Beruf selbst zu definieren. Der Deutsche Journalisten-Verband (DJV) hat sich um die Abgrenzung eines klaren Berufsbildes bemüht (vgl. DJV 1996), das jedoch gerade von wissenschaftlicher Seite kritisiert wurde (vgl. z.B. KUNCZIK/ZIPFEL 2001: 129ff.).

Bereits 1946 hatte der Bayerische Journalisten-Verband in München eine eigene »Fachgruppe Pressephotographen« gegründet (vgl. DERENTHAL 1999: 131). Nach dem »Berufsbild Bildjournalist«, das der Deutsche Journalisten-Verband 1978 entworfen hat, sind Bildjournalisten »fachlich spezialisierte, hauptberuflich tätige Journalisten. Sie bedienen sich zur Berichterstattung der Foto- oder Filmkamera als Darstellungsmittel« (zitiert nach: MARTIN/WERNER 1981: 27). Der Bildjournalismus wird hier zunächst unter den Journalismus als Sammelbegriff gefasst. Diese Definition schließt sowohl Kameraleute beim Fernsehen als auch Fotografen, die überwiegend für Medien arbeiten, mit ein. Sie hat auch Eingang in die Wissenschaft gefunden.⁹

9 Auch in dem von Kurt Koszyk und Karl Hugo Pruys herausgegebenen Handbuch der Massenkommunikation von 1981 wird der »Bildjournalismus« als neuere Bezeichnung gegenüber dem Begriff der Pressefotografie ausgewiesen und zum einen als »professionelle Betätigung im Bereich der Berichterstattung für Print- und/oder elektronische Medien mit dem technischen Mittel der Fotografie« beschrieben, zum andern gilt als »Bildberichter« sowohl der Fotograf für die Presse als auch der Kameramann für das Fernsehen (vgl. PRUYS 1981: 34).

Auch in dem vom DJV 1996 verabschiedeten ›Berufsbild Journalistin Journalist‹ wird der Bildjournalismus einbezogen. Der Bildjournalismus vermittelt demnach »visuelle Informationen über Vorgänge, Ereignisse und Sachverhalte zum Beispiel durch Fotos«, aber auch durch »bewegte Bilder, Informationsgraphiken, Pressezeichnungen und Karikaturen« (DJV 1996: 10).¹⁰ Der Begriff des Bildes steht hier nun als übergeordnete Bezeichnung für jede Form oder Gattung visueller Darstellung.

Häufig wird aber Bildjournalismus im Deutschen mit dem gleichgesetzt, was im Amerikanischen klar als *photojournalism* abgegrenzt wird (vgl. z. B. SACHSSE 2003: 14): die Tätigkeit von Fotografinnen und Fotografen, die hauptberuflich bzw. vorwiegend für Medien arbeiten.¹¹ Fotojournalismus wird auch hier als berufliche Tätigkeit definiert: »Photojournalism is the profession of recording and reporting news by means of photographs« (SEXTON 2002: 335; vgl. auch NEWTON 1998: 4).

Ähnliche Definitionen finden sich auch in der deutschsprachigen Praxisliteratur. So beschreibt Rolf Sachsse (2003: 13f.) das Ziel des Bild- respektive Fotojournalismus: »Es geht um visuelle Nachrichten in der Vermittlung über technische Medien mit dem Schwerpunkt Fotografie.«

1.1.2 Darstellungsformen als Definitionskriterien

Den Versuchen, Foto- oder Bildjournalismus als tätigkeitsbezogenen Überbegriff zu etablieren, steht eine Gebrauchweise gegenüber, die Foto- oder Bildjournalismus über Darstellungs- und Erzählformen von der Pressefotografie abzugrenzen sucht. Sie erhebt die individuelle Einflussmöglichkeit von Fotojournalistinnen und -journalisten auf Themen und Motive zum zentralen Kriterium des Selbstverständnisses.

10 Dieser Definition folgt auch das von Elisabeth Noelle-Neumann, Winfried Schulz und Jürgen Wilke herausgegebene Handbuch *Publizistik. Massenkommunikation*. Unter dem Stichwort »Illustrative Formen« als »Journalistische Darstellungsformen« fasst Kurt Reumann »grafische Stilmittel«, die »von der authentischen *Fotografie* bis zur reinen *Zeichnung*« reichen und derer sich der Bildjournalismus bediene. Er habe sich dabei zur »mehr und mehr eigenständigen Profession entwickelt« (REUMANN 2000: 115; Herv. im Orig.).

11 Die Bezeichnung wird Frank Mott, Dekan der Journalism School der University of Missouri, zugeschrieben, der 1942 mit zur Gründung einer eigenen akademischen Ausbildung für Fotojournalismus beigetragen hat (vgl. LESTER 1991: 4). Der Begriff, so Paul Lester, soll sich in den USA aber erst seit Ende der 1970er-, Anfang der 1980er-Jahre durchgesetzt haben (vgl. LESTER 1995: 15).

Die Pressefotografie mag sich nämlich vor dem Ersten Weltkrieg in Tageszeitungen etabliert haben, die Fotografie in Tageszeitungen ist dennoch bis in die 1990er-Jahre im Vergleich zu den Textbeiträgen ein randständiges Phänomen geblieben. Im Zuge des Booms der Illustrierten in den 1920er-Jahren entwickelt sich ein »moderner Fotojournalismus«¹², der bis heute Leitbildcharakter hat. Er ist verbunden mit der Entwicklung einer eigenständigen fotojournalistischen narrativen Darstellungsform¹³, der Fotoreportage bzw. des Foto-Essays¹⁴. Dass auch die Entwicklung der Reportage als textjournalistische Darstellungsform von der Fotoreportage in diesen Jahren beeinflusst wurde, hat Brigitte Werneburg in einem kurzen Aufsatz schon 1984 dargelegt (vgl. WERNEBURG 1984). Vermutlich handelt es sich jedoch weniger um eine Kausalbeziehung als darum, dass sich Nachricht und Nachrichtenfoto, Reportage und Fotoreportage unter dem an Bedeutung gewinnenden Paradigma einer »objektiven«, d.h. auf die Wirklichkeit ausgerichteten Berichterstattung gleichermaßen entwickeln und ergänzen (vgl. HAAS 1999: 218ff.; SACHSSE 1982: 57). Gleichzeitig trat der Fotojournalismus seit den 1920er-Jahren mit neuem Selbstbewusstsein auf. Die Fotoreporter, häufig Autodidakten wie Erich Salomon, arbeiteten weitestgehend eigenständig und erlangten selbst Berühmtheit. Fotografen und Redakteure stilisierten sich selbst als Begründer des modernen Fotojournalismus (vgl. WEISE 1989a). Sie waren insofern erfolgreich damit, als diese Selbststilisierung als historische Tatsache in zahlreichen fothistorischen und kommunikationswissenschaftlichen Publikationen bis in die 1990er-Jahre verbreitet wurde und damit, wie Weise feststellt, zu »unkorrekten Festschreibungen« geführt hat (WEISE 1989a: 19; vgl. auch HARDT 2000: 6off.). Besonders Tim N. Gidal trug mit zu dieser Legendenbildung bei und ging dabei so weit zu behaupten: »Der moderne Photoreporter schuf die moderne Illustrierte und den modernen Photojournalismus, nicht umgekehrt« (GIDAL 1972: 14). Schon hier wird der redaktionelle Arbeitskontext ausgeblendet.

Die 1920er-Jahre gelten nach wie vor als Blütezeit des Fotojournalismus in Deutschland, die im Nationalsozialismus durch die Gleichschaltung und Instrumentalisierung der Presse ein jähes Ende fand. Durch

12 Die Bezeichnung hat der Fotojournalist Tim N. Gidal geprägt (vgl. LEDERBOGEN 1985: 45).

13 Journalistische Darstellungsformen lassen sich als verschiedene »Muster der Gestaltung und Darbietung von Medienangeboten« (SCHMIDT/WEISCHENBERG 1994: 232) fassen.

14 Zur Entwicklung vgl. werneburg 1984. Zu Fotoreportage und -essay als Darstellungsform vgl. z. B. LEWIS 1995: 193ff.

Berufsverbot waren zahlreiche Fotojournalistinnen und -journalisten gezwungen zu emigrieren (vgl. HONNEF/WEYERS 1997). Sie trugen in den USA oder England in den 1930er-Jahren mit zum Aufstieg der Illustrierten wie *Life* und *Picture Post* bei (vgl. z. B. SMITH 1988; UKA 1998: 234f.; DEWITZ/LEBECK 2001: 228f.). Diese Entwicklung in den 1920er-Jahren ist deshalb von Bedeutung, weil sie das Verständnis des – man kann schon sagen: internationalen – Fotojournalismus entscheidend geprägt hat. Bild- oder Fotojournalismus wird nach wie vor über die eigenständige Fotoreportage definiert (vgl. DEWITZ/LEBECK 2001).

In der amerikanischen Praxis wie Wissenschaft dient daher eine der Pressefotografie vergleichbare Bezeichnung, die »newspaper photography« oder »news photography« (NEWTON 1998: 4), der spezifischen Abgrenzung dieser Nachrichtenbilder vom »photojournalism«. Der Begriff bezieht sich auf Einzelaufnahmen, die für die tagesaktuelle Presse, aber auch für journalistische Online-Angebote und Fernsehnachrichten produziert werden.

Es ist nicht unumstritten, ob die »news photography« überhaupt als Form des Fotojournalismus zu bezeichnen ist. Als Argument wird vor allem angeführt, dass ihr doch eher die Aufgabe als technische Unterstützung des schreibenden Kollegen zukommt, während der Fotojournalist doch seine eigene Idee entwickelt (vgl. GRIGSBY 1998: 10).

Solche Einschätzungen finden sich auch in Deutschland, mit teils weitreichenden tarifpolitischen Konsequenzen. So hat das Landesarbeitsgericht Mainz 2001 einem Pressefotografen, der nach mehrjähriger Pauschalistentätigkeit um eine Redakteursanstellung bei einem Verlag geklagt hatte, lediglich den Status eines Angestellten, nicht jedoch den eines Redakteurs nach dem Tarifvertrag zugebilligt, da dem Pressefotografen ein »eigenschöpferisches, auf eigenen Einfällen und Entschlüssen« beruhendes Handeln fehle (AZ 10 Sa 6/01, 2 CA 969/00 MZ, zitiert nach GRABENSTRÖER 2001: 50). Dieser Interpretation pressefotografischer Tätigkeit scheinen, so der damalige Vorsitzende des Fachausschusses Bildjournalisten im DJV, Martin Kämper, auch zunehmend Verleger zu folgen, da mit dem Angestelltenstatus auch eine niedrigere Bezahlung verbunden ist (vgl. WAMS 2002). Hartmut Beifuß stellt im Handbuch *Bildjournalismus* bereits 1994 fest, dass der Begriff des Pressefotografen in Anstellungsverträgen auch deshalb verwendet werde, um den Begriff des Journalisten und Redakteurs zu vermeiden und Fotojournalistinnen und -journalisten als technische Angestellte führen zu können (vgl. BEIFUSS

1994b: 12). Neben diesen finanziellen und berufspolitischen Aspekten ist damit jedoch eine Einordnung der Pressefotografie verbunden, die an die Diskussion um das fotografische Medium im 19. Jahrhundert erinnert, als das Foto als »Abbild der Wirklichkeit« gefeiert wurde. Ähnlich beurteilt Martin Kämper diese Entwicklung: »Das Foto ist kein journalistisches Produkt mehr, sondern ein Beweismittel« (zitiert nach WANS 2002).

Die Kreativität wird bei der Fotoreportage weitaus höher eingeschätzt als beim tagesaktuellen Einzelbild. Die Fotoreportage hatte als Darstellungsform ihr Hauptforum in den Illustrierten, das einzelne Nachrichtenbild in den Tageszeitungen. In historischen Rückblicken wird immer wieder betont, dass Fotojournalistinnen und -journalisten gerade im arbeitsteiligen Produktionsprozess bei den Illustrierten ein erheblicher Stellenwert zukam, da sie nicht nur die Produktion, sondern auch die Selektion häufig mitbestimmen konnten (vgl. DEWITZ/LEBECK 2001: 228ff.). Fotoreportage oder Fotoessay haben jedoch nur noch in wenigen Magazinen ihren Platz, Nachrichtenbilder hingegen an Bedeutung gewonnen (vgl. DEWITZ/LEBECK 2001: 294). Verbunden wird damit häufig ein Verlust einer größeren Autonomie im arbeitsteiligen Produktionsprozess, die viele Fotojournalistinnen und Fotojournalisten durch eigene Buchpublikationen und Ausstellungen zu kompensieren suchen.¹⁵ Die 1995 gegründete Fotojournalistenvereinigung FreeLens e.V. unterscheidet daher auch Fotojournalistinnen und -journalisten in Tageszeitungs-, Magazin-, News-, Presseagentur- und Bildbändefotografinnen und -fotografen (vgl. NOBEL 1995: 5).

Dieser arbeitsteilige Prozess schlägt sich auch in einem Verständnis nieder, das Fotojournalismus als Produktionsprozess klar von bildorientierten Selektionsprozessen in den Redaktionen unterscheidet.

1.1.3 *Arbeitsrollen als Definitionskriterien*

Im Gegensatz zur Auffassung des Foto-, Bildjournalismus oder der Pressefotografie als Beruf (vgl. Kap. 1.1.1) oder einer Differenzierung nach den fotojournalistischen Darstellungsformen (vgl. Kap. 1.1.2) werden die

15 Ein Blick in jede Fotofachbuchhandlung genügt, um sich über solche aktuellen Projekte einen Überblick zu verschaffen. Die Buchpublikation ist, das sei relativierend gesagt, jedoch nicht allein aus der Not geboren. Die eigenständige Veröffentlichung von Fotoreportagen oder -essays im Buch stellt eine eigene Publikationsform von Fotojournalistinnen und -journalisten dar und hat eine lange Tradition.

Bezeichnungen auch zur Abgrenzung unterschiedlicher Arbeitsrollen¹⁶ innerhalb des arbeitsteiligen Produktions-, Selektions- und Präsentationsprozesses in journalistischen Organisationen verwendet. Mit der Arbeitsrolle treten die (redaktionelle) Organisation und damit auch überindividuelle Entscheidungsprozesse in den Vordergrund. Gleichzeitig ermöglicht sie die Differenzierung journalistischer Tätigkeiten innerhalb der Organisation (vgl. auch BLÖBAUM 2000: 179f.).

Als Arbeitsrollen im Fotojournalismus (hier als Überbegriff verwendet) lassen sich beispielsweise Fotoreporterinnen und -reporter, die für die Redaktionen Fotos produzieren, und Bildredakteurinnen und -redakteure, die in den Redaktionen für Bildbeschaffung, -auswahl und -bearbeitung zuständig sind, identifizieren.

In der fotojournalistischen Praxis und in der Praxisliteratur wird zwischen Berufs- und Arbeitsrolle häufig nicht unterschieden. Im Gegenteil wird der Fotojournalismus mit meist frei, selten fest angestellt arbeitenden Fotografinnen und Fotografen gleichgesetzt und von der Bildredaktion abgegrenzt (vgl. z. B. EVANS 1978). Zum Teil spiegelt diese Auffassung die fotojournalistische Arbeitsrealität wieder. In Deutschland sind von den geschätzten 4.000 Fotojournalistinnen und -journalisten lediglich 100 fest bei Tageszeitungen angestellt (vgl. NEHRLICH/ZINT 2004). Das entspricht einem Verhältnis von 1:40.

Gleichzeitig ermöglicht eine solche Auffassung aber auch, den arbeitsteiligen Produktionskontext, bei dem mit der redaktionellen Vergabe von Aufträgen unter Umständen auch inhaltliche Vorgaben verbunden werden, zu verschleiern und Fotojournalistinnen und -journalisten als individuelle, in ihrem Arbeitsprozess autonome Persönlichkeiten zu benennen. So stellt Helmut Blecher in seiner Einführung zum Fotojournalismus fest, dass die Medien sowieso nur ein Abnehmer unter anderen für die Arbeiten von Fotojournalistinnen und -journalisten seien (BLECHER 2001: 74). Der redaktionelle, organisatorische Kontext als notwendiges Übel des Fotojournalismus dringt auch bei Sachsse durch, wenn er schreibt: »Nach wie vor gibt es Redaktionen. Denn es wird im Bereich der Medien wohl nie ohne sie gehen« (SACHSSE 2003: 19).¹⁷

¹⁶ Zum Begriff der Arbeitsrolle in Abgrenzung zur Berufsrolle vgl. RÜHL 1989.

¹⁷ Im Gegensatz zu den früheren Autoren des Handbuchs *Bildjournalismus*, die die redaktionelle Bearbeitung von Fotos noch in eigenen Kapiteln dargestellt haben, hat der inzwischen alleinige Autor Sachsse dieses Thema dann auch sehr kurz behandelt (vgl. EVERS 1994a, 1994b; SACHSSE 2003: 95ff.).

Die Unabhängigkeit von einem redaktionellen (Auftrags-)Kontext spielt im Selbstverständnis vieler Fotojournalistinnen und Fotojournalisten eine entscheidende Rolle. Berühmtestes Beispiel ist die erste Foto-kooperative freier Fotojournalistinnen und Fotojournalisten, die 1947 gegründete Fotoagentur Magnum, die zum Vorbild zahlreicher Bildagenturen wurde.¹⁸ Laut Ernst Haas, einem der ersten Mitglieder, war es ein entscheidendes Ziel, unabhängig und frei von redaktionellen Vorgaben zu arbeiten: »What I want is to stay free, so that I can carry out my ideas [...] I don't think there are many editors who could give me the assignments I give myself« (Ernst Haas, *Modern photography*, Juli 1969, zitiert nach: MILLER 1997: 75). Magnum gilt heute als eine der renommiertesten Fotoagenturen der Welt. Zahlreiche Mitglieder genießen einen regelrechten Star- oder Künstler-Status, wie beispielsweise Sebastiao Salgado¹⁹. Ihre ›Werke‹ werden prämiert, vielfach publiziert und ausgestellt.

1.1.4 Zusammenfassung

Unabhängig davon, wie man die Fotografie im Journalismus bzw. in den Massenmedien bezeichnet, liegt den verschiedenen Auffassungen ein handlungstheoretisches Verständnis zugrunde. Die weitestgehende Ausblendung des redaktionellen Kontextes, die Verbindung mit der narrativen, eigenständigen Erzählform der Reportage oder des Essays und die über die redaktionelle, massenmediale Organisation hinausgehenden Publikationswege über Ausstellungen und Bücher prägen das Selbstverständnis des Fotojournalismus als Leistung individueller Persönlichkeiten, die sich stärker in der Fotografie als kulturellem Bildmedium denn im Journalismus als organisationsgebundenem Kontext verorten. Dazu trägt bei, dass Fotojournalist/-innen hauptsächlich als Freie arbeiten und dabei teils in Agenturen organisiert sind, die selbst internationales Renommee genießen.

Neben dem synonymen Gebrauch von Foto-, Bildjournalismus oder Pressefotografie existieren jedoch auch deutliche Abgrenzungsversu-

¹⁸ Zur Geschichte von Magnum vgl. MILLER 1997.

¹⁹ Freie Projekte können dabei durch Auftragsarbeiten realisiert werden. Saldagos Aufnahme vom Attentat auf den amerikanischen Präsidenten Ronald Reagan am 30. März 1981 soll Magnum beispielsweise weltweit 130.000 Dollar eingebracht haben. Allein das Nachrichtenmagazin *Newsweek* habe für die Bilder 75.000 Dollar bezahlt. Salgado soll das Geld wiederum in ein eigenes, zweijähriges Foto-Projekt in Afrika gesteckt haben (vgl. MILLER 1997: 253f.).

che, die als vorwissenschaftliche Typisierung der hier zugrunde gelegten Definition dienen. Auf einer ersten Ebene unterscheidet sich Bildjournalismus als Überbegriff für berufliche Tätigkeiten, die nach den visuellen Gattungen unterschieden werden (z.B. Karikatur, Graphik, Fotografie), vom Fotojournalismus und der Pressefotografie als spezifischem Handlungsfeld, das die Fotografie als Medium nutzt.

Auf der zweiten Ebene wird Pressefotografie als ein Teilbereich des Fotojournalismus betrachtet, der sich auf die aktuelle Produktion von Einzelbildern, vor allem für Tages- und Wochenzeitungen, konzentriert und durch Routinen (sowie einen angeblich geringen kreativen Handlungsspielraum) der Fotojournalistinnen und Fotojournalisten geprägt ist. Damit gewinnen jedoch redaktionelle Entscheidungen an Bedeutung.

Bleibt man zunächst auf einer handlungstheoretischen Ebene, dann erscheint es als sinnvoll, im organisationsgebundenen Kontext journalistischer Produktion, Auswahl und Präsentation die beiden Arbeitsrollen des Reporters und des Redakteurs bzw. Bildredakteurs zu unterscheiden. Das ist auch deshalb von Relevanz, weil Auswahl und Bildbearbeitung nicht allein fotojournalistische Aufnahmen umfasst, sondern auch Fotos anderer Provenienz, wie z.B. Privatfotos, eingesetzt werden.

Versuche, den Fotojournalismus allein im Sinne von Reporterinnen und Reportern zu definieren, führen dagegen lediglich zu einer weiteren Ausblendung des redaktionellen Auswahl- und Präsentationskontextes.

1.2 Selbstbeschreibungen fotojournalistischer Berufspraxis

Aufnahme-, Auswahl- und Präsentationskriterien des Fotojournalismus im Allgemeinen und der Pressefotografie im Speziellen werden in der Berufspraxis und in der Praxisliteratur im Wesentlichen unter zwei zentralen Perspektiven diskutiert: in Hinblick auf

1. den Wirklichkeitsbezug der Bilder und
2. die inhaltlichen Aufnahme- wie Präsentationskriterien des Bildmotivs.

Im Folgenden werden die zentralen berufspraktischen Auffassungen und Erklärungsmodelle zu diesen beiden Aspekten vorgestellt und daraufhin untersucht, ob sich aus den verschiedenen Ansätzen ein sowohl theoretischer als auch empirischer Zugang zum Gegenstand gewinnen lässt.

1.2.1 *Authentizität in Fotojournalismus und Pressefotografie*²⁰

Seit Mitte der 1970er-Jahre hielt die computergestützte Technik Einzug in die Tageszeitungsredaktionen. Der »redaktionstechnische Journalismus« (PÜRER/RAABE 1996: 37f.) hatte auch zur Digitalisierung des fotojournalistischen Arbeitsprozesses geführt. Seit den 1980er-Jahren werden Fotos nicht nur digital in den Redaktionen bearbeitet, auch Fotojournalistinnen und -journalisten arbeiten inzwischen mit digitalen Kameras, Bildarchive der Agenturen sind über das Internet verfügbar und abrufbar.

Mit der Elektronisierung des fotografischen Arbeits- und redaktionellen Produktionsprozesses hat sich im (Foto-)Journalismus eine Diskussion darüber entzündet, ob Fotos überhaupt noch glaubwürdig seien, eröffnete die neue Technik doch auch neue Möglichkeiten, Bilder relativ einfach zu manipulieren. Seit die renommierte Zeitschrift *National Geographic* 1982 für ihre Titelgeschichte über Ägypten kurzerhand auf dem Titel zwei Pyramiden zusammengeschoben hat, damit sie auf das hochformatige Cover passten, war auch bekannt, welche neuen Möglichkeiten die Digitalisierung der Bildmanipulation bieten konnte (vgl. LESTER 1991: 125). Gerade die als spektakulär empfundenen und meist vom Journalismus selbst aufgedeckten Bildmanipulationen verdeutlichen jedoch, in welchem Maß Fotojournalismus und Journalismus an einer »wahrheitsgemäßen« Berichterstattungsnorm festhalten. Diese wahrheitsgemäße Berichterstattung über das, was Journalistinnen und Journalisten beobachten, die *Objektivität*, zählt zu den zentralen Normen des Informationsjournalismus²¹ generell (vgl. DONSBACH 1990; NEUBERGER 1996, 1997).

Als spezifische Form des journalistischen Objektivitätsanspruches zählt in der Pressefotografie bzw. dem Fotojournalismus die *Authentizität*. So titelte auch die Zeitschrift *sage & schreibe* Mitte der 1990er-Jahre einen Beitrag des Geo-Chefredakteurs Peter-Matthias Gaede (1995): »Authentizität ist gefragt«. Das Wissen um die neuen digitalen Manipulationsmöglichkeiten von Fotos hat im Fotojournalismus keineswegs zur Aufgabe des Authentizitätsanspruches geführt. Im Gegenteil: Das authentische

20 Dieser Teil knüpft an Überlegungen an, die bereits an anderer Stelle veröffentlicht worden sind (vgl. GRITTMANN 2003).

21 Für die Yellow Press und die Boulevardzeitungen gilt dies sicher nicht im selben Maß.

Foto wird umso stärker von Qualitätsmedien eingefordert (vgl. BAUERN-SCHMITT/ BÜLLESBACH 1995: 9; POHLERT 2002: 1).

Der Authentizitätsdiskurs des Fotojournalismus, der Pressefotografie und des Journalismus rekurriert damit immer wieder auf die potenzielle Möglichkeit, ein ›Abbild der Realität‹ liefern zu können. Wenn die Fotografie auch schon längst den Glauben aufgegeben hat, dass Fotos ›Fenster zur Welt‹ sind (vgl. AMELUNXEN/IGLHAUT/RÖTZER 1996), dann hält die Pressefotografie zumindest in den Qualitätsmedien diesen Anspruch nach wie vor aufrecht – einzig eingeschränkt durch das Wissen, dass das jeweils aufgestoßene Fenster nur einen ausgewählten Moment zeigt.²²

Die Diskussion um die Zulässigkeit von Inszenierungen durch die Fotografen ist in Deutschland im Vergleich zu den USA nur schwach entwickelt. Wenn sich überhaupt Äußerungen zur Problematik finden, zeigt sich bei der Thematisierung ein eher naiver Umgang mit Inszenierungsfragen (vgl. z.B. EULER 1997). Auch das Handbuch *Bildjournalismus* argumentierte Mitte der 1990er-Jahre noch ausgesprochen unbefangen: »Stellen Sie sich als Fotograf vor [...] und arrangieren Sie kräftig mit den Fotografierten ihre Bilder. [...] Die Abgebildeten danken es später durch freundlichere Mienen und dienen damit dem besseren Verkauf« (BLUME/SACHSSE 1994: 157). Nach der Richtlinie 2.2. im Pressekodex des Deutschen Presserats, sind »symbolische Illustrationen (nachgestellte Szene, künstlich visualisierter Vorgang zum Text etc.) [...] deutlich wahrnehmbar in Bildlegende bzw. Bezugstext als solche erkennbar zu machen« (DEUTSCHER PRESSERAT 2000, 2.2).

Manipulationen hingegen werden weitaus klarer und schärfer verurteilt. Die angebliche Authentizität des Bildes wurde bereits vor der Einführung digitaler Technik durch das Wissen in Zweifel gezogen, dass Bilder auch manipulierbar sind. Aber auch wenn die ›Yellow Press‹ schon längst die Techniken der Retusche und Montage beherrscht und einsetzt, so führen aufgedeckte Bildmanipulationen gerade im Informationsjournalismus der Tages- und Wochenzeitungen eher zur Diskussion, wie die Authentizität von Pressefotos wieder gesichert werden kann, als dass man die Authentizitätsnorm generell aufgegeben hätte (vgl. z.B. GAEDE

22 So äußerte der Fotojournalist Thomas Höpker in einem Interview den Zweifel, dass man »Realität [...] vielleicht gar nicht fotografieren« könne, »das Bild wird immer von einem Individuum geschaffen, dem Fotografen. Er fotografiert, was er sehen will. Oder was er zu sehen gelernt hat. Wenn zwei Fotografen vor demselben Motiv stehen, bringen sie oft höchst verschiedene Bilder nach Hause« (zitiert nach: SÖRING 2002).

1995; HARTMANN 1995; BÜLLESBACH 1997, 1999; N.N. 1999). Die Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung, die kaum noch entlarvt werden konnten, und die Entwicklung digitaler Kameras, die Bilder ohne Originale produzieren, führten zur Diskussion darüber, ob der Fotojournalismus noch eine Zukunft hat (vgl. ZINT 1993; KLEIN 1996; NEWTON 2001: 1ff.).

Die (Selbst-)Beobachtung von Verstößen gegen das Authentizitätspostulat durch nachträgliche Manipulationen scheint dagegen zumindest bei groben Verstößen besser zu funktionieren. Als *Bild* Ende Januar 2001 versuchte, den damaligen Umweltminister Jürgen Trittin (Grüne) mit einem durch Bildschnitt und falsche Bildbeschriftung manipulierten Foto zu diskreditieren, wurde das schnell von konkurrierenden Medien als Fälschung entlarvt. *Bild* entschuldigte sich, entging aber weder ihrer öffentlichen Blamage noch der öffentlichen Rüge durch den Deutschen Presserat. Aus den USA sind Fälle bekannt, bei denen Fotojournalisten schon für kleinere Verstöße (etwa die digitale Retusche von Seilen einer Brücke) kurzzeitig suspendiert wurden (vgl. SCHWARTZ 1999: 158; LESTER 1991: 118ff.). Manipulationen verstoßen nach dem Code of Ethics der amerikanischen National Press Photographers Association gegen die Ethik des Fotojournalismus (vgl. NPPA 2005). Explizite Bildmontagen werden zwar in bundesdeutschen politischen Magazinen, Tages- und Wochenzeitungen bewusst eingesetzt, nach Aussagen von Artdirektoren aber generell gekennzeichnet (vgl. KLUYVER/NOBEL 1996). *Der Spiegel* verpflichtet Fotografen vertraglich, Fotos nach der Aufnahme nicht inhaltlich zu manipulieren (vgl. *Spiegel* 2002: Abs. 10). 1997 haben verschiedene Fotografenvereinigungen und Journalistenverbände das Memorandum »[M]« ins Leben gerufen, in dem sich die Unterzeichner verpflichten, Montagen mit diesem Zeichen zu kennzeichnen, inzwischen unterstützt von Medien wie *Amica*, *Süddeutsche Zeitung*, *Stern*, *TV Spielfilm* u.a. (vgl. JANSEN 2000). Inwieweit das in der Praxis konsequent durchgeführt wird, bedürfte eigener Untersuchungen.

1.2.2 ›Der entscheidende Augenblick‹

Die Frage, in welchem Verhältnis technisch generierte Bilder zur Realität stehen, hat die berufspraktische wie auch gesellschaftliche Debatte über das ›Medium‹ Fotografie seit seiner Erfindung bestimmt. Das gilt nicht nur in Bezug auf die Frage der Authentizität im Sinne einer unverfälschten Aufnahme und Reproduktion, sondern bezieht sich auch auf

den Aufnahmemoment. Anfang der 1950er-Jahre hat der Mitbegründer der Fotoagentur Magnum, Henri Cartier-Bresson, dieses Verhältnis in seiner ersten Monografie formuliert:

»Die Wirklichkeit bietet sich in einer solchen Überfülle dar, daß man nur hineinzugreifen braucht, um vereinfachend und sichtlich etwas herauszuholen. Aber greift man immer das Richtige? [...] Für mich besteht die Fotografie im gleichzeitigen blitzschnellen Erkennen der inneren Bedeutung einer Tatsache einerseits, und auf der anderen Seite des strengen und rückhaltlosen Aufbaus der optisch erfassbaren Formenwelt, die jene Tatsache zum Ausdruck bringt« (CARTIER-BRESSON 1983: 79, 82 [zuerst 1952]).

Cartier-Bressons Definition bezieht sich somit sowohl auf den Aufnahmemoment als auch auf kompositorische Fragen. Cartier-Bressons Text gilt als theoretische »Grundlage des engagierten Fotojournalismus« (KEMP 1983: 78). Der Titel seines Buches hat sich wie kaum ein anderer zum Leitbild und Topos des Fotojournalismus entwickelt (vgl. TOTH 2003): *The Decisive Moment* oder zu Deutsch *Der entscheidende Augenblick* ist jener Moment, den es fotografisch festzuhalten gilt (vgl. z.B. REUTER 1956: 60; KNOSOWSKI 1999; JAENECKE 1997: 15).²³

Vermutlich hat zum entscheidenden Erfolg von Cartier-Bressons Bestimmungsversuch fotojournalistischer Bildproduktion beigetragen, dass der Bildinhalt und die Komposition der individuellen Leistung der Fotojournalistinnen und -journalisten zugeschrieben werden können, ohne dabei die »Abbildungsfunktion« des Fotos aufgeben zu müssen. Das Problem, die eigene Leistung zu betonen und gleichzeitig aufrechtzuerhalten, dass Fotos objektiv seien, hat die Fotografie und schließlich den Fotojournalismus von Anfang an beschäftigt (vgl. SCHWARTZ 1992). Mit dieser Konstruktion schafft es der Fotojournalismus, zwei widersprüchliche Ansprüche aufzulösen. Es scheint einen quasi naturhaften Moment in der Realität, im Ablauf eines Ereignisses zu geben, den Fotojournalisten festhalten, die damit über das berichten, was »wirklich geschehen ist«. Doch es gibt eine Reihe von herausragenden Fotojournalisten bzw.

23 Kritik hat u.a. Harold Evans formuliert. Selbst wenn man die Aufnahme des »entscheidenden Augenblicks« als zentrale Aufgabe des Fotojournalismus bzw. der auswählenden Redakteure in der Redaktion betrachten würde, sieht Evans dies als wenig ergiebig an: »Used in this loose way, decisive moment is a fiction, a rationalisation of choice, rather than an analytical tool to help us to select photographs for publication and compare qualities« (EVANS 1978: 107). Nach Evans zeigten sowieso die wenigsten Bilder den entscheidenden Augenblick, einen Moment später oder früher aufgenommen, verändert sich kaum die Einzigartigkeit des Moments.

-journalistinnen, die es scheinbar besser als andere schaffen, diesen einen Moment zu erfassen. Die amerikanische Kommunikationswissenschaftlerin Dona Schwartz hat diesen Widerspruch auf den Punkt gebracht: »They must insist on the objectivity of their pictures at the same time that they attempt to demonstrate their mastery of the craft« (SCHWARTZ 1992: 96f.). Der »entscheidende Augenblick« ist jener Moment, der beides verbindet. Erst diese Konstruktion ermöglicht es, fotojournalistische oder speziell pressefotografische Bildproduktion als Leistung einer fotopublizistischen Persönlichkeit zu kreieren, sie aus ihrem Kontext der Medien bzw. des Journalismus zu isolieren. Cartier-Bressons Beitrag entstand in einer Phase, als sich die Museen, insbesondere das Museum of Modern Art in New York, dem Fotojournalismus zuwendeten und die Werke von Fotojournalisten in eigenen Ausstellungen als ästhetische Kunstwerke nobilitieren. Das einzelne Foto wurde zum Träger eines idealisierten Augenblicks, zum »Fetisch des entscheidenden Augenblicks«, stilisiert (BECKER 2000: 138f. [zuerst 1992]). Damit war es möglich, den Fotojournalismus als Objekt von Ausstellungen, Museen und Galerien hoffähig zu machen. Auch die Vielzahl an Einzelwerksausstellungen von Fotojournalistinnen und -journalisten in den letzten Jahren belegt das. Der Fotojournalismus wird zur Kunst.

Für den tagesaktuellen Fotojournalismus, die Pressefotografie, kann eine fotografische Freiheit nicht unterstellt werden. Bereits 1913 hat der Leiter der Illustrationszentrale des Scherl-Verlags, Paul Knoll, die organisatorische Einbindung und Abhängigkeit des Pressefotografen in den journalistischen, redaktionellen Arbeitsprozess festgestellt. Nur derjenige Fotograf könne journalistisch tätig sein, der die Anforderungen der Redaktionen kenne (zitiert nach: FAAS 1999: 17). Genau diesen Prozess und die damit verbundene Standardisierung von Ereignis- und Momentbegriffen blendet der »entscheidende Augenblick« aus.

Als Topos hat der Begriff auch Eingang in die fotojournalistische und journalistische Praxisliteratur gefunden. Beifuß (1994a: 116) hält die »Konzentration auf das wesentliche Detail eines Ereignisses« für ein Merkmal des guten Pressefotos (vgl. auch SACHSSE 2003: 67).

Niels Reuter hat schon in seiner *Einführung in die Pressefotografie* von 1956 die Routinisierung bei der Entscheidung thematisiert, welcher Moment als »Höhepunkt« eines Ereignisses aufzufassen sei. Erfahrene Fotoreporter wüssten schon häufig im Voraus, wie ein Geschehen ablaufen werde und wie sich die Höhepunkte verteilen:

»Jeder aufmerksame Zeitungsleser kennt derartige Schema-Bilder, die sich immer wiederholen (Politiker schütteln einander die Hände, der Film-Star grüßt von der Gangway des Flugzeuges, der Angeklagte spricht mit seinem Verteidiger usw.)«
(REUTER 1956: 60, 68).

Sowohl über die Frage, was als Ereignis aufzufassen ist, als auch darüber, was als Höhepunkt eines Ereignisses gelten kann, existieren Vorstellungen, die sich in Auswahlroutinen niederschlagen. Diese Auswahlroutinen, die zunächst bei der Aufnahme, aber auch für die redaktionelle Selektionsentscheidung eine Rolle spielen, sind inzwischen auch in Praxishandbüchern zum Fotojournalismus systematisiert worden.

1.2.3 *Systematisierungsversuche fotojournalistischer Aufnahme-, Gestaltungs- und Präsentationskriterien*

Die deutschsprachige Praxisliteratur über Fotojournalismus fiel im Vergleich zur Praxisliteratur über Journalismus lange Zeit ausgesprochen bescheiden aus. Bis zu Beginn des Jahrzehnts galt das Handbuch, der inzwischen von Sachsse allein verantwortete Band *Bildjournalismus heute*, als Standardwerk, das absichtlich gänzlich ohne Bildbeispiele auskommt (vgl. SACHSSE 2003). Neben der eher impressionistischen Einführung in den Fotojournalismus von Helmut Blecher (2001) sind inzwischen zwei Publikationen zum Beruf des Bildredakteurs bzw. zum Fotojournalismus erschienen (BERGMANN 2006; ROSSIG 2006). Fotojournalistische Fragen werden zuweilen auch in Handbüchern zum Zeitungs- und Zeitschriftendesign abgehandelt (vgl. z. B. BLUM/BUCHER 1998). Diese schmale Praxisliteraturlage kann daher rühren, dass der Fotojournalismus nur unzureichend als eigenständiges, *journalistisches* Arbeitsgebiet mit dem Medium der Fotografie betrachtet wird, das einer eigenen Reflexion bedarf. Denn zur Fotografie, zu Technik, Gestaltung, Themen- und Motivwahl gibt es einige Handbücher.

1.2.3.1 *Darstellungsformen*

Noch in der zweiten Ausgabe des Handbuchs *Bildjournalismus* von 1994 beinhaltet das Kapitel über die eigentliche Bildproduktion vorrangig eine Aufzählung möglicher Bildmotive von der Pressekonferenz über die Geburtstagsfeier von Hundertjährigen, Ehrungen, »Allerweltsthemen«,

Kultur und Sport (vgl. BEIFUSS 1994c: 119ff.). Als journalistische Darstellungsformen werden Einzelbild, Serie (als Abfolge einer Entwicklung) und Reportage aufgeführt sowie Einzel- und Gruppenporträt als eigenständige Darstellungsform und schließlich das Feature (BEIFUSS 1994c: 124).

Sachsse neuere Beschreibung fotojournalistischer Darstellungsformen ist strenger systematisiert, er unterscheidet zwischen Einzelbild und Bildserie (vgl. SACHSSE 2003: 74). Als Darstellungsformen definiert Sachsse die Ereignisfotografie, z. B. von Naturereignissen und -katastrophen, Parateitagen, anderen Veranstaltungen und Sportfotografie. Dabei unterscheidet er die Nachrichtenfotografie als Teilbereich der Ereignisfotografie mit hohem Aktualitätsbezug und die Dokumentationsfotografie mit überzeitlichem Anspruch und hohem Nachrichtengehalt. Weitere Darstellungsformen stellen nach Ansicht Sachsse die Porträtfotografie von Einzelpersonen oder Gruppen sowie die Featurefotografie dar (SACHSSE 2003: 72ff.). Die Bildserie unterscheidet Sachsse in drei Kategorien: die Bildreportage als Visualisierung eines Themas aus verschiedenen Perspektiven, die Bildgeschichte als gestalteter Ablauf über mehrere Bilder und »bei strengen zeitlichen oder räumlichen Folgen« die Bildsequenz (SACHSSE 2003: 74).

Seine Systematik weist Ähnlichkeiten mit denjenigen amerikanischer Fotojournalismushandbücher auf, die seit den 1970er-Jahren verstärkt publiziert wurden. Diese Systematiken stimmen, wie Schwartz (1992: 98) in ihrer Analyse der Praxisliteratur festgestellt hat, in hohem Grad überein. Während Sachsse jedoch vom »Einzelbild« als Überbegriff für verschiedene Darstellungsformen spricht (eben Feature, Porträt, Ereignis- respektive Nachrichten- oder Dokumentationsfotografie), werden die verschiedenen Darstellungsformen im Amerikanischen unter der Bezeichnung »news photography« zusammengefasst. Zu den journalistischen Darstellungsformen der »news photography« zählen übereinstimmend die *news photos*, die wiederum in *spot news* und *general news* unterschieden werden, und die *feature photos*. Porträts und Sportfotografie werden meist jeweils als ein eigenes Genre aufgeführt, ebenso *illustrations* (vgl. NEWTON 1998: 4; KOBRE 1991: 22ff.)²⁴.

24 Die Vielfalt der Darstellungsformen variiert bei einzelnen Autoren. Arthur Rothstein unterscheidet lediglich »news photos« und »features« (vgl. ROTHSTEIN 1979: 37ff.). Hoy übernimmt die damaligen Kategorien des noch als »Pictures of the Year« ausgeschriebenen Wettbewerbs und unterscheidet dementsprechend »spot« und »general news photos«, »features« und Porträts, aber auch Sportfotografie sowie »editorial«, »food« und »fashion illustrations« und schließlich »documentary photography« (vgl. HOY 1993: 67ff.; ähnlich auch LESTER 1991: 6ff.; LEWIS 1995: 135ff.).

Dabei werden auf Einzelbilder bezogene Darstellungsformen von verschiedenen Formen der Bildserie unterscheiden. Die Definitionen der journalistischen Darstellungsformen bei einzelnen Autoren sind relativ ähnlich. Diese Systematisierung, die auf eine Routinisierung des fotojournalistischen Arbeitsprozesses hinweist, wird auch von den amerikanischen fotojournalistischen Wettbewerben verwendet, z.B. beim jährlich stattfindenden Wettbewerb »Pictures of the Year International« (POYi) der Missouri School of Journalism in den USA (vgl. z. B. die Kategorien der Newspaper Division von POYi 2005).

Einzelbild

Unter *spot news photographs* werden Aufnahmen von unvorhergesehenen und nicht planbaren Ereignissen gefasst, beispielsweise von Unglücksfällen oder Verbrechen. Auf lokaler Ebene handelt es sich nach Frank Hoy um Aufnahmen von Bränden, Unfällen, Rettungsaktionen (HOY 1993: 67f.).²⁵

Unter *general news photographs* sind Aufnahmen zu verstehen, bei denen das Ereignis terminiert oder planbar ist (HOY 1993: 68). Dazu zählen beispielsweise Paraden, Konzerte oder Feiern. Mit wachsender Erfahrung könne der Ablauf antizipiert werden (HOY 1993: 68).²⁶ Kobre zählt dazu vor allem Fotos von Veranstaltungen und Sitzungen, die gerade in der politischen Berichterstattung eine Rolle spielen (vgl. KOBRE 1991: 41ff.).

Als *feature photos* werden Einzelaufnahmen bezeichnet, die Themen oder Begebenheiten von dauerhaftem Interesse zeigen und Stimmungen erzeugen. Sie zeichnen sich nach Rothstein (1979: 75) häufig durch elaborierte Technik und ungewöhnliche Kompositionen aus (vgl. HOY 1993: 68).

Porträts dienen der Darstellung von Personen. Sie reichen von den sogenannten »mugshots«, die lediglich die Physiognomie wiedergeben, über Aufnahmen, die über den spezifischen Ausdruck von Gesicht, Gestik oder Körper einen Moment der Persönlichkeit erfassen sollen, bis hin zu Milieuporträts, bei denen durch die Einbeziehung der Umgebung bei

25 Zu den *spot news photos* zählen beispielsweise auch Aufnahmen von Ausschreitungen bei Demonstrationen (vgl. KOBRE 1991: 22ff.). Kenneth Kobre entwickelt für solche Ereignisse genaue Anweisungen für Bildmotive, die sich, so Schwartz, wie ein »film storyboard« lesen würden (SCHWARTZ 1992: 99). Ähnliche Anweisungen werden inzwischen auch in deutschsprachigen Praxishandbüchern zur Zeitungsgestaltung aufgegriffen (vgl. z. B. BLUM/BUCHER 1998: 66).

26 Als Beispiel führt er allerdings u.a. die Aufnahme zweier schaukelnder Kinder an, die wohl eher unter die Feature-Kategorie fallen (vgl. HOY 1993: 69).

der Aufnahme Lebensumstände einer Person, z. B. die soziale Situation, gezeigt werden (vgl. KOBRÉ 1991: 78ff.).

Bildserien

Fotoreportagen oder Fotoessays spielen in der Berichterstattung – insbesondere in der politischen Berichterstattung von Tageszeitungen – eine marginale Rolle. Was darunter zu fassen ist, variiert von Autor zu Autor (vgl. z. B. ROTHSTEIN 1979: 112ff.; LEWIS 1995: 193ff.; KOBRÉ 1991: 118ff.; SACHSSE 2003: 74ff.). Übereinstimmung lässt sich darüber finden, dass es sich um narrative Formen handelt.

Eine weitere Form, die Sequenz, wird jedoch auch in Zeitungen eingesetzt. Harold Evans unterscheidet zwei Formen der Bildfolge: Die *action sequence*, die Bildfolge einer Aktion, und die *narrative sequence*.

»The action sequence suggests movement by recording change in nearly-similar scene« (EVANS 1978: 174). Die Beobachtung bzw. Aufnahme erfolgt dabei aus demselben Blickwinkel, d. h. von demselben Standpunkt des Fotografen aus und mit derselben Einstellungsgröße. Aufgenommen wird der Ablauf einer Handlung in einer Bildfolge. Was hier fotografisch als Ereignis gefasst werden soll, ist von relativ kurzer Dauer: Minuten, Stunden, vielleicht auch wenigen Tagen.

Die *narrative sequence* stellt ebenfalls die Bildfolge eines Handlungsablaufs bei gleichbleibendem Ort dar, Aufnahmestandpunkt, Einstellungsgröße und der Blickwinkel können jedoch variieren (vgl. EVANS 1978: 174, 179f.). *Action sequence* und *narrative sequence* unterscheiden sich somit vor allem im Bewegungsspielraum des Fotografen oder der Fotografin an einem Ort, der bei der *action sequence* enger definiert ist als bei der *narrative sequence*.

Gemeinsam ist beiden Formen der Bildfolge, dass Zeit und Ort konsistent sind und die Aufnahmen von einer einzigen Fotojournalistin oder einem Fotojournalisten gemacht werden.

1.2.3.2 *Gestaltungsmittel und Komposition*

Während Sachsse Gestaltungsfragen nur kurz abhandelt (vgl. SACHSSE 2003: 9f.), hat die amerikanische Kommunikationswissenschaftlerin Schwartz in ihrer bereits zitierten Analyse amerikanischer fotojournalistischer Praxishandbücher festgestellt, dass es dort klare Vorgaben zur fotojournalistischen Komposition gibt, die auf ebenso klare Konven-

tionen und Routinen hinweisen (vgl. SCHWARTZ 1992: 103ff.). Zu diesen Regeln zählen

- der Einsatz der Tiefenschärfe, um die zentralen Objekte hervorzuheben bzw. für die anvisierte Bildaussage irrelevante Objekte im Hinter- oder Vordergrund durch Unschärfe fast verschwinden zu lassen,
- der Bildaufbau nach der ›rule of third‹,
- die Auswahl des Objektivs und damit des Rahmens,
- die Reduktion auf ein Handlungsmoment bzw. wenige Personen und
- die Berücksichtigung von Linien, wie Diagonalen, S-Kurven und anderen, die als grafische Abstraktion des Motivs von der konkreten Aufnahmesituation definiert werden könnten.

Schwartz räumt allerdings ein, dass es sich nicht ausschließlich um fotojournalistische, sondern allgemeine fotografische Grundregeln handelt (SCHWARTZ 1992: 108, Anm. 6).

Der Begriff der Komposition scheint zunächst irreführend, bezeichnet er doch zunächst das Zusammenfügen einzelner Teile zu einem Ganzen, eine Möglichkeit des Arrangements, die Fotojournalistinnen und -journalisten in der Aufnahmesituation selbst nicht haben (und nach dem Selbstverständnis des Fotojournalismus auch nicht haben sollten, wenn man die kritischen Diskussionen um gestellte Aufnahmen, wie beispielsweise Robert Capas Foto eines sterbenden Milizionärs im spanischen Bürgerkrieg oder Joe Rosenthals Aufnahme von der Errichtung der amerikanischen Flagge auf Iwo Jima, als Indikator dafür heranzieht). Sofern diese Regeln tatsächlich berücksichtigt werden, handelt es sich eher um eine präfigurierte Vorstellung bei der Aufnahme, die den fotojournalistischen Blick prägt und einmal mehr darauf hindeutet, dass die Realitätswahrnehmung im Fotojournalismus durch routinisierte Konventionen antizipiert wird.

1.2.3.3 *Auswahl und Präsentation*

›How-to-do‹-Anweisungen gibt es nicht nur für die Aufnahme, sondern auch für die redaktionelle Bearbeitung und Präsentation im Zeitungskontext. Die Praxisliteratur erweckt in ihrer Darstellung den Eindruck, als sei mit der Behandlung von Regeln zur fotojournalistischen Aufnahme gleichzeitig auch die Frage der redaktionellen Auswahlentscheidung

der Fotos geklärt. Besonders deutlich wird das in Harold Evans Handbuch *Pictures on a Page*. Nach der Darstellung fotojournalistischer Aufnahmeregeln und -empfehlungen beginnt das Kapitel, das sich mit der Bearbeitung in den Redaktionen befasst, mit dem symptomatischen Satz: »The photograph, once selected, has to be edited for size, shape and story content« (EVANS 1978: 183). Die Frage der Auswahl, über die schließlich entschieden wird, welches Foto tatsächlich abgedruckt wird, bleibt bei Evans im Dunkeln, als würde sich aus der Aufnahmeentscheidung der Fotojournalistinnen und -journalisten zwangsläufig auch die Auswahlentscheidung in den Redaktionen ergeben. Evans selbst meint lediglich lakonisch: »This is a world in itself, inhabited by all sorts of hobgoblins« (EVANS 1978: 183).

Welches Foto? – Auswahlkriterien in der Redaktion

»Actually, photo editing begins when you press the button«, schreibt auch Greg Lewis (1995: 210). Dabei wird sowohl in der Praxis als auch in der Praxisliteratur eher resignierend festgestellt, dass dem nicht so ist. Da viele Fotojournalistinnen und -journalisten – auch in Deutschland (s.o.) – frei arbeiten und ihre Fotos über Agenturen und Bildarchive an die Redaktionen verbreiten (lassen), haben sie kaum Einfluss auf redaktionelle Entscheidungsprozesse. Diese Situation war schon, wie bereits weiter oben beschrieben, eine zentrale Motivation für die Gründung der Fotoagentur *Magnum*. Die Fotojournalistin Gisèle Freund hat in ihrer Studie *Photographie und Gesellschaft* (1993 [zuerst 1974 bzw. 1936]) ebenfalls das Dilemma beschrieben, das aus der fehlenden Kontrolle über die eigenen Fotos entsteht (vgl. FREUND 1993: 171). In der Praxisliteratur finden sich nur wenige Hinweise zu redaktionellen, inhaltlichen Auswahlkriterien.²⁷

Joachim Blum und Hans-Jürgen Bucher fordern in ihrem praxisbezogenen Buch zur Gestaltung von Text, Bild und Grafik in der Zeitung, dass bei der Auswahl von Fotos zunächst die Funktion geklärt werden sollte (BLUM/BUCHER 1998: 64). Fotos könnten nach Ansicht der Autoren:

- »den Inhalt eines Textes veranschaulichen (darstellende Funktion)

²⁷ Kobre versucht, über die amerikanischen Forschungsergebnisse zu den Interessen von Leserinnen und Lesern Kriterien zu gewinnen, die bei der Bildauswahl berücksichtigt werden sollten. Er stellt allerdings fest, dass die Basis für Verallgemeinerungen zu schmal sei (vgl. KOBRE 1991: 183ff.).

- die Zusammenhänge zwischen Schlüsselbegriffen eines Textes darstellen (Organisationsfunktion)
- schwer verständliche Inhalte des Textes übersetzen (interpretative Funktion)
- berichtete Sachverhalte dokumentieren (dokumentarische Funktion)
- berichtete Sachverhalte symbolisieren (symbolische Funktion)
- als Blickfang zur Lektüre des Textes motivieren (dekorative Funktion)« (BLUM/BUCHER 1998: 64).

Leider fehlt eine zumindest exemplarische Darstellung, wie diese funktionsbestimmte Auswahl in der Praxis aussehen könnte. Dieser Funktionsbegriff bezieht sich zwar scheinbar zunächst auf den Text, zielt aber letztlich auf den Rezipienten bzw. die Rezipientin. Eine Klassifikation von Fotos als »Blickfang zur Lektüre des Textes« beispielsweise ist eindeutig rezeptionsorientiert. Ob allein die »dekorative Funktion« zur Lektüre verleitet oder vielleicht gerade das Interesse aufgrund eines »dokumentarischen Fotos« geweckt wird, zeigt schon, dass mutmaßlich antizipierte Reaktionen des Publikums wenig zur Klassifikation taugen.

Bereits Vitray, Mills und Ellard schreiben in ihrem praxisorientierten Handbuch von 1939 zum *Pictorial Journalism*: »News pictures are communication, not ornamentation« (VITRAY/MILLS/ELLARD 1973: 208; [1939]). Diese Vermischung von Wirkungs- oder Wahrnehmungsannahmen mit den Bildfunktionen scheint auch vor dem Hintergrund der aktuellen Rezeptionsforschung fraglich. Welche Funktionen ein einzelnes Foto für eine Leserin oder einen Leser hat, ob sich das Publikum motivieren lässt oder Fotos als Dokumentation eines Sachverhaltes bewertet, hängt vom jeweiligen Publikum ab.

Wenn es in der Praxisliteratur um die redaktionelle Verarbeitung von Fotos geht, konzentrieren sich die Darstellungen auf Fragen des Bildschnitts, der Größe, der technischen Qualität und der Textinformation in der Bildunterzeile (vgl. ROTHSTEIN 1979: 129ff.; HOY 1993: 209ff.; LEWIS 1995: 209ff.; KOBRÉ 1991: 178ff.; EVERS 1994a: 181ff.; BLUM/BUCHER 1998: 63ff.; SACHSSE 2003: 95ff.).

Zu den grundlegenden redaktionellen Entscheidungen beim Bildeinsatz in den Tageszeitungen gehört, ob Bild bzw. Foto und Bildunterzeile als eigenständiger Beitrag präsentiert oder in den Kontext eines Textbeitrags gestellt werden. Peter Brielmaier und Eberhard Wolf bezeichnen einen eigenständigen Bildbeitrag in ihrem Praxishandbuch zum *Zeitungs-*

und *Zeitschriftenlayout*²⁸ als Versalbild. Versalbilder – benannt nach der Praxis, den Anfang der Bildtexte versal zu setzen – stehen allein, gehören also nicht zu einem Artikel. Sie haben selbst nur einen kurzen Text oder benötigen als Schmuckmotiv keine größere Erläuterung (BRIELMAIER/WOLF 2000: 39).

In Tageszeitungen werden auch mehrere Fotos innerhalb eines Beitrages eingesetzt, deren Kombination inhaltliche Konsequenzen, den sogenannten ›third effect‹, haben kann.²⁹ Durch die Nebeneinander- oder Gegenüberstellung von zwei Fotos stellt sich über die Bedeutung der Einzelfotos hinaus eine weitere Bedeutungsebene ein, eben jener ›third effect‹ (vgl. EVANS 1978: 237). Kobre zählt dazu beispielsweise die Bildsequenz, über die sich ein Handlungsablauf nachvollziehen lässt, und die Bildsammlung, die verschiedene Aspekte eines Ereignisses zeigt (KOBRE 1991: 196). In der Praxis werden auch Einzelporträts kombiniert, um die porträtierten Personen als Kontrahenten oder Konkurrenten darzustellen.

Der Text zum Bild – die Bildunterzeile

Ähnlich ausführlich wie Fragen des Bildschnitts und der Größe wird das Thema Bildunterzeile bzw. -unterschrift in der Praxisliteratur behandelt. Es besteht weitestgehend Konsens darüber, dass ein Foto grundsätzlich eine Bildunterzeile haben und diese die sogenannten fünf bzw. sechs ›W's‹ (Wer, Was, Wo, Wann, Warum, zuweilen noch: Wie?) beantworten sollte (vgl. EVERS 1994c: 204ff.; KLINNER 1996: 303; BLUM/BUCHER 1998: 67; KÜPPER 1998b: 2; SACHSSE 2003: 103ff.). Die Autoren berufen sich dabei häufig auf die Vorgaben der Nachrichtenagentur *Associated Press* (vgl. z. B. KÜPPER 1998a: 2). Für die Redaktionen sind diese Angaben notwendig, um gerade Nachrichtenfotos der Agenturen verarbeiten zu können. Diese Bildunterzeilen haben eine eindeutige dokumentarische Funktion. Was Redaktionen daraus dann machen, ist allerdings eine andere Sache. In der Praxis wird von einer einfachen Beschreibung dessen, was auf dem Bild zu sehen ist, eher abgeraten (vgl. KÜPPER 1998a: 2ff.; REITER 2006: 198f.). Empfohlen werden vielmehr interpretierende oder kommentierende Bildunterzeilen (vgl. ebd.).

28 Diese Differenzierung findet sonst in kaum einem der Handbücher Erwähnung. Brielmaier und Wolf entwickeln im Gegensatz zu andern Autoren keine Patentrezepte, sondern gehen in ihrem Handbuch vor allem von journalistischen Inhalten aus.

29 Nach Harold Evans stammt der Ausdruck von Wilson Hicks in seinem Buch *Words & Pictures* (EVANS 1978: 237; vgl. auch KOBRE 1991: 196).

1.2.3.4 *Strukturen und Entwicklungen*

Vor allem in der amerikanischen Praxisliteratur lässt sich inzwischen eine zunehmende Systematisierung und Ausbildung fotojournalistischer Darstellungsformen und Gestaltungsregeln beobachten. Doch sind die Kriterien, die textjournalistische Darstellungsformen bestimmen, weitaus klarer als die der fotojournalistischen (vgl. KOBRÉ 1991: 62). Im Unterschied zu textjournalistischen sind bildjournalistische Darstellungsformen auf die Aufnahme und Aufnahmesituation bezogen, können im Zeitungskontext jedoch durch die Bildunterzeile in einen anderen Zusammenhang gestellt werden. So kann ein Nachrichtenfoto durch Beschnitt und Bildunterzeile als Porträt ebenso eingesetzt werden wie das Reportagefoto einer Fotoreportage als Nachrichtenbild. Gegenüber Cartier-Bressons Konzeption des ›entscheidenden Augenblicks‹ zeigt die Praxisliteratur zur *news photography* allerdings, dass Übereinkünfte über Gestaltungs-, Kompositions- und teilweise auch inhaltliche Kriterien bestehen. Die Arbeit erscheint damit routinisiert.

Angesichts der Bedeutung, die Fotos seit Anfang der 1990er-Jahre in bundesdeutschen Tageszeitungen und Wochenzeitungen gewonnen haben, hat Susanne Schäfer-Dieterle bereits 1993 auf die Diskrepanz zwischen der Situation des Fotojournalismus und dem Stellenwert der Fotos hingewiesen: »Warum so viele Fotografen, besser Fotojournalisten, in den Redaktionen ein Underdog-Dasein führen, ist deshalb eines der vielen Rätsel im Leben einer Redaktion« (SCHÄFER-DIETERLE 1993: 174). Dieses Rätsel löst sich, wenn man die Rolle der Bilder analysiert, die ihnen im redaktionellen Arbeitskontext zugeschrieben wird. Die schon in älteren Handbüchern festzustellende Praxis der redaktionellen Auswahl und Bearbeitung von Fotos allein unter formalen und gestalterischen Aspekten hat sich durch die Relaunch- und Designwelle in der bundesdeutschen Presse als ›Allheilmittel‹ gegen schwindende Leserinnen- und Leserschichten noch verstärkt.

Dabei scheint die Bedeutung von Präsentation, Bildschnitt, Qualität und Größe in den letzten Jahren gerade bei den deutschen Tageszeitungen noch weiter gestiegen zu sein. Der zunehmende Konkurrenzdruck hat in den Verlagen und Redaktionen zur stärkeren strategischen Ausrichtung durch redaktionelles Marketing und zur Entwicklung neuer Konzepte geführt. Die Blattgestaltung rückte in den Vordergrund. Werner A. Maier, Michael Schanne und Josef Trappel haben bereits Anfang

der 1990er-Jahre die Entwicklung, Zeitungen zu designen, in ihrer Untersuchung zu den Produktstrategien von Zeitungsverlagen von 1993 eher skeptisch betrachtet: »Viele Verleger und Blattmacher sehen im modernen Design, in Veränderungen der optisch graphischen Oberfläche das Heilmittel für alle grassierenden Schwächen der Printmedien« (MEIER/SCHANNE/TRAPPEL 1993: 245). Gerade die Visualisierung nimmt einen entscheidenden Stellenwert ein. In einer Befragung von Chefredakteuren deutscher Tageszeitungen hat Bernhard Möllmann (1998: 345f.) ermittelt, dass ein Großteil der Zeitungen die Visualisierung zugunsten von größeren und farbigen Bildern seit Beginn der 1990er-Jahre verändert hat.

Auf der Suche nach neuen Konzepten und Entscheidungsgrundlagen haben sich viele Verlage und Redaktionen an Vorbildern in den USA orientiert und nicht zuletzt auf deren Erkenntnisse über Leser- und Leserinnenverhalten zurückgegriffen. Dort wurden in den Tageszeitungen in den 1980er-Jahren immer wieder wissenschaftliche Ergebnisse zur Entscheidungsgrundlage für Innovationen genommen. Vor allem die Erkenntnisse aus wahrnehmungspsychologischen Studien haben in den USA zu Neuerungen in der Präsentation des Informationsangebots geführt.³⁰

Insbesondere die Ergebnisse des amerikanischen Poynter Institute for Media Studies, das in einer Reihe von Studien die Augenbewegungen von Leserinnen und Lesern aufzeichnete, schienen zu belegen, was schon lange vermutet wurde: Leserinnen und Leser steigen auch über Fotos in die Lektüre ein (vgl. BOHLE/GARCIA 1987). Die daraus entwickelten Konzepte haben auch Einzug in die deutschen Redaktionen gehalten, die den »optischen Gesamtauftritt« entwickeln und kontrollieren. Dabei wurden häufig freie Designer eingekauft. Mario Garcia vom Poynter Institute for Media Studies war für zahlreiche Tageszeitungen in Europa als Berater tätig. Der Relaunch der Wochenzeitung *Die Zeit* war sicher einer der spektakulärsten unter den deutschen Printmedien in den 1990er-Jahren. Weiterführende Studien zu Lesegewohnheiten haben jedoch zu durchaus widersprüchlichen Ergebnissen geführt (vgl. z. B. den Überblick bei THOR-

30 Vgl. MEIER/SCHANNE/TRAPPEL 1993: 247. Prominentestes Beispiel ist sicher die Tageszeitung *USA Today*, deren Gestaltung mit der Titelseite als »Teaser«, bei dem Themen nur angerissen werden und auf Nachrichten im Innenteil des Blattes verweisen, zahlreichen Farbfotos und Infografiken im Wesentlichen aus den Wahrnehmungsstudien des Poynter Institute for Media Studies in Florida resultierte. Zur Rezeption wahrnehmungspsychologischer Studien durch die Redaktionen und Verlage und deren Umsetzung im Zeitungslayout vgl. UTT/PATERNACK 1984; LESTER 1988; WANTA 1988; HUH 1994. Ähnliche Umsetzungen wissenschaftlicher Ergebnisse sind auch von anderen Studien bekannt (vgl. WANTA 1988).